



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



Facultat de Filosofia i Lletres
Departament d'Art i de Musicologia

Programa de doctorado en Historia del Arte y Musicología

Tesis doctoral

2019

Aproximación musicológica a las palmas flamencas a través de la fonografía y la praxis contemporánea



Autor: Bernat Jiménez de Cisneros Puig

Directora y tutora: Dra. Sílvia Martínez Garcia

Director: Dr. Peter Manuel

*A mis pacientes perlas, Isaac y Òscar,
a mis hermanos, Lluís y Ester, por creer en ello,
y a mis padres, Lluís Maria y Montserrat, por estar siempre.*

© **Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2019)**

Edición expresa a efectos del depósito de la tesis.

Portada, cuadros, transcripciones y maquetación a cargo del autor.

Todos los derechos reservados. Queda prohibida toda modificación del contenido textual o gráfico de esta edición, así como la copia (digital o impresa) y su distribución sin la autorización expresa del autor.

www.atrilflamenco.com / info@atrilflamenco.com

En primer lugar, quisiera dar las gracias a Sílvia Martínez, que además de animarme y asesorarme antes de emprender esta aventura, me orientó siempre en la buena dirección para dar a esta obra la debida forma y rigor.

A Peter Manuel, por no dudarle ni un momento cuando le propuse codirigir la tesis.

A Paco Heredia, Manuel de Los Mellis, Isaac Barbero, Miguel de La Tolea, Sara Barrero y Toni Moñiz, por ser tan generosos con su tiempo.

A Pedro Barragán, por abrirme las puertas de la Fundación Cristina Heeren, y a Patricia Lozano, Juan José Amador, Antonio El Choro, Javier Barón y Rosi la Divi, por compartir su conocimiento y experiencia docente.

A Tuto Fernández y Sara Barrero, por hacerme un hueco en el Tablao El Cordobés, y a El Bocaíllo, El Coco y Antonio Fernández, por su testimonio en las tablas.

A El Torombo, por aportar sus delicadas reflexiones, y a El Bobote, por recibirme en Las 3000.

A Cristian Saucedo, por abrirme el camino a Jerez, y a Ali de La Tota, Carlos Grilo, Ana María López y, muy especialmente, a El Zorri, por aportar el aroma jerezano.

A David Domínguez, Juan Mateos y Oliver Haldón, por su participación en la primera sesión de grabación en estudio.

A Sara Barrero, Miguel de La Tolea, El Zambullo y Paco Heredia, por su participación en la segunda sesión de grabación.

A Alicia González, Alba Guerrero, Estefanía Brao, Juan Francisco Carrillo, Curro Piñana y Cristina López, por aportar su testimonio como docentes en los estudios de flamenco de grado superior.

A Juan Lucas Pons y Xavi Morales, por sus comentarios y esmerada lectura.

A Polo Vallejo y Lisa Urkevich, por brindarme su mirada etnomusicológica.

A Guillermo Castro, por acordarse en sus lecturas.

A Montse Madrیدهjos, por compartir sus pesquisas.

A Beatriz del Pozo, José de la Vega y Rafael Cañizares, por atender mis consultas.

A Ana Tenorio, del Centro Andaluz de Documentación del Flamenco, en Jerez de la Frontera.

Y a Carlos Martín Ballester, por resolver las últimas casillas del *sudoku* fonográfico.

A todos ellos y ellas, muchísimas gracias.

Índice general

Prólogo.....	13
Introducción.....	17
Las palmas flamencas, ¿una especialidad?.....	17
Una laguna en la academia.....	23
Una enseñanza complementaria y sin reglar.....	28
Saldar la deuda.....	39
PRIMERA PARTE: ANTROPOLOGÍA Y TOPOGRAFÍA DE LAS PALMAS	
I. Una antropología de las palmas.....	53
I.1. Dar palmas: fuente de bienestar.....	54
I.2. Las canciones palmeadas: más que un juguete.....	56
I.3. Los corrillos: el <i>childlore</i> flamenco.....	59
I.4. El corro: la fiesta flamenca por antonomasia.....	66
I.5. Tocar las palmas: la manifestación del compás.....	74
I.6. Las palmas y el estado de flujo.....	77
I.7. El palmeo: la base del ritual.....	79
II. Una topografía de las palmas.....	85
II.1. Las palmas en la Andalucía prefonográfica.....	86
II.2. Las palmas de los beduinos del Golfo Pérsico (Kuwait).....	98
II.3. Las palmas de los bereberes del Magreb (Marruecos).....	113
II.4. Las palmas de los afroamericanos <i>gullah</i> (EUA).....	122
II.5. Recopilación: la idiosincrasia del palmeo flamenco.....	137

SEGUNDA PARTE: TECNOLOGÍA Y ORGANOLOGÍA DE LAS PALMAS FLAMENCAS

III. Hacer base: el palmeo monorrítmico	145
III.1. Función musical de las palmas flamencas	146
III.2. Palmas lisas: el latido regulador	153
III.3. La base de palmas: el son	160
III.4. Bases tradicionales: un consenso revelador	170
III.5. El dibujo: la introducción de contratiempos	184
III.6. Las cuentas: la verbalización del compás	194
III.7. El pie: la conciencia del compás	204
IV. Hacer «el contra»: el palmeo polirrítmico	215
IV.1. El coro de palmas: una armonía rítmica	216
IV.2. Estructura del coro de palmas	224
IV.3. Hacer «el contra»: doblar y dibujar	241
IV.4. La doble contra: tresillo y caballito	262
IV.4.1. La doble contra tradicional	262
IV.4.2. La doble contra moderna	274
IV.5. Redoblar: doblar a contra	291
IV.5.1. Redoble a dos voces	291
IV.5.2. Redoble a solo (con el pie)	311
V. Timbre, textura y matiz: la personalidad de las palmas	321
V.1. Timbre: el color de las palmas	322
V.2. Textura: el cuerpo de las palmas	332
V.3. Matiz: el alma de las palmas	341
V.3.1. El matiz tradicional	341
V.3.2. El matiz en la era digital	354
Conclusiones	381
Glosario	393
ANEXOS	
Referencias discográficas	407
Bibliografía	421
Entrevistas y conversaciones	431
URLs	435

Índice de figuras

En este índice se recopilan todos los elementos visuales (imágenes, vídeos, tablas y transcripciones musicales), propios o ajenos, que ilustran los conceptos desarrollados en el texto; las transcripciones han sido realizadas por el autor. Ordenamos los elementos por capítulos, con su título correspondiente, subrayado en el caso de los ejemplos de vídeo.

Introducción

Fig. 1. Géneros rítmico-armónicos.....	40
Fig. 2. Géneros rítmicos.....	40
Fig. 3. Correlación entre repertorios (cante, toque y palmas).....	42
Fig. 4. Presencia de palmas en la fonografía antigua (géneros rítmico-armónicos).....	45
Fig. 5. Presencia de palmas en la fonografía antigua (grupos métricos).....	47

I. Una antropología de las palmas

Fig. I.1. <u>Ejemplo de <i>childlore</i> flamenco 1</u>	60
Fig. I.2. <u>Ejemplo de <i>childlore</i> flamenco 2</u>	61
Fig. I.3. <u>Ejemplo de <i>childlore</i> flamenco 3</u>	62
Fig. I.4. <u>Ejemplo de <i>childlore</i> flamenco 4</u>	63
Fig. I.5. <u>Ejemplo de <i>corro</i> flamenco 1</u>	67
Fig. I.6. <u>Ejemplo de <i>corro</i> flamenco 2</u>	70
Fig. I.7. <u>Ejemplo de <i>corro</i> flamenco 3</u>	73
Fig. I.8. <u>Ejemplo de <i>corrillo</i> flamenco</u>	75

II. Una topografía de las palmas

Fig. II.1. Mujeres haciendo palmas (Mesopotamia [Irak], 2140-2110 aC)	99
Fig. II.2. Tropas de Assurbanipal haciendo palmas (Assiria, s.VII aC)	99
Fig. II.3. <u>Ejemplo beduino 1: <i>fidjeri</i> (Kuwait)</u>	101
Fig. II.4. <u>Ejemplo beduino 2: <i>leywa</i> (Kuwait)</u>	104
Fig. II.5. <u>Ejemplo beduino 3: modo <i>shami</i> (Kuwait)</u>	108
Fig. II.6. <u>Ejemplo beduino 4: modo <i>shami</i> (Kuwait)</u>	109
Fig. II.7. Coro de palmas beduino 1 (Kuwait)	109
Fig. II.8. <u>Ejemplo beduino 5: modo <i>arabi</i> (Kuwait)</u>	110
Fig. II.9. <u>Ejemplo beduino 6: modo <i>arabi</i> (Kuwait)</u>	110
Fig. II.10. <u>Ejemplo beduino 7: modo <i>khayali</i> (Kuwait)</u>	111
Fig. II.11. Coro de palmas beduino 2 (Kuwait)	111
Fig. II.12. <u>Ejemplo beduino 8: modo <i>khayali</i> (Kuwait)</u>	112
Fig. II.13. <u>Ejemplo bereber 1: <i>ahwash</i> Imintanoute</u>	117
Fig. II.14. <u>Ejemplo bereber 2: <i>ahwash</i> Haha</u>	118
Fig. II.15. Patrón de palmas identificado en Zambia	126
Fig. II.16. Coro de palmas identificado en Zambia	126
Fig. II.17. Marcajes de palmas identificados en Tanzania	127
Fig. II.18. Marcajes de palmas identificados en Ghana	128
Fig. II.19. Coro de palmas <i>gullah</i> a tres voces	132

III. Hacer base: el palmeo monorrítmico

Fig. III.1. Palmeo a solo en grabaciones antiguas de Soleá/Alegría	157
Fig. III.2. Motivos recurrentes de Soleá/Alegría	159
Fig. III.3. Patrones antiguos de Soleá/Alegría	161
Fig. III.4. Recurrencia de palmas y silencios en los patrones antiguos de Soleá/Alegría	163
Fig. III.5. Base de palmas tradicional de Soleá/Alegría	165
Fig. III.6. Articulación de la base de palmas tradicional de Soleá/Alegría	166
Fig. III.7. Variante de la base palmas tradicional de Soleá/Alegría	167
Fig. III.8. Palmeo a solo antiguo de Bulería	172
Fig. III.9. Base tradicional de la Bulería	173
Fig. III.10. Base tradicional de la Bulería con el marcaje del pie	175
Fig. III.11. Ritmo abandolao (guitarra) y base tradicional de la Bulería (palmas)	175
Fig. III.12. Variante de la base tradicional de la Bulería	177
Fig. III.13. Base moderna o «a seis» de la Bulería	178
Fig. III.14. Base tradicional de Tango/Rumba	178
Fig. III.15. Bases tradicionales de Siguiriya	180
Fig. III.16. Bases de palmas tradicionales del flamenco	183
Fig. III.17. Patrones de Soleá/Alegría con contratiempos	185
Fig. III.18. Patrones y variables frecuentes en el palmeo moderno de Soleá/Alegría	187
Fig. III.19. Patrones de Tango/Rumba con contratiempos	190

Fig. III.20. Patrón de Fandango de Huelva con contratiempo.....	192
Fig. III.21. Patrones de Sevillana/Fandango de Huelva con contratiempos.....	193
Fig. III.22. Relación entre las cuentas de la Soleá y la Siguiriya.....	199
Fig. III.23. Cuentas tradicionales de Tango/Rumba.....	200
Fig. III.24. Cuentas en la Petenera y la Guajira (a cinco y a doce).....	201
Fig. III.25. Cuentas de la Siguiriya.....	201
Fig. III.26. Cuentas de la Sevillana.....	202
Fig. III.27. Cuentas del Fandango de Huelva.....	203
Fig. III.28. Pie métrico en Soleá/Alegría.....	209
Fig. III.29. Pie mixto en Soleá/Alegría.....	210
Fig. III.30. Pie isócrono en Soleá/Alegría.....	211
Fig. III.31. Formas de llevar el pie en los principales ciclos métricos del flamenco.....	212

IV. Hacer el contra: el palmeo polirrítmico

Fig. IV.1. Coros de palmas sin contratiempos (Soleá/Alegría).....	222
Fig. IV.2. Ejemplo de coro cerrado a dos voces (Tango/Rumba).....	229
Fig. IV.3. Ejemplo de coro cerrado a dos voces (Tanguillo Moderno).....	231
Fig. IV.4. Ejemplo de coro abierto a dos voces (Tango/Rumba).....	232
Fig. IV.5. Ejemplo de coro semi-abierto a tres voces (Tango/Rumba).....	234
Fig. IV.6. Ejemplo de coro abierto a tres voces (Soleá/Alegría).....	236
Fig. IV.7. Ejemplo de coro cerrado a tres voces (Tango/Rumba).....	237
Fig. IV.8. Ejemplo de coro cerrado a tres voces de Fandango Abandolao (Bulería).....	238
Fig. IV.9. Modelos comunes de coro de palmas.....	239
Fig. IV.10. Terminología básica del palmeo coral.....	242
Fig. IV.11. Esquema rítmico del doblaje o repique (contratiempo continuo).....	242
Fig. IV.12. Contrás a solo de Soleá/Alegría en la fonografía antigua (165-200 ppm).....	247
Fig. IV.13. Las cuatro formas de introducir contratiempos.....	248
Fig. IV.14. Motivos recurrentes de tres y cuatro tiempos en el contra (Soleá/Alegría).....	249
Fig. IV.15. Análisis del hoquetus en un coro tradicional de Soleá/Alegría.....	250
Fig. IV.16. Fragmento moderno de contra en Soleá/Alegría (160 ppm).....	251
Fig. IV.17. Contra a solo en la fonografía antigua de Bulería (ca. 250-264).....	252
Fig. IV.18. Frases de Bulería recurrentes en la fonografía antigua.....	253
Fig. IV.19. <u>Carmen Amaya (palmas, cante y baile), A. Batista y Pucherete (guit.), ca. 1961</u>	254
Fig. IV.20. Contra tradicional de Bulería (ca. 308).....	254
Fig. IV.21. Contrás de Bulería y Fandango Abandolao.....	255
Fig. IV.22. Contrás a solo en la fonografía antigua de Tango/Rumba.....	257
Fig. IV.23. Repique apoyado en la fonografía antigua de Tango/Rumba.....	258
Fig. IV.24. Contra a solo de Tango/Rumba.....	259
Fig. IV.25. Contrás tradicionales y modernas de Tango/Rumba.....	260
Fig. IV.26. Contrás de Sevillana/Fandango de Huelva.....	261
Fig. IV.27. La doble contra como tresillo y como caballito.....	262

Fig. IV.28. Ubicaciones frecuentes del tresillo en grabaciones antiguas de Soleá/Alegría.....	267
Fig. IV.29. Ejemplo de tresillos obtenido en estudio de grabación (Soleá/Alegría).....	268
Fig. IV.30. Ubicaciones frecuentes del tresillo en Tango/Rumba.....	269
Fig. IV.31. Ubicaciones frecuentes del tresillo en Sevillana/Fandango de Huelva.....	271
Fig. IV.32. Ubicaciones frecuentes del tresillo en la Bulería (ca. 220-290 ppm).....	272
Fig. IV.33. Realizaciones comunes del tresillo en la Bulería.....	273
Fig. IV.34. Realización moderna del tresillo continuo.....	275
Fig. IV.35. Ejemplo de tresillo moderno en Bulería.....	276
Fig. IV.36. Ejemplos de tresillo moderno con el pie (Bulería, Tango y Sevillana).....	277
Fig. IV.37. Aplicación moderna de la contra tradicional de Tango/Rumba.....	280
Fig. IV.38. Caballito moderno a dos voces.....	280
Fig. IV.39. Ubicaciones frecuentes de la clave moderna en Soleá/Alegría.....	282
Fig. IV.40. Ejemplos de clave moderna combinada con la base moderna de Soleá/Alegría.....	283
Fig. IV.41. Ejemplo de clave moderna sobre la base moderna alterada (Soleá/Alegría).....	284
Fig. IV.42. Ubicaciones frecuentes de la clave moderna en Sevillana/Fandango de Huelva.....	285
Fig. IV.43. Ubicaciones frecuentes de la clave moderna en Tango/Rumba.....	286
Fig. IV.44. Ejemplo de clave moderna sobre la base doblada de Tango/Rumba.....	287
Fig. IV.45. Caballito moderno continuo (clave cruzada).....	288
Fig. IV.46. Caballito moderno continuo (semicorchea suelta).....	289
Fig. IV.47. <u>Manolo Soler y Pepe de Lucía, 1993</u>	290
Fig. IV.48. <u>El Bobote y El Eléctrico, 1993</u>	290
Fig. IV.49. Coro moderno a tres voces con caballito entero y cojo (Tango/Rumba).....	291
Fig. IV.50. Palmas redobladas a tres voces.....	292
Fig. IV.51. Palmas redobladas a dos voces.....	293
Fig. IV.52. Terminología del palmeo coral.....	296
Fig. IV.53. Ejemplo de palmas redobladas en Soleá/Alegría (ca. 132 ppm).....	298
Fig. IV.54. Ejemplo de palmas redobladas en Tango/Rumba (ca. 138 ppm).....	298
Fig. IV.55. Células rítmicas del redoble.....	299
Fig. IV.56. Ejemplo de palmas redobladas en Tango/Rumba (ca. 142 ppm).....	299
Fig. IV.57. Ejemplo de palmas redobladas en Soleá/Alegría (ca. 142 ppm).....	300
Fig. IV.58. Ubicaciones del redoble en Tango/Rumba (ca. 160-176 ppm).....	301
Fig. IV.59. Inicio común del redoble (redoble mínimo anacrúsico).....	302
Fig. IV.60. Ubicaciones del redoble en Soleá/Alegría (ca. 158-174 ppm).....	303
Fig. IV.61. Ubicaciones del redoble en Sevillana/Fandango de Huelva (ca. 166 ppm).....	304
Fig. IV.62. <u>Manolo Soler y Pepe de Lucía, 1986 (172-182 ppm)</u>	306
Fig. IV.63. Realización moderna del redoble con el pie.....	307
Fig. IV.64. Ejemplo de redoble en Soleá/Alegría, 1993 (ca. 154 ppm).....	307
Fig. IV.65. <u>El Bobote y El Eléctrico, 1996</u>	308
Fig. IV.66. Ejemplo de clave moderna y redobles en Tango/Rumba, 1996 (ca. 180 ppm).....	308
Fig. IV.67. <u>Manolo Soler y Pepe de Lucía, 1993 (172-186 ppm)</u>	309
Fig. IV.68. <u>Joaquín Grilo y Pepe de Lucía, 1995 (180-186 ppm)</u>	310

Fig. IV.69. Joaquín Grilo y Pepe de Lucía, 1996 (176-200 ppm)	310
Fig. IV.70. Redobladas con el pie en Soleá/Alegría (6/4 + 3/2).....	311
Fig. IV.71. Redobladas con el pie en Tango/Rumba (4/4)	312
Fig. IV.72. Redobladas con el pie en Sevillana/Fandango de Huelva (6/4).....	312
Fig. IV.73. Dibujos de palmas y pie en Soleá/Alegría (Juan José Amador).....	316

V. Timbre, textura y matiz: la personalidad de las palmas

Fig. V.1. Posición general de los brazos en el palmeo flamenco.....	324
Fig. V.2. Posición de las manos en la palma sorda.....	326
Fig. V.3. Posición de las manos en la palma abierta.....	326
Fig. V.4. Raspa 1. Claqueta <i>muteda</i> , palmas «a conciencia» y «camine» (bulerías).....	359
Fig. V.5. Raspa 2. Acompañamiento de palmas reales y «camine» de varias percusiones.....	359
Fig. V.6. Raspa 3. «Camine» de palmas, nudillos y cajón (tangos).....	360
Fig. V.7. Raspa 4. Acompañamiento de palmas reales, sordas y abiertas (alegrías).....	361
Fig. V.8. Patrones de palmas singulares de Tanguillo Moderno.....	372
Fig. V.9. Patrones de palmas no tradicionales usados en ostinato.....	374

Prólogo

Esta tesis quiere reparar, ante todo, una deuda personal. Sería hacia el año 2003 que empecé a recopilar los primeros patrones de palmas, pensando que me servirían de complemento en las clases de guitarra flamenca que venía impartiendo desde hacía algunos años. Me preocupaba especialmente que los alumnos supieran llevar el compás con el pie mientras tocaban, que todo lo que aprendieran, lo tocaran a compás, de modo que en el futuro, fuera en el escenario o en el corrillo improvisado, no tuvieran que soportar miradas desdeñosas o silencios intimidatorios. Estaba convencido de que la mejor forma de afianzar el compás, la asignatura flamenca más importante, era a través de la práctica de las palmas. Tres años más tarde, después de muchas horas revisando casetes y CDs, recopilando patrones de todos los palos acompañados, logré poner negro sobre blanco lo que había de ser una compilación sistematizada del repertorio, esto es, un *Manual de palmas flamencas*. Por prudencia, decidí revisarlo con un compañero percusionista, Juan Flores, avezado en la materia. Así, estuvimos durante varias semanas revisando el borrador capítulo a capítulo. En un momento dado, mientras comentábamos el repertorio de palmas por sevillanas, él hizo un patrón que yo no tenía registrado. En un primer momento, lo incorporé como uno más en la lista. Sin embargo, había algo que no cuadraba: en ese patrón aparecía un acento que no correspondía con el compás ternario que supuestamente regía la Sevillana. Obsesionado con la cuestión, a los pocos días logré dar con la respuesta: aquel acento no pertenecía al compás ternario, sino a un compás binario subyacente al que se amoldaban tanto la melodía del cante como los cambios de acorde en la guitarra. ¡Ahora parecía todo tan claro! Con el tiempo, ese acento resultó ser la punta de iceberg en la constatación de una perfecta polimetría que desmontaba uno de los prejuicios todavía hoy más extendidos en la flamencología: el compás de la Sevillana no era «a tres», sino una superposición de compás binario y ternario. Y así como en la Sevillana, también en el Fandango de Huelva.

Aquello lo trastocó todo. Si el compás de los palos que todo el mundo (o casi) daba por sentado como ternario no era tal, qué no pasaría en los demás palos, para los que no existía consenso a la hora de explicar o transcribir su compás. Así fue como el manual de palmas quedó irremediadamente en el aire, aplazado *sine die*. Desde entonces, me volqué en revisar desde cero todo lo que hasta entonces había aprendido sobre ritmo y métrica, tratando de reconstruir mi formación para reelaborar, uno a uno, todos los «compases flamencos». Un largo camino, jalonado de luces y sombras, ilusiones y desazones, que culminó en 2015 con la publicación del audiolibro *Ritmo y compás* (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015). Pero no cabía en mi cabeza de otra forma: ¿cómo podía hablar de las palmas, del cante o de la guitarra, sin antes dotarme de una visión crítica y consistente de la métrica musical en el flamenco?

En ese primer trabajo, planteé una clasificación métrica de los géneros flamencos acompañados en base a un análisis en *niveles de pulso*, siguiendo obras musicológicas de referencia como *A Generative Theory of Tonal Music* (LERDAHL y JACKENDOFF, 1983) o *El oído de la mente* (MALBRÁN, 2007). La aplicación sistemática de este tipo de análisis al conjunto del repertorio flamenco acompañado, incluyendo criterios rítmicos, pero también armónicos y sintácticos, permitió dotar de coherencia musicológica a la clasificación del repertorio. Así, empezando por una clara distinción entre ritmo y métrica, en esta nueva caracterización de los palos flamencos *a compás* traté de seguir criterios estrictamente musicológicos, aplicados transversalmente y abstrayéndome de taxonomías anteriores. De este modo, a partir de las homologías métricas entre los distintos géneros o palos acompañados, el análisis dio lugar a una clasificación en cinco *grupos métricos* (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 80). Una vez publicado, la difusión del audiolibro incluyó varias ponencias en congresos nacionales e internacionales y la posterior publicación de los respectivos artículos en revistas académicas (v. bibliografía). Estos artículos desarrollan con nuevo material gráfico y sonoro temas clave del audiolibro, entre ellos la citada aplicación del análisis en niveles de pulso o las *matrices métricas* del flamenco acompañado. Hoy, los resultados obtenidos en ese primer trabajo y los artículos derivados constituyen en cierto modo el marco teórico de esta aproximación musicológica a las palmas flamencas. Todo ese trabajo conceptual y analítico puso los necesarios cimientos de esta tesis, dedicada a una práctica musical ciertamente adictiva. Aquella definición de las *fórmulas métricas* flamencas nos permitirá ahora comprender mejor el vasto repertorio de patrones de palmas y la forma de combinarlos, un lenguaje musical que procuramos exponer articulado con el debido análisis técnico y contextualización histórica.

Así es como aquel prototipo de manual de palmas se ha convertido hoy en la presente tesis. Con todo, cabe decir que la investigación, redacción y edición de *Ritmo y compás*, de 2006 a 2015, si bien aplazó la elaboración de un manual, no interrumpió mi personal *idillio* con las palmas. En enero de 2008 empecé a ofrecer talleres monográficos de palmas, en los que la recopilación de patrones y combinaciones a dos y tres voces se fue estructurando paulatinamente en torno a una didáctica específica, desarrollada a través de la propia práctica en los talleres. La investigación en torno a las palmas, por tanto, prosiguió en el ámbito de la enseñanza, elaborando materiales didácticos *ad hoc*, entre ellos una serie de ejercicios destinados a mejorar la capacidad de coordinar pie y manos durante el palmeo, en cuanto que acciones complementarias pero independientes. La realización continuada de estos talleres me ha reafirmado día tras día en el potencial pedagógico de las palmas flamencas, no sólo como la

forma más sencilla y eficaz de introducirse en el universo rítmico flamenco, sino en la música en general. De hecho, estos talleres, que sigo impartiendo, han servido de complemento no sólo a músicos y estudiantes de música, flamenca o de otra clase, sino que han abierto las puertas del flamenco a gentes sin formación musical alguna, encontrando en las palmas una forma lúdica y eficaz de construir desde cero sus aptitudes musicales y disfrutar del arte más poderoso: la música.

Introducción

*Una fiesta se hace con tres personas:
uno baila, otro canta y el otro toca.
Ya me olvidaba de los que dicen «¡Ole!»
y tocan palmas.*

Manuel Machado, *Cante hondo*, 1923.

Las palmas flamencas, ¿una especialidad?

Estarán de acuerdo los amantes del flamenco que uno de los aspectos más llamativos de esta tradición musical es el grado de sofisticación y madurez artística que han alcanzado todas y cada una de sus especialidades primigenias: baile, cante y toque. Incluso el cajón, incorporado tardíamente y peruano de origen, ha alcanzado en pocos años un nivel técnico y una expansión profesional incomparables, pareciendo hoy una especialidad tan tradicional como las demás (GAMBOA, 2005: 90-95). Una eclosión que ha ido en detrimento de la expresión flamenca quizá más antigua: las palmas. El batir de manos es un artilugio tan primario como el canto o la danza, incluso nada impide pensar que pudiera ser incluso el primitivo resorte de ambos.¹ Junto a las especialidades solistas del flamenco, el palmeo ha alcanzado también un alto grado de perfeccionamiento y sofisticación, hasta el punto de poderse considerar una verdadera expresión artística:

¹ Existe la hipótesis que considera el golpeado de los pies contra el suelo el primer recurso musical, anterior al batir de manos (SCHAEFFNER, 1968: 38). «Coopera a la verosimilitud de esta tesis el hecho de que haya sido el pie y no la mano el elemento tomado desde antiguo para medir la división del tiempo en la música y el verso (Yambo, Troqueo...)» (ROMERO NARANJO, 2008: 73). Con todo, se tiene constancia gráfica de la práctica en edades tempranas de juegos cantados ya en el antiguo Egipto, tal y como ocurre todavía en nuestros centros escolares (RIDELL, 1990, citado en BRODSKY y SULKIN, 2011: 1114). Una actividad instintiva que surge espontáneamente a lo largo y ancho del globo en niñas y niños de entre 4 y 11 años aproximadamente y en la que suelen incorporarse palmadas, ya no como acompañamiento, sino como parte central de la actividad. Trataremos más adelante esta vertiente del *childlore* o folclore infantil (CAMPBELL, 1998).

Palmas are an extremely important part of flamenco and can be a percussive art in their own right (KEYSER, 1978: 1).

Las palmas se han desarrollado por sí mismas como un arte independiente. Sirven como acompañamiento y apoyo imprescindibles para el cante, el baile y el toque; pero al mismo tiempo son complejas y variadas (Oliver Farke en UTRILLA y FARKE, 2008: 41).

En este camino, los principales artífices, los palmeros, han sido a menudo los más olvidados, pues prácticamente ninguno de sus nombres ha trascendido a los anales del flamenco, a diferencia de los de tantos cantaores, bailaores y guitarristas. Salvo alguna rara excepción, es a partir de los años sesenta cuando la introducción del sistema estereofónico en las grabaciones permitió dar más relieve sonoro al palmeo y, en consecuencia, empezaron a incluirse en las contraportadas de los discos de vinilo nombres propios especialistas de las palmas, como Los Pelaos, estirpe de bailaores y palmeros madrileños.²

Los Pelaos, como eran palmeros que estaban en Madrid y allí estaban las discográficas, pues dijeron «*quiyo*, ponernos el nombre pa que nos conozcan». Porque entonces iban muchos artistas a Madrid y Los Pelaos vivían de eso (BOBOTE, 15-12-2018).

Con todo, a pesar de la aportación fundamental de los palmeros, más allá del ámbito profesional o de tradición flamenca nunca alcanzaron la reputación del trío solista. Aún a finales de los años setenta, a raíz de la grabación de *La leyenda del tiempo* de Camarón de la Isla, muchos flamencos se escandalizaban de que un «productor majareta» de Sevilla pagara a los palmeros lo mismo que al resto de músicos:

En Madrid se formó una revolución. Decían: «hay un productor majareta de Sevilla que les está pagando a los palmeros igual que al bajista y al otro...». Porque he considerao siempre que eran tan importantes o más que otros músicos. Los palmeros, que son los que le dan el *swing* a la canción (Ricardo Pachón).³

Así, representantes de la escuela jerezana del palmeo como Manuel Soto el Bo, Manuel Pantoja Chicharito, Gregorio Fernández y Rafael Junquera, bautizados por el tocaor Moraíto Chico como «La Filarmónica de Santiago», en alusión al barrio jerezano (El Bo en PEREIRA, 2016; FILARMÓNICA-GÁLVEZ, ca. 2016), pero también otros como José Peña, José Rubichi, Ali y Luis de La Tota o Carlos Grilo siguen siendo desconocidos para el gran público. Probablemente, esta situación se deba al carácter no objetual o aparentemente no instrumental del palmeo. De esta forma lo expresa El Torombo, bailaor y palmero sevillano, en referencia a la

² Como rara excepción, cabe citar tres discos de 78 rpm de la cantaora Niña de Marchena, grabados en 1936 [127, 128 y 129], en cuya etiqueta figura explícitamente a Carmen Amaya como artista a cargo de las palmas (MADRIDEJOS y PÉREZ MERINERO, 2013: 271).

³ Declaraciones de Ricardo Pachón para el documental «Tiempo de Leyenda» de RTVE [33'32"] en el que se hace un repaso de la génesis y realización del disco *La Leyenda del Tiempo* de Camarón de la Isla (Philips 63 28 255, 1979). Entre los palmeros se encontraban Manolo Soler y Diego Carrasco.

otra escuela fundamental de las palmas flamencas, en la que tuvo también un papel fundamental el bailar y palmero Manolo Soler:

Gracias al Bobote, al Eléctrico, a Martín el Revuelo, al Sordo, padre de Manuela Carrasco, o al Tío Bollo, hoy las palmas son una profesión que está demandada, pero que no hay muchos. En cambio, hay muchos cajoneros, porque el hombre tiende a aprender el instrumento que está fuera de su cuerpo (TOROMBO, 1-12-2018).

En este sentido se expresa precisamente José Jiménez, el Bobote, cuando recuerda cómo empezó su carrera profesional en las palmas, hasta convertirse en la actualidad en palmero único de la compañía del bailar y coreógrafo Israel Galván:

En mi familia sabemos todos hacer algo. Mi padre tocaba la guitarra y sabía cantar, que venía de Linares, y mi madre bailaba un poco. (...) Pero en mi gente no ha habido tradición de palmeros. Porque yo no soy palmero, yo soy bailar. Yo empecé bailando. (...) Pero luego [en 1977, con quince años] La Susi me dijo «vente conmigo, que tengo no sé cuántas galas». Y luego ya me llamó Manuela Carrasco, y así, pues el uno, el otro y el otro... Y ya me quité de bailar. Porque ganaba más dinero que bailando (BOBOTE, 15-12-2018).

En efecto, en los años ochenta y noventa hubo una revalorización tanto profesional como de la especialidad en sí misma. Así lo recuerda Manuel Soto, el Bo:

Fue una etapa muy buena, la verdad, ganamos mucho dinero y todo el mundo nos llamaba. Estuvimos grabando con muchos artistas y teníamos nuestro caché. Fue una época buenísima, con decirte que a nosotros nos daban a veces 50.000 pesetas por tocar las palmas por bulerías. Eso yo creo que no volverá a pasar, y la juventud, ojalá me equivoque, no va a conocer esa etapa (EL BO en ORDÓÑEZ, 2016).

Como decía ya Manuel Machado, se trata de «tocar» las palmas, como haríamos con cualquier otro instrumento musical, y no meramente de *dar* o *hacer* palmas. No obstante, a ojos del público, incluso de la propia flamencología, las palmas siguen *atrás*, quizás no marginadas, pero sí descuidadas –«¡Ya me olvidaba...!»–, a mucha distancia de la atención que historiadores y musicólogos han puesto en el cante, el baile o el toque.⁴ Seguramente, la radical simplicidad del palmeo ha propiciado su invisibilidad como objeto de estudio, incluso como instrumento musical. En este sentido, algunas obras enciclopédicas sobre música dedican generosas entradas a las claquetas o *clappers* (instrumentos de percusión que imitan el

⁴ La serie audiovisual *Rito y Geografía del Cante Flamenco* (Círculo Digital, 2005), emitida por RTVE entre 1971 y 1973 y criticada por su sesgo gitanista, en sintonía con la corriente mairenista imperante en esa época, ha sido considerada por la flamencología moderna como un notable retrato sociológico del contexto performativo flamenco y un hábil alegato andalucista en los últimos años de la dictadura franquista (WASHBAUGH, 1996: 115; MOLINA, 2005: 205). En el conjunto de 99 capítulos de la serie, las palmas están prácticamente omnipresentes. No obstante, sólo se hace referencia explícita a ellas en un fragmento de apenas dos minutos.

palmeo, a menudo en forma de mano, de uso frecuente ya en el Antiguo Egipto) y no, en cambio, al palmeo propiamente (BLADES y ANDERSON, 1980; MICHAELS, 2004: 26); en otros casos se considera *música preinstrumental* (SACHS, 1968 [1940]: 26). Las palmas flamencas, vetadas de protagonismo (nunca actúan como instrumento solista) y a menudo vistas a ojos del espectador como percusión rudimentaria, desprovista de técnica o sistema, han pasado también muy desapercibidas para la propia flamencología, incluso entre los artistas profesionales:

Antiguamente los palmeros eran bailaores o cantaores que no llegaban a ser intérpretes «alante» y se quedaban atrás en su función de palmeros. Hoy está esa función mucho más reconocida y cada vez proliferan más los palmeros, auténticos especialistas y profesionales que los bailaores se rifan para sus actuaciones. Sabicas nos comentaba en relación con las históricas grabaciones que hizo mediada la década de los cincuenta del pasado siglo junto Carmen Amaya: «Los discos que grabamos los hicimos en Nueva York. El manager nos ofreció 1200 dólares; 400 para los palmeros -¡yo nunca había sentido la palabra de palmero!-, 400 para Carmen y 400 para mí» (GAMBOA y NÚÑEZ, 2007: 409).

Seguramente, su estrecha convivencia con el baile puede haber influido en la percepción de las palmas como una expresión u oficio subsidiario o «subalterno» (Chicharito en GARRIDO, 2016), sin entidad artística o musical propia. No obstante, como veremos a lo largo de este estudio, el seguimiento de su evolución en la fonografía demuestra que, detrás de este carácter subsidiario, se esconde una praxis musical capaz de lograr un efecto musical brillante y poderoso con gran austeridad de recursos:

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 (GAMBOA y NÚÑEZ, 2007: 408).

La riqueza y sofisticación de este lenguaje percusivo merecen un estudio aparte, tanto desde un punto de vista musicológico como desde una perspectiva antropológica. No sólo porque esta sofisticación de las palmas flamencas sea fruto en gran medida de su maridaje con el baile, siempre a la zaga del zapateado, sino porque pies y palmas han sido agitados históricamente por la misma mente creativa: las manos del palmero son a menudo las mismas del bailar. En este sentido, la tarea de los palmeros es de una exigencia física parecida a la de los bailaores, aunque sólo éstos jadeen vivamente después de un desplante. Con todo, en el flamenco, los ejercicios de calentamiento, tan extendidos en la actividad deportiva, han estado circunscritos a los profesionales del baile y, en menor medida, del toque. Sólo de forma excepcional algunos artistas han sido conscientes de la exigencia corporal del palmeo, como la bailaora La Chana, cuyo uso de grandes subidas de velocidad motivó el desarrollo espontáneo de ejercicios de calentamiento con las palmas:

Entonces me tiraba así calentando con las manos, porque yo me tenía que valer yo sola. Con las palmas hacia así: [redondeando los dedos de una mano que golpea velozmente sobre la otra mano abierta] (...). Y mucho rato sin parar, me quedaba hasta que me dolía, y después hacía así: [relax y respiraciones con los brazos colgando], que esto me bailara [el tríceps] (DEL POZO-SANTIAGO AMADOR, 2018: 240-241).

Con todo, no era una preparación habitual ni tradicional en la profesión, tal y como tampoco sigue siendo en la actualidad:

Mis cantaores también se preparaban físicamente, con las manos hacían gimnasia, muchos lo hacían, para poder ayudarme, para poder llegar. El Piki me decía: «¡En mi vida he hecho esto! ¡En mi vida!» (Ibídem: 240-241).

Tocando las palmas en un concierto te revientas los brazos; nosotros no calentamos, y así estamos, hechos a cachos (MELLIS [LOLO], 26-6-2018).

[Bocaíllo] Nosotros no solemos hacer ningún ejercicio de palmas. La Chana lo hacía porque era bailaora. [Coco] De voz sí sueles hacer un poquillo (BOCAÍLLO, COCO y FERNÁNDEZ, 11-7-2019).

El rol acompañante de las palmas y su carácter aparentemente no instrumental seguramente expliquen por qué el palmeo no ha sido entendido como actividad que requiera una especial preparación física. Asimismo, si las palmas no han sido consideradas tradicionalmente un instrumento musical, sino más bien una parte del jaleo *–de los que dicen «¡Ole!»–*, es hasta cierto punto comprensible que tocar las palmas no se haya entendido tampoco como especialidad musical:

Ahora se le está dando más su sitio al palmero, pero hasta hace muy poco no se les tenía en cuenta cuando, desde nuestro punto de vista, unas palmas bien tocadas son un lujo para el artista. La palma da un color que hace brillar mucho al flamenco, es la forma más natural de acompañamiento. Antes no existía la percusión y con lo que se acompañaba era con palmas o unos nudillos. (...) Ahora hay más reconocimiento entre los artistas, sobre todo, y también entre los aficionados. Pero es una labor que está en un segundo plano. Generalmente en los palmeros te fijas cuando suenan mal o cuando no están y se echan de menos (...) En algunos momentos lo pensamos. Que igual que hay Giraldillos [premios de la Bienal de Flamenco de Sevilla] para cantaores o guitarristas, ¿por qué no para un palmero, un percusionista o un corista, si también hacemos un trabajo que es necesario? (Los Mellis en ARGUIJO, 2016).

Desde la profesión se percibe actualmente una mejora en la reputación y el aprecio que ya a finales del siglo xx experimentaron tanto los palmeros como su propio oficio:

Hoy día a las palmas y a los jaleos se les está dando la importancia que se debe, porque antes no se le daba valor. Cuando había que tocar las palmas se llamaba a cualquiera para que subiera. Pero ahora no, y eso es importante, los artistas llevan a sus propios palmeros (El Bo en PEREIRA, 2016).

Hoy hay en Jerez por ejemplo veinte palmeros, entre ellos los hay buenos y regulares. Pero antiguamente no había ninguno, no se dedicaba nadie a tocar las palmas. Yo tocaba las palmas pero no me daba cuenta. Esto nosotros lo hacíamos como el que jugaba al bolindre

[a las canicas] o al trompo [la peonza]. Y hoy, como eso está dejando dinero, quizá más que nada... Ahora vamos a Japón y las clases es lo que da más dinero (ZORRI, 6-6-2019).

En el ámbito de la enseñanza, los cambios son también lentos e irregulares. Anselmo González Climent, que dedicó en su *Flamencología* un capítulo entero al trasfondo humano que se esconde detrás de este *jaleo* percusivo que son las palmas, aseguraba que «no se conoce su adiestramiento» (GONZÁLEZ CLIMENT, 1989 [1955]: 142). Aunque tocar bien las palmas pueda entenderse como un don (el del sentido del ritmo, que es sobre todo el del compás), el aprendizaje de las palmas ha estado ceñido tradicionalmente a las academias de baile. Hasta tiempo reciente, las palmas flamencas habían sido pocas veces abordadas de forma aislada, como especialidad autónoma, tal y como quedará reflejado en el repaso de los actuales currículos de la oferta pública de estudios de grado superior de flamenco.

Dentro de su aparente austeridad técnica, que el flamenco ha sabido convertir en virtud más que en defecto, las palmas albergan un potencial que trasciende su cometido rítmico. La ausencia de capacidad melódica o armónica, debido a su no afinación, ha potenciado otros aspectos organológicos que transitan entre lo corporal y lo psíquico, entre lo individual y lo colectivo. Aquí, más que nunca, menos es más: la limitación del palmero, que tan sólo puede hacer un sonido simultáneamente, le otorga sin embargo una gran capacidad de repercusión, tanto en su propio ánimo como en el del grupo. La síntesis rítmica que esencialmente compete al palmero le permite sentir corporalmente su latido y el del grupo al mismo tiempo. En efecto, un batir de palmas colectivo bien organizado funde cuerpo y mente, haciendo que el sujeto se sienta al mismo tiempo emisor y receptor del complejo de emociones que suscita el ritmo acompasado. Tocar las palmas es una parte muy importante de la percusión corporal, utilizada hoy como medio para desarrollar *múltiples inteligencias* (GARDNER, 1985) e intervenir en el tratamiento de trastornos físicos y psíquicos. Algunos artículos académicos y proyectos multidisciplinares apuntan a los beneficios que la percusión corporal aporta tanto en marcos predefinidos (ROMERO NARANJO, 2013a) como en contextos espontáneos (BRODSKY y SULKIN, 2011). De hecho, nuestra experiencia en talleres colectivos de palmas demuestra que un entrenamiento relativamente breve permite entrar con relativa facilidad en un estado de *flujo* o de placentera absorción (CSIKSZENTMIHALYI, 1997 [1990]), por el cual el individuo se abstrae de lo ordinario, sumergido en una suerte de *subconciencia* temporal, sintiendo el paso del tiempo corporalmente antes que mentalmente.

El análisis musicológico de las palmas flamencas nos acercará no sólo a un lenguaje percusivo cuasi único en el mundo por su capacidad de «dar el máximo con el mínimo de medios», sino también a una antropología, en tanto las palmas son vehículo de cohesión, de autoafirmación, de cuasi *sanación* colectiva, aspectos que se manifiestan igualmente en todas aquellas tradiciones musicales que, como veremos, han otorgado a las palmas un rango musical similar. En efecto, las palmas han sido ensalzadas en el marco de la percusión corporal por sus beneficios para el desarrollo cognitivo y social del individuo y su potencial terapéutico ante muy diversas afecciones y trastornos. Con todo, resulta paradójico que estas virtudes, efectivas en edades muy distintas, hayan pasado tan desapercibidas a la pedagogía musical, también en el ámbito del flamenco, que sólo en la última década parece despertar al respecto. Desde nuestro punto de vista, conviene no sólo reconsiderar el potencial didáctico

de las palmas como parte de la enseñanza del flamenco, sino también la oportunidad que supone incorporar el lenguaje percusivo por antonomasia del flamenco en la enseñanza musical en general. En otras palabras, el estudio de las palmas desde una perspectiva a la vez organológica y musical puede desvelar no sólo un conjunto de técnicas y repertorios altamente ilustrativos de la forma flamenca de concebir el ritmo y la métrica, sino también su potencial didáctico en el contexto del lenguaje musical occidental, pudiendo ocupar la plaza de aquello que en otros tiempos se llamó *solfeo rítmico* y que hoy, gracias a la praxis de las palmas, podría adquirir un carácter lúdico mucho más atractivo y eficaz.

Tocar las palmas agudiza la percepción, la concentración y la autorregulación, es decir, la capacidad de escucharse a uno mismo a la vez que al otro.⁵⁵ Imaginemos a qué nivel no se activarán estas habilidades cuando se otorga a las palmas un valor artístico, cuasi ritual, como ocurre en el flamenco, donde son las responsables de sostener rítmicamente la expresión pública de la identidad colectiva. Por su consistencia musical, pero también por su potencial lúdico, didáctico y terapéutico, las palmas merecen pues situarse en primer plano y ser analizadas propiamente como especialidad. Y en este camino, además de desvelar su tecnología y repertorio, nos adentraremos en su dimensión humana, su capacidad de repercutir positivamente en la psicología del individuo y del colectivo. En definitiva, su «valor de uso» más allá de la función estrictamente musical (RODRÍGUEZ, 2014).

Una laguna en la academia

En el ámbito académico, los estudios dedicados monográficamente a las palmas flamencas son muy escasos. En la literatura flamenca, las palmas suelen aparecer mencionadas, pero pocas veces son comentadas específicamente. En obras de tipo enciclopédico se les destina una o dos entradas (palmas/palmero), en las que suele hacerse una semblanza de su papel en el flamenco, pero sin entrar en apuntes históricos ni en la mención de artistas especialistas (BLAS VEGA y RÍOS RUIZ, 1992: 564; GAMBOA y NÚÑEZ, 2007: 408-9; NÚÑEZ, 2008: 405). Algo más frecuente ha sido la transcripción de patrones de palmas en el marco de ediciones de carácter didáctico en torno al *compás flamenco* o a la música flamenca en general (NÚÑEZ, 2003: 40-55; FERNÁNDEZ, 2004: 48-52; UTRILLA, 2007b: 120-125). Estos patrones suelen incluirse como medio para describir las fórmulas métricas de cada género o palo acompasado, más que para ilustrar propiamente el lenguaje y repertorio de las palmas. En esta línea, también se han recopilado y comentado patrones en libros o tesis, sea acerca de las facetas flamencas del baile (MARTÍNEZ DE LA PEÑA, 1969: 96), del toque (BETHENCOURT-LLOBET, 2011) o de la génesis musical del flamenco (CASTRO BUENDÍA, 2014: 107). Este último, además de aportar varias referencias literarias de los siglos XVIII y XIX que retratan indirectamente el uso de las palmas en el período de gestación y nacimiento del flamenco, transcribe y comenta el acompaña-

⁵⁵ Algunos estudios demuestran que un aplauso colectivo, inicialmente desorganizado, tiende espontáneamente a la coordinación (NÉDA et al., 2000).

miento de palmas de algunas grabaciones célebres en su análisis rítmico de la Bulería y su antecedente el Jaleo (CASTRO BUENDÍA, 2014: 530-5, 1353-4 y 1369). Por otra parte, la tesis doctoral de Antonio Moreno Sáenz «Las percusiones del flamenco: modelos de interpretación y análisis musicológico» se detiene en diversas ocasiones sobre las palmas, bien para describir aspectos técnicos (MORENO SÁENZ, 2015: 44-45), bien para citar algunos de los palmeros más importantes entre los nacidos en la segunda mitad del siglo XX (125 y 168-169). Con todo, si tenemos en cuenta el rol fundamental que las palmas han tenido entre las percusiones flamencas, con un desarrollo apenas asimilable al que hayan obtenido en ninguna otra tradición musical, entendemos que su estudio en esta tesis carece de la suficiente enjundia o amplitud (consta de un capítulo dedicado a los «palmeros», pero no específicamente a las palmas). Sus recopilaciones son en general poco significativas desde un punto de vista histórico (corresponden más bien a los patrones más populares en la actualidad, transcritos con criterios heterogéneos), esbozando apenas un análisis musicológico del repertorio y de la técnica.

En forma de artículos, encontramos algunas publicaciones dedicadas parcial o monográficamente a las palmas flamencas. En primer lugar, el escritor Anselmo González Climent incluyó un interesante capítulo dedicado a las palmas en su pionera *Flamencología*, publicada en 1955. Sin entrar en precisiones técnicas o apuntes propiamente musicológicos, el autor destaca el matiz y la adecuación al contexto como funciones o requisitos musicales de las palmas flamencas. Con todo, sobresale su aproximación de cariz antropológico al palmeo, con una aguda descripción de la funcionalidad que desempeña el palmeo como forma corporal de exhortar o jalear a los demás intérpretes, particularmente el cante (GONZÁLEZ CLIMENT, 1989 [1955]: 141-145). Más reciente, disponemos también del artículo de Manuel Naranjo «Percusión y jaleos», incluido en el volumen sexto de la monumental *Historia del Flamenco* de la Editorial Tartessos (NARANJO LORETO, 2002). Con una visión holística de la percusión en el flamenco, en la que se aproxima también a las castañuelas, el pandero u otras percusiones corporales como los pitos o los nudillos, incorpora interesantes observaciones en torno a la técnica y función del palmeo. Por otra parte, de forma más sucinta, el artículo «Las Palmas y el silencio en el cante flamenco» (PÉREZ CELDRÁN, 1995), aparecido en el número inaugural de la *Revista de Flamencología*, también incorpora algunas observaciones de interés en torno a la funcionalidad del palmeo, particularmente en relación al cante.

En un ámbito más divulgativo, el artículo «De las palmas al cajón» (GARCÍA [EL GUILLE], 2006) reflexiona con agudeza también sobre la función de las palmas y cómo el advenimiento del cajón, al asumir parte de su cometido musical, ha ido en detrimento de su hegemonía rítmica. Con todo, hasta la fecha, las únicas aproximaciones monográficas a las palmas como especialidad flamenca son cuatro artículos, dos de ellos de Jerónimo Utrilla, autor de la primera edición multimedia (DVD + libreto) de carácter didáctico dedicada específicamente al aprendizaje de las palmas flamencas (UTRILLA, 2007a, 2010a, 2010b) y que comentaremos más adelante. El primer artículo, aparecido en la revista flamenca *El Olivo* (UTRILLA, 2008), es un resumen de los principales contenidos y conclusiones incluidos en el libreto de la citada edición multimedia. El segundo, «La enseñanza de las palmas» (UTRILLA, 2010b), aparecido en la revista de investigación sobre flamenco *La Madrugá*, es un compendio del contenido de las nuevas ediciones multimedia publicadas por el autor en ese mismo año. El tercer artículo

(FARKE, 2008), que firma Oliver Farke para la revista alemana sobre flamenco *¡Anda!*, parte de una entrevista con el mismo Jerónimo Utrilla en la que se comentan el rol y la técnica del palmeo flamenco, así como el contenido del DVD recién publicado. Por último, el artículo monográfico «Las palmas en el flamenco» (CARRILLO RUBIO, 2015) recoge el trabajo final de máster de su autor, hace una aproximación más acorde a los estándares académicos, con una primera parte introductoria dedicada a la contextualización organológica y cultural, observando prácticas similares en otras tradiciones musicales, y una segunda parte dedicada al compás y las palmas en el flamenco a través del análisis de algunos de los patrones y combinaciones actualmente estandarizados. Con todo, el balance general que se puede hacer a día de hoy del estudio de las palmas por parte de la flamencología es todavía pobre. La ausencia de un estudio monográfico, sistemático y exhaustivo, que incluya una contextualización antropológica y un análisis musicológico con perspectiva histórica, es síntoma del desprestigio que en el ámbito académico arrastra todavía esta expresión musical, que todos oyen, pero que pocos parecen escuchar.

Por nuestra parte, nos hemos aproximado en distintas ocasiones a las palmas en el marco de un análisis holístico de la estructura métrica flamenca. En primer lugar, en el audiolibro de análisis musical del flamenco «Ritmo y compás» establecimos una nomenclatura preliminar en torno al palmeo, con términos como *base* y *coro* (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 313). En esta misma obra, las palmas nos sirvieron para introducir e ilustrar la aplicación del análisis en niveles de pulso, principal argumento de la clasificación métrica de los géneros flamencos acompañados (Ibídem: 54-58). Por último, el análisis de diversos patrones y combinaciones, características de géneros como el Tanguillo Moderno, la Bulería, la Sevillana, el Fandango de Huelva o el Fandango Abandolao (también llamado «verdiales») nos han permitido ilustrar distintas formas de polimetría presentes en el flamenco, tanto en la citada obra como en artículos editados en revistas académicas extranjeras (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015b, 2017b). En este sentido, en alguno de estos artículos hemos dado especial relieve al análisis histórico y musical del repertorio de las palmas como vía para aproximarnos a la esencia de la métrica musical flamenca (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2019).

En el contexto internacional, en ausencia de libros monográficos, debemos destacar dos artículos de finales de los años setenta publicados en el boletín *Jaleo* de la *Flamenco Association of San Diego* (California, EUA). Se trata de artículos de apenas dos páginas (RAYNA-JALEO, 1978 y KEYSER, 1978), en los que sin embargo se aborda monográficamente el palmeo, entendido como especialidad flamenca. Sucintos pero sustanciosos, son los únicos artículos del ámbito internacional (incluso nacional, si tenemos en cuenta las fechas de edición) que denotan una consciencia plena del valor artístico y organológico de las palmas flamencas, al incluir no sólo la recopilación de patrones, sino también la descripción de distintas técnicas y recomendaciones para su práctica, demostrando la existencia en esas fechas de una enseñanza y una didáctica de notable consistencia en torno a las palmas flamencas. Ambos artículos aportan rudimentarias pero loables transcripciones de patrones (mecanografiadas), incluyendo las formas de contar los tiempos del compás, indicaciones acerca del uso del pie, y hasta recomendaciones acerca del cuidado de las manos del palmero:

The best way to begin is to tap your foot in a steady beat and coordinate your clapping with your foot, with two claps to each beat of your foot tap (Keyser, 1978: 2)

One last hint. Heavy palmas playing will often result in swollen, calloused and often bleeding hands. Rayna suggests the application of vitamin E lotion to the hands to soften callouses, prevent cracking, and aid healing (RAYNA-JALEO, 1978: 2).

Por otra parte, la revista alemana especializada en flamenco *¡Anda!*, publicó en su número 80 un artículo satírico en el que su autora, de forma entre cómica y surrealista, aconseja cómo hacer palmas correctamente (RENITENTE, 2008). Asimismo, en el número 92 de esta misma revista, se publica un breve artículo sobre las palmas por bulerías, en el que se describen un «ritmo base» y diversas variantes, incluyendo un remate, indicando mediante signos las palmas acentuadas y las no acentuadas, así como los silencios, los marcajes del pie y la forma de contar los tiempos (MORALES [EL PULGA], 2010). Si bien el artículo incluye también algunas notas de humor, su carácter es eminentemente didáctico. Con todo, una parte de los patrones descritos no corresponden a ritmos o acentuaciones tradicionales, debido seguramente a una transcripción errónea o incompleta (tanto en el texto como en los gráficos, el artículo parece ser la traducción, realizada por un tercero, de una clase impartida por la persona que figura como autor).

Todavía en el contexto internacional pero dentro de un ámbito más académico, el etnólogo y antropólogo cubano Fernando Ortiz, dedicó todo un apartado a «las palmetas y los palmeos» en su obra en dos volúmenes *Los instrumentos de la música afrocubana* (ORTIZ, 1996 [1952]: 38-52). Considerando el palmeo un instrumento en toda regla, el autor hace un recorrido antropológico sobre esta práctica musical atávica. Si bien se centra en la música africana y afrocubana, con un sesgo algo colonialista todavía, incluye varios apuntes y citas sobre el uso y el posible origen de las palmas en el sur de la península ibérica, y que comentaremos más adelante. También en el ámbito académico internacional, se han publicado más recientemente diversos artículos que incluyen patrones de palmas. El más directamente relacionado con el flamenco procede del ámbito de la psicología y aborda el estudio de las dinámicas de la interpretación colectiva o *ensemble*, particularmente en relación a los mecanismos de coordinación temporal (MADUELL and WING, 2007). Aquí, el flamenco es tomado como caso paradigmático para el análisis de las interacciones no verbales que se dan en esta clase de interpretaciones grupales. Si bien los patrones transcritos corresponden exclusivamente a la Bulería, se hace una aproximación valiosa al rol y funciones que desempeñan las palmas en la performance flamenca. En esta línea, parecidos patrones han servido también para analizar la estructura y la articulación hipermétricas de la Bulería (DEKAI WU, 2013), esto es, las pautas o modelos que intervienen en la formación e intercambio de ciclos cortos, esto es, de seis tiempos (conocidos como «medios compases») y largos o de doce tiempos. Por otra parte, se han transcrito también patrones de Bulería para ilustrar la impronta bereber en el flamenco, en este caso basándose en las analogías rítmicas y sintácticas entre el «compás» de la bulería y el del género *Cha'abi* magrebí (THOMAS, ¿2008?: 18). Por último, constan también varios artículos procedentes del ámbito de las matemáticas, dedicados al análisis filogenético computacional por similitud (DÍAZ-BÁÑEZ et al., 2005), en los cuales se toman de

referencia varios patrones de palmas. Con todo, los sofisticados procedimientos computacionales contrastan aquí con el uso de un conjunto de patrones muy restringido, incluso métricamente contradictorio (se toman como equivalentes entidades no homologables: ciclos métricos y patrones rítmicos, fórmulas de ciclo corto y de ciclo largo, incluso niveles de pulso distintos), dando como resultado, a nuestro entender, conclusiones no significativas en relación a los objetivos filogenéticos perseguidos.

En relación a otras tradiciones musicales, el estudio de las palmas tampoco ha gozado de una atención cuantitativamente significativa, con menciones en volúmenes no dedicados específicamente a las palmas (CURTIS, 1920; JONES y LOMAX, 1972; AKORLIE, 2005; VALLEJO, 2007; LOCKE, 2010) y algunos artículos en revistas científicas en torno a la música del África subsahariana (JONES, 1954; CHANUNKHA, 2008). En este ámbito, el artículo de Arthur M. Jones sobre el ritmo en la música africana es el más explícito y completo, analizando no sólo ejemplos concretos (a voz sola y en polirritmia), sino, sobre todo, la función que las palmas desempeñan en este contexto, generalmente a modo de clave (ostinato rítmico). Con todo, diríase que la obra *Clapping Music* (1972), del compositor minimalista neoyorquino Steve Reich, basada en la interpretación a dos voces de un único patrón de palmas de doce pulsos, ha suscitado mayor atención del mundo académico que las ricas y variadas prácticas musicales de las palmas que constan en diferentes culturas de todo el mundo, algunas de las cuales comentaremos más adelante. Paradójicamente, son también más abundantes en el ámbito académico internacional los estudios dedicados a las propiedades sónicas del batir de palmas y su sintetización (REPP, 1986; NÉDA et al., 2000; PELTOLTA, 2004; JYLHÄ y ERKUT, 2008), que a sus características musicales. En cambio, los efectos que hacer palmas acompasadamente tiene sobre el desarrollo físico, psíquico y social del individuo, así como el potencial terapéutico de esta actividad, han sido más profusamente estudiados, tanto en el marco general de la percusión corporal (KARTOMI, 2007; ROMERO NARANJO, 2013a), como en el particular del folclore infantil de las canciones palmeadas o *handclapping songs* (BRODSKY y SULKIN, 2011; ROMERO NARANJO, 2013b; RIERA MARTÍNEZ, 2013; RIERA y CASALS, 2014 y 2015).

Así las cosas, la estigmatización del flamenco, promovida paradigmáticamente por los antíflamenquistas de la Generación del 98, encabezados por el escritor madrileño Eugenio Noel, tuvo que afectar necesariamente a la mirada del mundo académico hacia esta tradición musical.

Para la musicología oficial (llamémosla así), parece que el flamenco es una especie de música de segunda, a la vista de la escasez de musicólogos de carrera que se dedican al estudio de este arte (NÚÑEZ, 2007: 58).

Con todo, en años recientes, tanto desde la musicología como sobre todo la etnomusicología, se han dado pasos significativos, siendo el flamenco en la actualidad una pieza relevante en el ámbito de la educación musical de grado superior, así como en programas de investigación y congresos científicos nacionales e internacionales, abordado desde muy diversas vertientes más allá del plano musical. Prueba de ello es la reciente incorporación de la flamencología en algunos currículums, regulada ya como disciplina académica, lejos por tanto del cajón de sastre que constituyó durante décadas y en el que cupieron todo tipo de

aproximaciones y metodologías de estudio. Con todo, este salto cualitativo es aún incompleto. A la vista de los trabajos comentados, se hace evidente que el estudio específico de las palmas flamencas en el ámbito académico tiene todavía un amplio recorrido pendiente. En este contexto, afrontamos el presente trabajo con el objetivo de abrir camino a las palmas flamencas en los ámbitos de la musicología y la etnomusicología, para que esta praxis artística pueda desplegar el enorme potencial que ofrece no sólo desde un punto de vista musical, sino también didáctico y terapéutico.

Una enseñanza complementaria y sin reglar

The palmas are a musical instrument and capable of great complexity. To perform them is to “play” or “tocar” las palmas. In Spain, there are specialists in this art who become very proficient (...) Most dance teacher, however, do not place much emphasis on the teaching of proper palmas technique (RAYNA-JALEO, 1978: 1).

Actualmente, la enseñanza de las palmas flamencas está más extendida en el ámbito formativo no reglado que en el ámbito académico. Una anomalía que no debería sorprender, a tenor de la escasa atención prestada desde las instituciones académicas al estudio del palmeo, que parecen no haberse percatado aún del valor musical y pedagógico del arte del compás. De hecho, apenas existe mención explícita a las palmas flamencas en los currículos de los estudios oficiales de grado superior de flamenco. En la actualidad, cinco centros en España ofrecen estos estudios: el Conservatorio de Córdoba, el Conservatorio de Murcia y, en Barcelona, la ESMUC, el Conservatorio Superior de Música del Liceo y la ESEM del Taller de Músics.⁶ Estos son los respectivos planes de estudios:⁷

- Conservatorio Superior de Música «Rafael Orozco» de Córdoba: Itinerario Cante Flamenco. Itinerario Guitarra Flamenca. Itinerario Flamencología.
- Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC): Modalitat Cante Flamenco. Modalitat Guitarra Flamenca.
- Conservatorio Superior de Música del Liceo: Especialidad Interpretación - Guitarra Flamenca.
- Escuela Superior de Estudios Musicales (ESEM) del Taller de Músics: Especialidad Interpretación / Ámbito Flamenco.
- Conservatorio Superior de Música «Manuel Massotti Littel» de Murcia: Modalidad Cante Flamenco. Modalidad Guitarra Flamenca.

⁶ A ellos deben sumarse los pioneros estudios superiores de guitarra flamenca (de Grado y de Máster) del Rotterdam Conservatory ([Codarts](#)), dirigidos desde 1985 por el guitarrista y pedagogo Paco Peña.

⁷ Acerca de los hipervínculos incluidos en este trabajo, véase el anexo 4.

De entre estos cinco, tan solo en el plan de estudios del Máster Flamenco de la ESMUC, en su itinerario de «Interpretación», aparece la asignatura «Compás flamenco: palmas y recursos rítmicos», ubicada como materia común a todas las especialidades, pero optativa dentro de la «Formación profesional complementaria». De este modo, si bien se reconoce explícitamente su importancia en el ámbito de las competencias prácticas, las palmas quedan fuera del currículo troncal dentro del máster. En cualquier caso, más allá de las referencias más o menos explícitas a las palmas en sendos currículums, hemos querido averiguar mediante testimonios directos el alcance que *de facto* tiene su enseñanza en los diferentes centros donde se imparte el grado superior de flamenco.

En el caso del Conservatorio Superior de Música «Rafael Orozco» de Córdoba no existe una asignatura específicamente destinada a las palmas (tampoco al cajón). A raíz de la elaboración de un nuevo Plan de Estudios en 2011, se impulsó la creación de una nueva asignatura, «Creatividad e improvisación en el flamenco», en la cual se proponía el aprendizaje de las palmas como paso previo a la formación de un combo, tratando de subsanar una carencia manifestada por parte del alumnado, que al parecer venía graduándose sin haber adquirido ni demostrado la necesaria competencia en el palmeo. Su formulación teórica no fue especialmente bien recibida por parte de la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía, considerando las palmas poco adecuadas para un grado superior, de modo que, tanto en la descripción curricular de la asignatura como en la práctica, las palmas apenas tuvieron cabida. A todo ello, cabe sumar las trabas administrativas a la contratación de nuevo profesorado, particularmente cuando se precisa cubrir un número de horas semanales inferior a doce, de modo que determinadas asignaturas o contenidos considerados no troncales han acabado por ser impartidos por profesorado ya existente, con independencia de su cualificación para impartir las especialidades vacantes (GONZÁLEZ, 29-1-2019). Así las cosas, el alumnado del Conservatorio de Córdoba ha aprendido a tocar las palmas en gran medida fuera de los espacios lectivos, reuniéndose por ejemplo en peñas flamencas de la ciudad. Con todo, en los últimos años, la enseñanza de las palmas ha estado más presente en el marco de asignaturas relacionadas con el cante y el baile. Así, en «Cante flamenco» y, sobre todo, «Cante para acompañar al baile flamenco», se ha dedicado una parte del espacio lectivo a las palmas, tal y como refleja en tres ocasiones la descripción de esta última. En la práctica, se realizan ejercicios con diferentes patrones de palos distintos, con el objetivo de facultar al alumnado a cantar y tocar las palmas a la vez, especialmente relevante cuando se canta para el baile, y conocer técnicas de contrapunto rítmico de diversa complejidad (GUERRERO, 24-7-2019).

En sus casi veinte años de existencia, la ESMUC ha carecido de un espacio lectivo dedicado propiamente a las palmas. Mencionadas esporádicamente en la descripción de algunas asignaturas («Cante flamenco IP» y «Improvisació i acompanyament del flamenco I») en la práctica se trabajan como complemento en el marco de asignaturas relacionadas sobre todo con la interpretación en grupo (combo o conjunto instrumental) y, más recientemente, con el acompañamiento al baile (Guerrero, 24-7-2019). En este contexto se han trabajado diferentes formas de tocar las palmas, de crear aires o *soniquetes* específicos (Jerez, Lebrija, Utrera...), así como aspectos dinámicos (controlar la intensidad y matizar los cortes y los remates), tímbricos (cuando abrir o cerrar la palma) y las formas más adecuadas de llevar el pie. No obstante, esta enseñanza no parte de un temario específicamente diseñado, sino que se

desarrolla de forma relativamente improvisada como parte de las correcciones del profesorado. Con todo, si bien no se examina específicamente, la competencia en el palmeo se ha tenido en cuenta en la evaluación de dichas asignaturas. Por su parte, la mencionada asignatura optativa del máster, «Compás y palmas», se basa en un conjunto de ejercicios y patrones rítmicos de palmas (también de guitarra y de percusión), elaborados *ad hoc* por el propio docente y con los que, sobre un mismo pulso (velocidad), se transita por diferentes palos (o aires dentro del mismo palo), jugando también con distintas formas de llevar el compás con el pie, incluso de utilizarlo como percusión complementaria al palmeo. La asignatura incluye un examen final basado en la realización de estos ejercicios de manera solvente durante un lapso de tiempo determinado. En esta línea, y a raíz de la insistente demanda del alumnado de grado, está prevista la incorporación de una asignatura específicamente dedicada a la práctica de las palmas (LÓPEZ, 13-7-2019).

En cuanto al conservatorio Superior de Música de Murcia, donde se imparte el grado superior de cante y de guitarra flamenca, el reconocimiento de las palmas, literalmente o bajo el término compás, es algo más patente. Si bien la enseñanza de las palmas no está contemplada explícitamente en el plan de estudios ni se imparte una asignatura específica, desde el curso 2006-2007 se trabaja *de facto* en el marco de materias comunes como «Cante flamenco» y «Cuadro flamenco», denominación equivalente a «combo» o «tablao». A diferencia de lo observado en otros grados superiores, en la guía docente de la asignatura de cante (p. 9), impartida por Curro Piñana, se hace mención explícita a las palmas como vehículo para el aprendizaje de los diferentes «compases flamencos», especificando incluso aspectos tímbricos y de matiz:

Audición y realización de ejercicios donde se marquen los diferentes tipos de compases flamencos mediante las palmas (sonoras y/o sordas) y su adecuación a la estética interpretativa de cada estilo. Se utilizará también el cajón flamenco.

En su actividad lectiva, tanto en la asignatura de «Cante flamenco» como en la de «Acompañamiento al cante» se incide en el uso y enseñanza de las palmas, regulando los contenidos o la exigencia de acuerdo con las aptitudes o experiencia previa del alumnado, generalmente muy dispar. Además del uso de sordas y sonoras, se trabaja la coordinación con el pie y la gestión de los silencios, así como la facultad de cantar y tocar las palmas a la vez (PIÑANA, 7-8-2019). En la asignatura de «Cuadro flamenco», actualmente presente en los cuatro cursos del grado y donde se encuentran el alumnado de guitarra y el de cante, se trabaja por turnos, de modo que cuando no se interviene en la propia especialidad, se acompaña con las palmas. Así, se estudian los patrones básicos y la combinación de ritmos distintos, usando el pie para marcar el compás y facilitar la incorporación de contratiempos. En el caso particular de los estudiantes de cante, se les pide también que sean capaces de tocar las palmas mientras cantan, pues se ha venido detectando en efecto cierta dificultad psicomotriz a la hora de compaginar ambas acciones. Con todo, se considera que la incorporación de una materia troncal dedicada a las palmas facilitaría en gran manera esta aplicación de las palmas en el marco de estas especialidades solistas (BRAO, 31-7-2019). En este sentido, fruto de la persistente demanda del profesorado y sobre todo del propio alumnado, recientemente

se planteó la creación de una asignatura dedicada exclusivamente al aprendizaje de las palmas, propuesta bien recibida en su momento por la dirección del conservatorio, pero que hasta el presente no ha llegado a materializarse debido sobre todo a dificultades burocráticas relacionadas con la reconfiguración del plan de estudios (CARRILLO, 2-8-2019; PIÑANA, 7-8-2019). Así las cosas, como en otros centros, el equipo docente más comprometido con la capacitación práctica del alumnado opta por utilizar los espacios lectivos existentes para desarrollar el aprendizaje de las palmas.

A diferencia del resto, la Escuela Superior de Estudios Musicales (ESEM) del Taller de Músics incluye en sus dos itinerarios o especialidades (cante y guitarra flamenca) una asignatura común llamada «Fundamentos rítmicos del flamenco» que se imparte durante el primer curso (de un total de cuatro), con una hora lectiva a la semana. Si bien la referencia a las palmas en la descripción de la asignatura es mínima, en la práctica se trabajan en distintos palos, llevando el compás con el pie, utilizándolo incluso como elemento percusivo. Asimismo, se incluyen algunos ejercicios complementarios de percusión corporal para acabar de dominar los diferentes ritmos y la coordinación psicomotriz. El objetivo en última instancia es proporcionar al alumnado las competencias rítmicas necesarias para desenvolverse profesionalmente, particularmente en el ámbito del tablao (DOMÍNGUEZ, 23-12-2018). Paralelamente, las palmas se trabajan como complemento también en la asignatura de «Cante flamenco», en la que cantar y tocar las palmas a la vez es un requisito tanto en clase como en los exámenes (GUERRERO, 24-7-2019). Por su ritmo enteramente mensurable, tanto el aprendizaje de la guitarra como el del baile conllevan tradicionalmente un trabajo intenso sobre el compás. En cambio, el cante, por su carácter parcialmente amensural, hace necesario un refuerzo en este sentido:

Hoy toca más palmas el cantaor en los tablaos, para acompañar al bailaor. (...) En el tablao el cantaor siempre tiene que tocar las palmas. Sólo las quita cuando canta, y a veces ni eso. Por eso es más lógico que se enseñe más a tocar las palmas en las clases de cante que en las del baile (DE LA TOLEA, 7-7-2018).

En los talleres en Japón, se hace más clase de palmas con los cantaores que con los bailaores (BARBERO, 27-6-2018).

Así las cosas, la enseñanza de las palmas en los estudios de grado superior, sobre todo en conservatorios o instituciones equivalentes, se encuentra generalmente relegado de forma más o menos deliberada a los espacios lectivos de otras especialidades. Apenas visibles en los currículums de la enseñanza reglada, las palmas ocupan un espacio prestado y apenas reglado. Sin entrar en su valor intrínseco como especialidad flamenca, que podría eventualmente justificar un itinerario propio, su lugar central en el flamenco como expresión por antonomasia del compás no se traduce debidamente en horas lectivas o en una didáctica específica que aproveche incluso el potencial de las palmas como vehículo para la formación rítmica. Parece necesario pues desestigmatizar el término palmas en los planes de estudios, haciendo un esfuerzo por visibilizar y reglar su enseñanza, colocando esta especialidad en el espacio troncal que le correspondería. De hecho, el aprendizaje de las palmas como vehículo

de formación en la vertiente rítmica del flamenco parece estar más integrada en aquellas propuestas formativas con ánimo profesionalizador o con un claustro formado por músicos profesionales en activo, como ha sido tradicionalmente el caso del Taller de Músics. Paradigmática en este sentido es la oferta formativa de la Fundación Cristina Heeren de Sevilla, que si bien no ha logrado aún el reconocimiento como enseñanza reglada, otorga a las palmas un papel central tanto en términos cuantitativos como cualitativos. En su plan de estudios, dividido en los itinerarios de cante, guitarra y baile, las palmas constan bajo la asignatura troncal llamada «Compás», que se imparte a lo largo del primer año de estudios, de un total de tres, como espacio común y compartido de las tres especialidades ofertadas. En el marco de esta asignatura, todos los alumnos de la Fundación comparten tres horas lectivas a la semana (en días distintos) dedicadas exclusivamente al aprendizaje de las palmas, sumando más de 130 horas al término del curso.⁸ En este espacio se trabaja desde la colocación de los brazos y, en general, del cuerpo, hasta el timbre o la sonoridad de la palma, pasando por la coordinación del palmeo con el pie, también como percusión activa. Una vez trabajadas intensivamente las bases de palmas (los patrones principales de cada palo) y el control de la velocidad (para evitar la tendencia a acelerar del principiante), se entra progresivamente en el matiz, es decir, la adecuación del palmeo a la intención o necesidad del solista que se acompaña, sea en las falsetas de la guitarra, en el taconeo del baile o en las letras del cante, incluyendo elementos estructurales tales como *llamadas*, *escobillas* o remates. Si bien como soporte emplean ocasionalmente grabaciones (entre ellas las de la colección *Sólo Compás*, que comentaremos más adelante), es frecuentemente el profesorado o los propios alumnos quienes despliegan sendas especialidades mientras el resto acompaña con las palmas. El objetivo final es que el alumnado sea capaz de hacer compás solventemente con las palmas, pero también que sepa aplicar la palma en función del contexto y la especialidad que se acompañe. Asimismo, se pone el acento tanto en la competencia práctica como en la capacidad de verbalizar aspectos técnicos y rítmicos, combinando por tanto el aprendizaje intuitivo o imitativo con el más abstracto o racional. Por otra parte, cabe decir que en la asignatura «Cante para el baile», que abarca desde el tercer trimestre del primer curso hasta tercero, con cuatro sesiones semanales de una hora, se trabaja también intensivamente la palma, ya que se considera que el «cante atrás» (de acompañamiento al baile) requiere un gran dominio del compás (LOZANO, 28-12-2018).

La propuesta de la Fundación Cristina Heeren confirma que la enseñanza de las palmas goza de su mayor relieve en aquella formación de vocación profesionalizadora, equivalente en cierto modo a un Ciclo Formativo de la FP (recuérdese este sentido la asignatura «Compás flamenco: palmas y recursos rítmicos» del máster de la ESMUC, inscrita como optativa en el marco precisamente de la «Formación profesional complementaria»). Una circunstancia seguramente relacionada, en mayor medida aun que en el caso del *Taller de Músics*, con la configuración del equipo docente, integrado por profesionales de todas las disciplinas con una trayectoria y prestigio reconocidos, y su autonomía a la hora de diseñar el plan de

⁸ Hasta hace poco tiempo se impartían cuatro horas semanales. Actualmente, la cuarta hora consiste en un taller específico dedicado al Tango Flamenco, espacio también común a las tres especialidades en el que las palmas siguen teniendo gran protagonismo.

estudios.⁹ En cierto modo, si el flamenco ha alcanzado su actual grado de desarrollo gracias a la profesionalización de sus artífices, por lo menos desde la segunda mitad del siglo XIX, no ha de sorprendernos que las palmas tengan en la formación deliberadamente profesionalizadora su principal baluarte. Un hecho que invita a reflexionar sobre los objetivos que persigue actualmente la formación de grado superior y su coherencia con la configuración musical del flamenco, que tiene el compás como epicentro y la actividad profesional en torno al escenario como principal motor de desarrollo. La práctica ausencia de menciones explícitas a las palmas en los planes de estudios es sin duda sintomática. Aunque la denominación de las asignaturas o materias en los currículums de grado superior venga fijada desde la Administración, autonómica o estatal según el reparto de las competencias educativas, la casi nula presencia literal del término *palmas* refleja la necesidad de una mayor cooperación o comunicación entre los estamentos decisorios y los profesionales del ámbito flamenco con experiencia docente. Seguramente, existe en este caso un *pecado original*, pues la paulatina incorporación de las palmas en la práctica docente de otras asignaturas representa *de facto* una enmienda a los planes de estudios fundacionales, elaborados quizá sin la debida participación de los artífices del flamenco, especialmente de aquellos profesionales que, además de su saber como músicos flamencos, acumulaban muchos años de experiencia didáctica en ámbitos formales pero no reglados. Ante la necesidad de un replanteamiento, manifestada por el propio alumnado y el profesorado, cabría esperar por parte de la autoridad educativa competente mayor determinación y flexibilidad para subsanar estas lagunas estructurales. De hecho, la situación de las palmas en los planes de estudios de grado superior de flamenco guarda cierto paralelismo con la dificultad que los estudios de flamenco han hallado tradicionalmente a la hora de incorporarse a la oferta pedagógica de los conservatorios españoles en igualdad de condiciones y reconocimiento que los instrumentos o especialidades del ámbito llamado «clásico». A pesar del notable recorrido hecho en los últimos veinte años, que hoy se plasma en todos estos estudios de grado superior, siguen estando globalmente en minoría. Se trata de una larga reivindicación que parece encontrarse más en el debate interno de profesionales e investigadores del flamenco que en la agenda de la política educativa (NÚÑEZ, 2007: 59; MACHIN-AUTENRIETH, 2017: 149).

En las enseñanzas musicales regladas, la formación rítmica ha sido siempre una parte fundamental e ineludible del currículo, incorporada en la asignatura de *lenguaje musical*, antaño llamado *solfeo*. De hecho, ha sido requisito común en este contexto el cursar un nivel superior en esta asignatura en relación a la del instrumento elegido por el alumno, reconociendo tácitamente la necesidad de *comprender el ritmo* en abstracto antes de traducirlo a la idiosincrasia de cada instrumento. En contraste, las actuales enseñanzas de flamenco en los conservatorios todavía no otorgan a la faceta rítmica el relieve, aún superior, que le corresponde en el flamenco. Las palmas equivalen al *solfeo rítmico* del flamenco, por lo que deberían contemplarse como elemento troncal del plan de estudios, merecedor de un espacio lectivo común a todas las especialidades, más extenso seguramente que en la enseñanza de

⁹ También la Escuela de Flamenco del *Taller de Músics*, destinada a cubrir los estudios de nivel medio y la preparación al grado superior, incluye la asignatura de «Percusión flamenca (Compás y Soniquete)», impartida por el percusionista flamenco Pepe Motos y en la que se hace referencia a las palmas.

otras músicas, acorde a la radical importancia del ritmo en el flamenco y al potencial didáctico que las palmas pueden aportar en toda formación rítmica. Con todo, la situación de las palmas en los estudios de grado superior también es reflejo de la particular relevancia que han tenido durante décadas en el propio mundo flamenco, consideradas un elemento fundamental, pero asumido más bien como un talento innato o una destreza espontánea que no requiere por tanto enseñanza. En este sentido, las academias de baile han tendido a abordar la práctica de las palmas también como complemento al aprendizaje del baile, sin detenerse a elaborar una didáctica específica:

Mi aprendizaje de las palmas no fue separado del baile, fue una cosa ligada con la otra. Cuando yo empecé no se hacían clases de palmas ni te explicaban cómo llevarlo. En la escuela de baile veías cómo estaban haciendo palmas los maestros. A lo mejor te decían “tú baila y tú haz palmas” y te corregían: “acentúa así” (BARRERO, 18-7-2018).

Las palmas se hacían como parte de la clase de baile, pero no había formación específica. Hoy sí que a veces se enseñan patrones aparte o se dedica un tiempo, pero formación [en las palmas] no he tenido. Aprendes en el tablao, mientras trabajas, escuchando y viendo cómo lo hacen (BARBERO, 27-6-2018).

Todavía hoy, este aprendizaje no ocurre realmente hasta incorporarse al mundo profesional, particularmente el de los tablaos:

Ahí aprendimos a ser artistas (Chicharito en GARRIDO, 2016).

Como somos gitanos y tenemos esas raíces, pues siempre hemos sabido tocar las palmas y cantar un poco, pero luego donde te formas es en el tablao (Bocaillo en COCO, BOCAILLO y FERNÁNDEZ, 11-7-2019).

Aunque particularmente los cantaos encuentren en el tablao una auténtica escuela de las palmas, no constituye un contexto propiamente didáctico. En los últimos tiempos, se ha ido produciendo entre profesionales un cambio de mentalidad, consecuencia no tanto de una evolución espontánea en los ámbitos de tradición flamenca, sino del contacto de estos ámbitos con un público ajeno al mundo del flamenco:

Yo me di cuenta de una cosa cuando entré en el mundo de la enseñanza, hace 25 años, que yo no lo busqué, que me buscaron a mí. Me ponía delante de un espejo para enseñar a la gente a bailar. Y yo les ponía un paso, les tocaba las palmas y la gente hacía ese paso, y con mi compás la gente bailaba. Un día yo les dije a los chavales: «tocarme las palmas, que os voy a hacer un pasito». Pero cuando yo me di cuenta de que la gente bailaba que quitaba el sentío, pero que a la hora de hacer las palmas (...) no tenían base, ni tocaban las palmas con esa musicalidad con la que bailaban, entonces me dije «quieto, ya no, no quiero ser uno más de los que enseñan lo mismo que enseñan los demás: me voy a dedicar a que la gente tenga el arte de acompañar». (...) Ahora, después de 25 años, se está haciendo mucho, mucho de todo esto. Que no se le daba antes esa importancia (TOROMBO, 1-12-2018).

En efecto, estas inercias han ido cambiando, dotando al aprendizaje de las palmas de un espacio más propio. Este cambio de mentalidad interna en la profesión se debe también a la creciente demanda de un público amateur ávido de cruzar la brecha invisible que en el flamenco separa al espectador del intérprete y que ve en las palmas una forma quizá más ancha y cómoda de cruzarla: «hay mucha gente hoy en día que me pide clase de palmas (BARRERO, 18-7-2018). Como se ha visto en el caso de la Fundación Cristina Heeren, es precisamente en el ámbito de la enseñanza no reglada donde el cambio es más notable. Actualmente, existe una oferta creciente de cursos y talleres regulares o intensivos dedicados de forma explícita y específica a las palmas. Si bien esta oferta no se enmarca en ningún plan de estudios, suele darse en contextos donde se imparten también otros talleres de flamenco, particularmente de guitarra, de baile y, más recientemente, de cante y de cajón.¹⁰ Estos talleres, que abordan las palmas en igualdad de condiciones que las demás especialidades, suelen centrarse en la adquisición de las técnicas y destrezas más importantes, como hacer palmas sordas y abiertas, así como aprender a *hacer base* y a *doblar o dibujar* en el contexto de los principales palos acompañados. Con todo, en estos talleres, aun monográficos, el contenido es eminentemente práctico, sin entrar en el análisis musicológico o la contextualización histórica del repertorio, aspectos que, como veremos, no sólo contribuyen a una comprensión más profunda y holística de esta especialidad, sino que son también reveladores de la perspectiva rítmica de los intérpretes flamencos y su evolución en el tiempo, tal y como hemos tratado de demostrar en trabajos anteriores (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015, 2015b, 2017b).

En el marco de esta enseñanza no reglada es donde se han dado en efecto los pasos más notables hacia una didáctica de las palmas flamencas. Es precisamente en este ámbito alternativo en el que han de enmarcarse las publicaciones más relevantes hasta el momento en relación a la divulgación y enseñanza de las palmas flamencas. La producción pionera y que ha tenido mayor recorrido comercial es la colección discográfica *Sólo Compás* (Original Future Records), lanzada en 1996 y que cuenta actualmente con más de 40 volúmenes, varios de ellos dobles. Su éxito de ventas propició el pronto lanzamiento de colecciones similares (*Escuela de Flamenco*, Calé Records, 1999; *Ritmo Flamenco Rhythm*, Producciones AR, 2005). Estas ediciones multimedia han gozado de una amplia difusión como soporte de la actividad lectiva en escuelas o academias de baile y para el estudio de la guitarra, incluso del cante, y demuestran una vez más el estrecho vínculo entre las palmas y su tradicional mentor y promotor, el baile. De hecho, estas colecciones fueron concebidas para la enseñanza del baile y su acompañamiento, con la dirección artística de reputados bailaores/as, entre ellos José Galván (en *Sólo Compás*) y Cristina Hoyos (en *Escuela de Flamenco*), y la participación de otros profesionales de primer orden, entre ellos el bailar y percusionista Manuel Soler, figura

¹⁰ En este punto, podemos aportar nuestra experiencia desde enero de 2008 en la realización de talleres de palmas flamencas en centros culturales de Barcelona (*Centre Cívic Drassanes* y *Centre Cívic del Besòs*). Buena muestra es también la oferta de talleres de «palmas y compás» incluida en las dos ediciones de las jornadas *Encuentros con Arte*, celebradas en Barcelona en 2017 y 2018, impartidos por los palmeros jerezanos Ali de La Tota y Carlos Grilo. También el Taller de Músics ha llegado a ofrecer en periodo estival algunos talleres de carácter intensivo dedicados a las palmas, independientes de la formación reglada.

fundamental en la concepción moderna del palmeo. A juzgar por los contenidos de los CDs, el objetivo no era suplir la figura del maestro/a de baile, sino ofrecer una referencia coreográfica para su imitación o recreación en clase, así como una herramienta para el ensayo individual o en grupo sin depender de la concurrencia directa de músicos (AMADOR, 6-6-2019).

Cada volumen de la colección *Sólo Compás* está consagrado por defecto a un palo distinto, ofreciendo de entrada un ejemplo de coreografía completa de baile (al ser una pista de audio, se identifica solamente el taconeo), incluyendo el cante y el acompañamiento de la guitarra, el cajón y las palmas. Sucesivamente, las distintas pistas del CD repiten la misma música pero sin el baile, permitiendo la suplantación del mismo por parte del alumnado. Asimismo, se añaden varias pistas a distintas velocidades, de guitarra acompañada de cajón y palmas, o exclusivamente de cajón y palmas. De hecho, estas últimas, que dan nombre a la colección, son las que resultan más interesantes desde un punto de vista didáctico, pues además de mostrar implícitamente el repertorio de patrones que podría considerarse hoy propio o característico de cada palo, permiten su uso como herramienta para el ensayo de todas las especialidades solistas del flamenco actual, incluido el cajón, ofreciendo un fondo bien acompasado y ajustado a tempo. Con todo, aunque la colección no tenga ambición propiamente musicológica, se echa de menos una aproximación histórica y analítica tanto al repertorio como a la técnica de las palmas, incluyendo la transcripción de las bases y combinaciones empleadas en cada CD. Asimismo, entendemos que la inclusión de las mismas pistas iniciales pero sin acompañamiento de palmas facilitaría también la práctica del palmeo y daría a esta especialidad el relieve que merece como fundamento de *todo lo demás*. Cabe decir que tanto en la colección *Sólo Compás* (1999) como en *Escuela de Flamenco* (2000) constan dos volúmenes explícitamente dedicados a las palmas: «Palmas» y «Contratiempos», cuyo objetivo es aparentemente facilitar la práctica a tempo de ciertos patrones básicos y su combinación con contratiempos u otros patrones en el marco de las principales fórmulas métricas del flamenco. No obstante, teniendo en cuenta su pretensión didáctica, además de la transcripción de los patrones empleados, se echan de menos indicaciones al respecto, es decir, sugerencias o consejos técnicos o prácticos, por ejemplo a la hora de realizar contratiempos, así como una representación más amplia de patrones y tipos de compás.

Poco después de lanzarse la serie *Sólo Compás*, se edita el manual *La percusión en el flamenco* (MERCADER, 2000), con fines abiertamente didácticos. En él se recogen varios «toques de palmas» como ejercicios preparatorios a los distintos palos abordados, resultando esta transcripción de patrones la más amplia hasta ese momento, con ejemplos de Bulería, Soleá, Alegría, Guajira, Fandango de Huelva, Tango, Rumba y Tanguillo de Cádiz, también en su derivada moderna, incluyendo sugerencias relativas al marcaje del pie (Ibídem: 18-35). Con todo, sorprende que no se otorgue a las palmas un capítulo aparte, siendo la percusión primigenia, junto al taconeo del baile y el rasgueado de la guitarra, mientras que sí se hace con instrumentos de percusión no tradicionalmente flamencos como la tinaja, la batería o el bongó, además del cajón. Por otra parte, años más tarde, el cantaor Curro Cueto publica un *Método de ritmo y cante flamenco* (CUETO, 2007), en el que se incluyen en primer lugar varios ejercicios de coordinación psicomotriz, consistentes en chocar cada palma por separado contra sendas piernas a la vez que marcando el compás con el pie, seguidos de varios patrones de palmas por cinco palos distintos. Junto al manual de Nan Mercader, constituyen los

primeros trabajos que señalan la importancia del manejo independiente de palmas y pies, dando a este último un carácter eminentemente métrico. Sin embargo, en ambas publicaciones ofrecen una aproximación tangencial a la tecnología específica de las palmas flamencas, así como una falta de contextualización histórica de unos patrones que, por otra parte, no siempre parecen corresponder a la praxis flamenca profesional.

Será en ese mismo año de 2007 cuando se publique «Aprende a tocar las palmas», a cargo de Jerónimo Utrilla (UTRILLA, 2007), la primera obra didáctica multimedia dedicada específicamente a esta especialidad, ampliada en 2010 con dos volúmenes titulados «Palmas por palos» (UTRILLA, 2010a y 2010b). En el libreto de la primera edición se hace una introducción al ritmo en el flamenco, distinguiendo entre «compases, esquemas rítmicos y patrones rítmicos de palmas», los primeros representando aparentemente los ciclos métricos y sus modelos de acentuación, mientras que los segundos, el repertorio concreto de palmas. Con todo, esta distinción entre ritmo y métrica no resulta clara, quedando aún mezclados patrones rítmicos y fórmulas métricas, con aparentes incongruencias en su aplicación al repertorio. En los volúmenes publicados en 2010, los libretos no incluyen esta introducción a la rítmica flamenca, abordando directamente el repertorio de patrones de cada palo. Ambos volúmenes conjuntamente incluyen la nómina de patrones más amplia recogida hasta el momento, distribuidos en diez palos y empleando un sistema de transcripción alternativo a la notación musical occidental, con el objetivo aparente de acercar el repertorio también al público sin formación musical (UTRILLA, 2010a: 15-50; 2010b: 15-49). Además de la abundancia de patrones, destaca la distinción entre «bases», entendida como primera voz o voz principal, y «segundas voces», así como las indicaciones al respecto del uso del pie, en justa correspondencia con la importancia que este marcaje tiene en la adecuada interpretación de los patrones y en el control del tempo. Asimismo, a diferencia del volumen editado en 2007, se incluyen piezas enteras de cada palo, recreadas con cante, guitarra y baile, añadiendo en el libreto la sucesión de bases y segundas voces empleadas, permitiendo relacionar el uso de determinados patrones de palmas con el contexto musical. Con todo, en esta edición doble, los palos están ordenados de forma incoherente, sin tener en cuenta la afinidad métrica y rítmica que emparenta a algunos de ellos y que desde un punto de vista didáctico resultaría muy oportuno evidenciar. Así, repertorios idénticos o muy similares son presentados como lenguajes autónomos, cuando, en verdad, constituyen un mismo género o palo de palmas, como en el caso de la Soleá y la Alegría, la Sevillana y el Fandango de Huelva o el Tango y la Rumba. Análogamente, se presentan como palos de palmas repertorios que son mera derivación o adaptación de otros desarrollados con anterioridad, como en el caso de la Siguiriya o el Tiento. En cambio, géneros de palmas realmente autónomos como el Tanguillo Moderno, especialmente relevante en la actualidad y muy representativo de la concepción moderna del palmeo, están ausentes. Tampoco parece tenerse en cuenta la mayor dificultad que entrañan algunos palos o géneros, a tenor de aspectos objetivos como la velocidad o la complejidad de sus fórmulas métricas.

En cuanto al repertorio de patrones presentado en el libreto, carente de perspectiva histórica, no siempre es congruente con la praxis contemporánea o con los ritmos reflejados en la discografía moderna. Asimismo, la variedad de patrones incluidos de cada palo es desigual, desdibujando la importancia que cada uno ostenta en la especialidad concreta del

palmeo. En relación al contenido de los DVD, la visualización de las manos batiendo palmas resulta poco útil, especialmente al estar ausente en pantalla la notación de los patrones. En este sentido, se echa especialmente de menos la posibilidad de pausar la reproducción o de retrocederla o avanzarla a voluntad, sin que salte el corte. Asimismo, las numeraciones empleadas tanto en la Bulería como en la Sigüiriya, además de ocultar la homología rítmica en determinados palos, difieren de las tradicionales, comunes a la Soleá y la Alegría, de modo que pueden confundir al usuario aficionado al flamenco. En términos generales, si bien la publicación tiene un propósito divulgativo y didáctico, creemos que la concepción implícita es errónea, pues se tiene la impresión de que el palmeo flamenco consiste en un conjunto de patrones antes que en un lenguaje o sistema de interrelaciones rítmicas, y que el palmeo se desarrolla linealmente, como pueda leerse una partitura, y no como un juego interactivo o combinatorio siempre abierto, a expensas del propio desarrollo de la música que se acompañe. Asimismo, se echa de menos el análisis musicológico y la perspectiva histórica en la presentación del repertorio, así como un análisis técnico que vaya más allá de la exposición seriada de los patrones o que incluya aspectos como el matiz, de gran relevancia en la práctica y en el que reside en verdad la sensibilidad del palmero.

A nuestro entender, las carencias que observamos en estas publicaciones de vocación didáctica que hemos comentado prueban la necesidad de un análisis musicológico profundo, fundamentado en el legado sonoro y la praxis profesional contemporánea de las palmas, que sirva no tanto para contrastar la veracidad de los repertorios escogidos, como para sustentar una didáctica realmente *ad hoc*, ajustada a las características esenciales del lenguaje y el repertorio rítmicos del palmeo flamenco en su desarrollo histórico. Asimismo, la falta de visibilidad de la enseñanza de las palmas y, en el peor de los casos, su ausencia en el currículo oficial, reflejan un déficit no sólo cuantitativo, por la parte tan fundamental del flamenco que se omite, sino cualitativo, por la pérdida de capacidad analítica y creativa que conlleva y que de otro modo se potenciaría. Téngase en cuenta que, a tenor de las producciones escénicas y discográficas de un buen número de artistas flamencos jóvenes, la mirada a la vez respetuosa y crítica hacia el pasado tiene cada vez más aceptación y predicamento, dando nueva vida a formas y estéticas que se encontraban ya ausentes de los cauces de la tradición oral, rescatadas a través de la investigación del legado fonográfico y videográfico, facilitada sobremedida en las últimas décadas gracias a Internet, particularmente las diferentes plataformas de *streaming* y Youtube. En otras palabras, pensamos que proporcionar a la enseñanza del flamenco un corpus didáctico y musicológico en torno a las palmas flamencas, objetivo que está en el ánimo primigenio del presente estudio, puede tener consecuencias muy positivas no sólo en el aspecto formativo, sino también en el creativo, que encontrará seguramente en esta aproximación nuevos filones para seguir en la brecha.

Saldar la deuda

Contemplando las palmas flamencas a la vez como expresión cultural que trasciende la esfera musical y como tecnología percusiva, en este trabajo nos aproximaremos en primer lugar al aspecto antropológico de las palmas, analizando los factores psicológicos y sociales que confieren al palmeo coordinado su capacidad para repercutir en el desarrollo psicosocial del individuo y promover relaciones cohesivas en el marco de la comunidad. Por una parte, esta aproximación antropológica se basará en las observaciones y experiencias vividas en el marco de la relación personal del autor con una familia gitana extensa de tradición y afición al flamenco afincada en Barcelona, relación asidua entre 1995 y 2000 y en la que se basaron sendos trabajos finales de grado (1995) y de máster (1999) en Bellas Artes, generando copioso material audiovisual. Por otra, nos acercaremos a la práctica del palmeo en el sur peninsular tal y como ha quedado reflejado en la literatura anterior a la comercialización de la fonografía, revisando las hipótesis existentes acerca del origen de las palmas flamencas, ligado al crisol sociocultural que se dio secularmente en Andalucía. Esta aproximación a los primeros testimonios escritos del palmeo flamenco nos llevará a observar otras tradiciones musicales de origen popular alrededor del mundo con praxis similares que dotan al palmeo musical de funciones y texturas parecidas, empleando incluso un repertorio similar de patrones rítmicos. Este repaso del palmeo en distintos ámbitos geográficos y el consiguiente parangón con la práctica flamenca nos permitirá en última instancia caracterizar mejor el palmeo flamenco entendido como expresión cultural localizada.

Tras esta aproximación al palmeo más allá de su finalidad musical, el presente trabajo entra de lleno en el análisis musicológico de las palmas flamencas, tanto en su faceta elemental o monorrítmica, el palmeo base, como en el desarrollo coral o polirrítmico, su faceta más compleja y a la vez idiosincrásica. En el transcurso de este análisis, hemos adoptado una nomenclatura *ad hoc* basada en el abundante legado fonográfico flamenco. En un trabajo anterior, tipificamos alrededor de una veintena de *géneros rítmico-armónicos* del flamenco, entendidos como toques acompañados autónomos, clasificándolos en cinco grupos métricos acorde con sus propiedades métricas (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 80-81), tal y como se muestra continuación:

Fig. 1. GÉNEROS RÍTMICO-ARMÓNICOS

- 1) DE TACTUS VARIABLE_____ Fandango Abandolao
Petenera
Guajira
Siguiriya
Cabal
- 2) DE METRO CRUZADO_____ Sevillana
Fandango de Huelva
- 3) DE METRO VARIABLE_____ Soleá
Alegría
Bulería
- 4) DE SUBTACTUS VARIABLE____ Tanguillo de Cádiz
Tanguillo Moderno
Zapateado
Tiento
- 5) DE MÉTRICA FIJA_____ Tango Flamenco
Farruca
Garrotín
Colombiana
Rumba Flamenca

El estudio fonográfico de todos los *géneros rítmico-armónicos* incluidos en estos cinco grupos ha hecho emerger una clasificación particular del repertorio de palmas en cuatro *géneros rítmicos* o *géneros de palmas*, acorde con los repertorios que gozaron originalmente o, por lo menos, desde los albores de la fonografía flamenca, de un uso de las palmas más importante, favorecido en gran medida por sus características métricas y agógicas:

Fig. 2. GÉNEROS RÍTMICOS

- 1) SOLEÁ / ALEGRÍA
- 2) BULERÍA
- 3) SEVILLANA / FANDANGO DE HUELVA
- 4) TANGO / RUMBA

El binomio *género rítmico* nos permite por una parte establecer un parangón con el concepto *género*, desarrollado con anterioridad en referencia al repertorio del toque (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 310), poniendo de relieve que tanto el repertorio de las palmas como el de la guitarra se basan en un mismo taxón, implicando en ambos casos subgéneros y variantes (o especies). Por otra parte, este binomio nos permite también resaltar los parámetros que diferencian al *género rítmico* del *género rítmico-armónico*, el primero como propio de las palmas, en cuanto que exclusivamente rítmico, el segundo como propio de la guitarra, en cuanto que armónico además de rítmico. Así pues, el análisis de la evolución tecnológica de las palmas flamencas y particularmente de cada uno de estos géneros rítmicos o géneros de palmas se ha basado en el rastreo de una fonoteca digital formada aproximadamente por 6200 registros sonoros publicados entre 1897 y 2016, correspondientes a la digitalización de cilindros de cera, discos de 78 rpm y vinilos, además de discos compactos. Las grabaciones corresponden en su gran mayoría a muestras de cante y/o baile con acompañamiento acompasado de guitarra, esto es, grabaciones susceptibles de incluir palmas. La recopilación de esta fonoteca se inició a mediados de los años noventa, si bien su ampliación más importante se realizó entre 2007 y 2017, incluyendo la incorporación de alguna colección privada de grabaciones históricas, haciendo de la fonografía antigua (correspondiente al periodo 1897-1956) una muestra relevante cualitativa y cuantitativamente, con más de 2300 registros, un 45% de los cuales nunca reeditados digitalmente (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2017a). Antes de su análisis, todos los archivos sonoros han sido clasificados según su género rítmico-armónico, determinado a partir de la música del cante y del toque acompañante antes que con la rotulación de las ediciones manejadas (a menudo incompleta o errónea). Asimismo, los registros sonoros también han sido fechados, empleando para ello el contraste con varios catálogos y listados publicados o disponibles online (v. al respecto el anexo «Referencias discográficas»).

Por una parte, este rastreo de la fonografía antigua y moderna ha permitido constatar el uso y función del palmeo flamenco en los albores del siglo xx y su transformación a lo largo del tiempo, así como el surgimiento y sofisticación de sus diferentes recursos técnicos, un rastreo que a la vez ha servido de base empírica para dotar a este estudio de la necesaria perspectiva histórica, uno de los principales objetivos en este análisis musicológico. Por otra parte, observar el acompañamiento de palmas a través de la fonografía nos ha permitido no sólo corroborar los argumentos sobre los que se basó la clasificación métrica presentada en el citado trabajo de 2015, sino sobre todo visualizar cómo el repertorio del cante flamenco acompasado, formado hoy por aproximadamente 43 cantes (o grupos de cantes) con nombre propio, se reduce a 18 toques o géneros rítmico-armónicos autónomos, y éstos, finalmente, a los 4 géneros rítmicos o de palmas mencionados. Veamos esquemáticamente esta correlación entre el repertorio del cante, el del toque y el de las palmas:

Fig. 3. CORRELACIÓN ENTRE REPERTORIOS				
CANTE	TOQUE	PALMAS		
Géneros y estilos melódicos	Géneros rítmico-armónicos	Géneros rítmicos		
Soleares	Soleá	SOLEÁ / ALEGRÍA		
Caña				
Polo				
Bulerías por soleá				
Bambera				
<i>Romances</i>				
<i>Alboreás</i>				
Alegrías	Alegría			
Cantiñas				
Caracoles				
Mirabrás				
Romera				
Siguiriyas	Siguriya			
Serrana				
Livianas				
Cabales	Cabal			
Guajiras	Guajira			
Peteneras	Petenera			
Verdiales	Fandango Abandolao	BULERÍA		
Bandolá				
Rondeñas				
Jabera				
Jabegote				
Zángano				
Zarabanda				
Bulerías			Bulería	
Jaleos				
Villancicos				
<i>Romances</i>				
<i>Alboreás</i>				
Sevillanas	Sevillana	SEVILLANA / F. DE HUELVA		
Fandangos de Huelva	Fandango de Huelva			
Tanguillos modernos	Tanguillo Moderno	TANGO / RUMBA		
Tanguillos de Cádiz	Tanguillo de Cádiz			
Tientos	Tiento			
Tarantos				
Mariana				
Tangos	Tango			
Zambras				
Farruca	Farruca			
Garrotín	Garrotín			
Colombiana	Colombiana			
Rumbas	Rumba			

En la lista no hacemos constar ni los fandangos abandolaos de Lucena ni el del Albaicín, que incluimos implícitamente entre los verdiales. Asimismo, los tangos de El Piyayo de Málaga, puntualmente con acompañamiento de palmas, y sobre todo los de El Titi de Triana, quedan implícitos en los tangos. Análogamente, tanto vidalitas como milongas, particularmente el estilo de Pepa Oro, han de considerarse subsumidas a caballo entre el género rítmico-armónico del Tanguillo de Cádiz y el del Tango, siendo escasas las versiones propiamente acompasadas y que, por tanto, admiten acompañamiento de palmas. En cuanto a los romances y las alboreás, que constan por duplicado (en cursiva), las versiones flamencas suelen acompañarse tanto por soleá como por bulerías, en ambos casos con frecuente acompañamiento de palmas. En el caso de los villancicos, constan sólo las versiones por bulerías, las más numerosas en el flamenco, susceptibles de acompañarse con palmas. Finalmente, si bien la bamera o cante del columpio fue aflamencada por La Niña de los Peines (1949) a compás de fandango de Huelva lento, sólo llevan acompañamiento de palmas las versiones por soleá, inspiradas en el modelo difundido por Naranjito de Triana y Paco de Lucía (1970).

Dentro de la diversidad melódica presente en la primera columna, el uso de la misma escala o modo melódico en distintos cantes, en el marco de una misma fórmula métrica, permite a la guitarra acompañarlos con el mismo género rítmico-armónico. De este modo, es capaz de acompañar con un mismo toque hasta siete géneros o estilos melódicos autónomos (con nombre propio), como en el caso de la Soleá o el Fandango Abandolao. Con todo, este esfuerzo de síntesis es llevado al extremo en el caso de las palmas: como instrumento exclusivamente percusivo y sin afinación, carente por tanto de capacidad melódica y armónica, son capaces de acompañar hasta doce palos de cante distintos con un mismo género rítmico, como en el caso de la Soleá/Alegría o de la Bulería. Estos palos ascienden a 17 si tenemos en cuenta la progresiva incorporación que el baile flamenco ha hecho de cantes como las siguiriyas, las cabales, la serrana, las livianas, las peteneras o las guajiras, adaptando, en función de la velocidad, las palmas de Soleá/Alegría o de Bulería. Análogamente, cantes como los tientos, la mariana, el garrotín o la colombiana se sumaron también al género de palmas del Tango en tanto en cuanto el baile los fue coreografiando, implicando este proceso una mayor cuadratura métrica y estabilidad agógica. De hecho, la estrecha conexión profesional entre el baile y las palmas ha sido sin duda el principal motor de este afán de síntesis que nos lleva a estos cuatro géneros de palmas. Como veremos a lo largo de este estudio, este proceso de reducción, fruto del carácter exclusivamente percusivo de las palmas, pero también de su propio afán de síntesis, esto es, de revelar la estructura métrica esencial de cada cante y de cada toque, no excluye el uso constante de matices de toda índole, no sólo rítmicos, sino también dinámicos y agógicos o relativos al timbre y la textura, con los cuales el palmero se adapta a la singularidad del repertorio y a la intención del solista en cada momento.

Mediante el análisis musicológico, apoyado en la fonografía, trataremos de demostrar la veracidad de esta clasificación del repertorio de las palmas flamencas en cuatro géneros rítmicos esencialmente, diferenciados por su estructura métrica particular y por un movimiento o margen de tempo también propios. Con todo, más allá de estos cuatro géneros, veremos también cómo las palmas flamencas se expresan en última instancia mediante un conjunto de recursos técnicos y motivos rítmicos común y transversal a los cuatro géneros

rítmicos, equivalente en cierto modo a la *gramática* del palmeo flamenco. Un ejemplo paradigmático de ello es el Tanguillo Moderno, que aún basado en el mismo compás binario del Tanguillo de Cádiz, se caracteriza por adaptar a este compás motivos y combinaciones tradicionales de la Sevillana y el Fandango de Huelva (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 242). En cuanto al nombre de cada género de palmas, hemos adoptado el de aquel toque (o toques) que en la fonografía antigua presenta el acompañamiento de palmas más abundante y/o elaborado. Como se ha dicho, estos géneros rítmicos han servido de referencia para la paulatina incorporación del palmeo en toques y cantes originalmente carentes de este acompañamiento o no formado por un verdadero corpus de patrones y combinaciones.

En la página siguiente presentamos un resumen de las cifras y porcentajes que han resultado de la identificación del uso de palmas en una muestra de 2340 registros sonoros antiguos, grabados originalmente en cilindros de cera o discos de goma-laca (también llamados de pizarra o de 78 rpm) y posteriormente digitalizados, correspondientes a cantes con acompañamiento acompasado de guitarra, susceptibles por tanto de incluir palmas; agrupamos las grabaciones en función del toque o género rítmico-armónico con que se acompaña al cante. En cuanto a los datos reflejados, obsérvese que un uso cuantitativamente relevante de palmas no siempre va asociado a un uso cualitativo importante. En este sentido, las últimas dos columnas, referidas al tipo de palmeo (constante a lo largo de la grabación o, en su defecto, intermitente o acotado sólo a una parte de ella), permite relativizar los valores de las columnas segunda y tercera. Así, por ejemplo, en el caso de la Bulería, ambos factores aparecen alineados, pues el uso de palmas, de los más abundantes, va asociado a un despliegue generalmente constante; en cambio, en el Fandango de Huelva, la notable frecuencia del palmeo contrasta con un uso raramente constante (frecuentemente a cargo del propio cantaor al comienzo de la grabación, durante la introducción del guitarrista), fruto en parte de su progresiva transformación hacia el fandango *natural* o no acompasado. Este contraste está menos presente en la Sevillana debido precisamente a su carácter netamenteailable, conservado hasta nuestros días; en este caso, si el uso de palmas relativamente bajo (32%) puede sorprender, téngase en cuenta que, en las grabaciones antiguas, la parte percusiva suele correr a cargo de las castañuelas (presentes en 73 registros de 92, de los cuales 49 sin palmas). De modo análogo, el uso llamativamente constante del palmeo en la farruca (57%) se explica también por la presencia del baile en tres de los siete registros que llevan palmas.

Fig. 4. PRESENCIA DE PALMAS EN LA FONOGRAFÍA ANTIGUA					
Géneros rítmico-armónicos (1897-1956)					
TACTUS VARIABLE	#	P	%	C	%
Fandango Abandolao	109	5	5	0	0
Petenera	66	0	0	0	0
Guajira	133	0	0	0	0
Siguiriya	297	57	19	9	16
Cabal ¹¹	6	1	17	0	0
METRO CRUZADO					
Sevillana	92	29	32	7	24
Fandango de Huelva	115	58	50	2	3
METRO VARIABLE					
Soleá	535	184	34	37	20
Alegría	223	99	44	51	51
Bulería	346	262	76	176	67
SUBTACTUS VARIABLE					
Tanguillo de Cádiz	64	13	20	1	8
Tiento	167	9	5	0	0
MÉTRICA FIJA					
Tango Flamenco	28	22	79	10	45
Farruca	36	7	19	4	57
Garrotín	36	3	8	1	33
Colombiana	58	2	3	0	0
Rumba Flamenca	29	12	41	5	42

Número de grabaciones analizadas

P Número de grabaciones con palmas

C Número de grabaciones con palmas constantes

Los géneros de metro variable son los que presentan un uso más importante de las palmas, destacando la Alegría y, sobre todo, la Bulería, no sólo por la proporción de registros con palmas, sino porque en la mayoría de ellos son constantes a lo largo de la grabación. En el caso de la Alegría cabe destacar su carácter intrínsecamente bailable, constituyendo, si no

¹¹ Como es frecuente todavía en la actualidad, en la fonografía antigua aparecen cabales cantados como cierre de una tanda de siguiriya; de ello hemos localizado nueve casos, contabilizados en el género Siguiriya, ninguno de los cuales presenta acompañamiento de palmas.

el primero, uno de sus principales moldes o referentes coreográficos del baile flamenco. De hecho, un número importante de las primeras grabaciones incluyen baile de forma más o menos perceptible, motivando un ajuste a tempo y una considerable velocidad, condiciones muy favorables al palmeo (hasta 1936, el 100% de registros incluía palmas, la mayoría de los cuales constantes). La presencia de palmas en la Soleá, si bien proporcionalmente menor, es muy relevante en términos cuantitativos, de modo que el número de muestras con palmas constantes no es muy distinto del de alegrías, compartiendo en este caso el mismo repertorio de patrones y combinaciones. Si bien la fórmula métrica y el ritmo de la Soleá sirvieron de molde en la Alegría, el desarrollo intensivo de las palmas en este último género significó un gran impulso al género rítmico común, manifiesto ya en la primera fonografía, razón por la cual designamos este género de palmas con el binomio Soleá/Alegría. En cuanto a la Bulería, con gran cantidad de muestras, de las cuales dos tercios con despliegue continuo, los datos corroboran en este caso su carácter netamente festero y su posición como género de palmas por excelencia. Tal y como veremos más adelante, la Soleá/Alegría y la Bulería, si bien muy estrechamente relacionados debido a su parentesco métrico, son géneros de palmas distintos. En este sentido, es importante destacar que en la Siguriya, con abundantes muestras y una proporción de palmeo apreciable, se emplea en esa época todavía un palmeo elemental, basado en el marcaje del pulso principal. Será su relativamente tardía incorporación al baile la que motive la ampliación rítmica del palmeo, inspirándose, según la velocidad requerida, en la Soleá/Alegría y en la Bulería, razón por la cual no consideramos pertinente establecer un género de palmas de Siguriya/Cabal.

El cuanto al último grupo métrico, el género con un porcentaje más importante de palmeo es el Tango Flamenco (79%). Con todo, para el último género de palmas adoptamos el binomio Tango/Rumba debido a que esta última, si bien con un cómputo menor, influyó de manera importante en el desarrollo de este género de palmas, patente en su docena de muestras con palmas entre 1932 y 1956, con similar proporción de palmeo constante que en el Tango Flamenco. De hecho, ya en los años cincuenta, la Rumba toma forma de género festero, resultando, como tal, un motor en el desarrollo de las palmas. Prueba de ello es que en el periodo 1957-1976 la proporción de registros con palmas, según la muestra disponible, asciende a un 84%, de tipo constante en la práctica totalidad. Por otra parte, advertir que el nombre Tango no hace referencia al género homónimo, sino al «tango americano» decimonónico, raíz común a los géneros de métrica fija y de subtactus variable (LINARES y NÚÑEZ, 1998: 220-221); de hecho, el toque más cercano a esta raíz es el Tanguillo de Cádiz, llamado todavía «tango» en su contexto local y en el que precisamente se encuentran las muestras de palmas más antiguas del género rítmico.

Por otra parte, la suma de los cómputos globales de cada grupo métrico también ofrece datos relevantes, particularmente acerca de la relación que se establece entre las características métricas de un determinado repertorio y el uso más o menos abundante de acompañamiento de palmas:

Fig. 5. PRESENCIA DE PALMAS EN LA FONOGRAFÍA ANTIGUA

Grupos métricos (1897-1956)					
	#	P	%	C	%
TACTUS VARIABLE	611	63	10	9	14
METRO CRUZADO	207	87	42	9	10
METRO VARIABLE	1104	545	49	264	48
SUBTACTUS VARIABLE	231	22	10	1	5
MÉTRICA FIJA	187	46	25	20	43
TOTAL	2340	763	33	303	40

En primer lugar, destaca el porcentaje aparentemente bajo (33%) de grabaciones con palmas durante este período. En este sentido, es importante tener presente que la fonografía antigua disponible apenas incluye muestras con baile, por las limitaciones del registro sonoro, pero también porque en ese período el baile flamenco todavía no había incorporado un buen número de cantes que actualmente forman parte de su repertorio. Por otra parte, en los años cuarenta y principios de los cincuenta se dio un descenso notable en el uso de palmas, dominando en las grabaciones los repertorios melódicos menos acompañados, incluso en ocasiones un descuido deliberado en la cuadratura o precisión del compás y que necesariamente precisan las palmas. Esta tendencia tuvo su contrapunto hacia finales de los años cincuenta y sobre todo en las dos décadas posteriores, a raíz de la expansión de los tablaos y el consecuente protagonismo del baile, favorecido también por los avances técnicos en los sistemas de grabación, entre ellos la Alta Fidelidad, así como la coincidencia con la etapa más productiva e influyente del *mairenismo*, que revalorizaría los cantes a compás.

Para [Pepe] Marchena, las palmas eran algo chabacano, no las quería, le afeaban. Y a Juanito Valderrama le pasaba igual. Y a Pepe Pinto otro tanto. Y eso no cambia hasta que a Antonio Mairena no se le ocurre gitanizar ese ambiente que había de señoritos, de teatros, de *ournées*, de fandanguillos. Y con eso no lo estoy desvalorizando, lo estoy conceptualizando. El concepto que tenía Marchena sobre lo que era el flamenco era mucho más elitista. Y de repente llega Mairena y dice «¡No, el cante es gitano, el cante es una fiesta!» (...) Y esa gitanización exigía el tema de las palmas, y le quedaban bien (HEREDIA, 17-7-2019).

En cuanto a los cálculos, destacan los grupos de metro cruzado y de metro variable. Los toques incluidos en estos dos grupos se diferencian del resto en su interpretación mayormente a tempo, así como en la estabilidad de los dos niveles de pulso más importantes para el palmero, el tactus y el subtactus, esto es, el pulso que define los tiempos del compás y el que define la división del tiempo (subdivisión del compás: «cuando la palma se hace manifiesta es cuando [el compás] está clarísimo, cuando hay un unísono y es irrefutable de qué va ese tiempo» (HEREDIA, 17-7-2019). Como veremos en este estudio, el acompañamiento de palmas en su expresión más frecuente y extendida es justamente el marcaje de tiempos y contratiempos. En el caso del grupo de métrica fija, el menor porcentaje, aunque apreciable

(25%), se debe precisamente al hecho de que, hasta finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, una parte importante de los toques que subsume, entre ellos el Tango, la Farruca y la Colombiana, no terminaron de definir con claridad su estructura métrica (en particular el subtactus) ni de adoptar por defecto una interpretación a tempo, siendo hasta entonces menos propicios al palmeo que los géneros de metro cruzado o de metro variable. Esta misma circunstancia, acentuada incluso, explica también el bajo porcentaje de palmeo en los grupos de tactus y de subtactus variable, pues, además de las características propias de los cantes respectivos, menos propicias a la palma, el tiempo irregular o cambiante en el primer caso y la subdivisión variable o irregular en el segundo resultan incómodos para el acompañamiento de palmas. En definitiva, este último cuadro confirma también la clasificación del palmeo en cuatro géneros rítmicos, pues sus géneros rítmico-armónicos de referencia se encuentran precisamente en los grupos con mayor presencia de palmas.

Por otra parte, otro de los objetivos principales de nuestro trabajo es desvelar el lenguaje polirrítmico del palmeo flamenco, los singulares modelos de interacción entre voces rítmicas complementarias. Así, paralelamente al análisis de la fonografía a lo largo del siglo xx hasta nuestros días, el análisis sistemático de la práctica contemporánea del palmeo flamenco que presentamos en este trabajo se ha basado en dos sesiones en estudios de grabación, realizadas en 2011 y 2018 con la participación de dos y tres palmeros profesionales respectivamente (DOMÍNGUEZ y MATEOS, 28-7-2011; BARRERO, DE LA TOLEA y ZAMBULLO, 19-11-2018). En estas sesiones, diseñadas expresamente para el presente trabajo, se revisaron todos los géneros o palos susceptibles de acompañamiento de palmas, empleando como referencia grabaciones de distintas épocas de cante con acompañamiento de guitarra (2011) o fragmentos de guitarra en directo (2018). Gracias a la asignación de un micrófono distinto a cada palmero y, por tanto, su registro en una pista de audio propia, estas sesiones han servido para transcribir y analizar fidedignamente el corpus principal de patrones y, sobre todo, la forma de combinarlos entre sí. De este modo, se ha podido contextualizar estética e históricamente el repertorio y tecnología contemporáneos, poniendo de manifiesto los importantes cambios que han afectado a la concepción métrica de los intérpretes a lo largo del siglo xx, motivados por una voluntad de transformación inherente al espíritu artístico flamenco. Particularmente, observaremos cómo las tendencias pendulares a la ralentización, a la cuadratura métrica o a una concepción más rígida del tempo, han influido decisivamente en la ampliación y desarrollo cuantitativo y cualitativo de esta poderosa percusión.

Por último, las informaciones obtenidas del análisis fonográfico y de las sesiones de grabación han sido contrastadas y complementadas con un conjunto de entrevistas a artistas profesionales de distintas generaciones, tanto palmeros como bailaores o cantaores especializados en las palmas y su enseñanza (v. anexo «Entrevistas y consultas»). Mediante cuestionarios *ad hoc*, se han tratado aspectos relativos a la formación del palmero o a los métodos de enseñanza de las palmas, pero sobre todo a la funcionalidad musical y la evolución de la tecnología rítmica, incluyendo el uso del pie o las formas de contar los tiempos, la terminología específica empleada en el ámbito profesional (reflejada en el «Glosario»), a menudo ambivalente, o los sistemas actuales de grabación y su influencia en la praxis. Gracias a este conjunto de entrevistas, el presente estudio incorpora la perspectiva de los intérpretes, su concepción técnica y artística del palmeo, poniendo de relieve los consensos existentes, pero

también las contradicciones o concepciones singulares en torno a las palmas, entendidas no sólo como especialidad musical, sino también como expresión cultural. De este modo, además de incorporar la necesaria perspectiva *emic* al análisis de una música de transmisión oral, hemos procurado dar la voz a los artífices del palmeo flamenco, especialistas postrados tradicionalmente al anonimato y la invisibilidad fuera de su profesión.

Toda esta labor de investigación y análisis en torno a documentación sonora, sea la fonografía flamenca o las grabaciones en estudio, así como el trabajo de campo, basado sobre todo en la experiencia personal en entornos de tradición flamenca y en el conjunto de entrevistas, se han plasmado esencialmente en los tres últimos capítulos del presente trabajo, dedicados respectivamente a la descripción y análisis de lo que hemos llamado palmeo *base* o monorrítmico y palmeo *coral* o polirrítmico, principales facetas del lenguaje rítmico de las palmas flamencas. El último capítulo aborda otros aspectos organológicos, fundamentales en esta especialidad musical, como son el timbre y la textura, que definen su particular sonoridad, así como el matiz, el aspecto más personal, con el cual el palmero despliega verdaderamente su sensibilidad para realzar de forma sutil y precisa las demás especialidades flamencas. Con esta estructura y contenidos, el presente trabajo quiere en primer lugar analizar el palmeo flamenco entendido como expresión musical y como técnica percusiva, procurando una descripción sistemática de sus recursos técnicos y repertorio. A su vez, este análisis sistematizado del repertorio y la tecnología del palmeo nos permitirá alcanzar una mejor comprensión de la estructura métrica flamenca en su conjunto, así como acercarnos a las características idiomáticas transversales del palmeo flamenco, subyacentes más allá de patrones y palos o géneros concretos. Por otra parte, es un objetivo no menos fundamental el dotar a esta aproximación musicológica a las palmas flamencas de la doble perspectiva que surge de combinar la visión externa o *etic*, basada en el análisis objetivo de la documentación sonora, y la visión *emic*, que se pone de manifiesto sobre todo a través de los extractos de las entrevistas, que ponen voz a la palma flamenca. Es en este sentido que hemos incorporado a la descripción del palmeo su dimensión psicológica y social, entendiéndolo por tanto como manifestación no sólo musical, sino también cultural en toda su amplitud.

Como se ha visto en esta introducción, algunos de los objetivos o cuestiones que constituyen la raíz de este trabajo de investigación han sido abordados con anterioridad. Con todo, las respuestas o propuestas aportadas no han sido aún satisfactorias desde un punto de vista musicológico y didáctico. En algunos casos, seguramente se debe a la falta de un análisis suficientemente profundo, como en lo relativo a la tecnología polirrítmica del palmeo flamenco y su desarrollo histórico, pues aun existiendo recopilaciones de patrones y aproximaciones didácticas, la estructura y funcionamiento del juego de interacciones que se dan en el palmeo flamenco, y que le dotan de una textura inconfundible e hipnotizadora, no ha estado realmente en el foco de atención. En cambio, otros interrogantes o propósitos no han obtenido respuesta hasta ahora porque, sencillamente, no han sido abordados, ni tan siquiera planteados, como son los referentes al análisis del palmeo como medio para una mejor comprensión del «compás flamenco» o las mencionadas características técnicas y estéticas transversales de las palmas. Así las cosas, nuestros objetivos en última instancia han sido aportar una aproximación de carácter más práctico y etnográfico al análisis musicológico de los géneros flamencos acompañados y, en general, de la métrica flamenca, completando de

este modo trabajos precedentes (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015; 2015b; 2017b), así como sentar las bases para una didáctica de las palmas flamencas que contemple el potencial lúdico y terapéutico de las palmas en el contexto general de la percusión corporal, con una lectura más holística que incluya la dimensión psicológica y social de una actividad destinada presuntamente a cumplir una función exclusivamente métrica y metronómica. Una didáctica que, al mismo tiempo, adopte la necesaria perspectiva histórica, esto es, que contraste y compagine el palmeo actual con la tecnología y el repertorio tradicionales, tal y como han quedado reflejados en la fonografía antigua.

Así pues, además de subsanar una deuda personal, este estudio quiere también contribuir a corregir la deuda de la flamencología y la didáctica con una de las especialidades más singulares del flamenco. No se trata meramente de compensar la mayor atención que se ha vertido sobre las demás especialidades flamencas: se trata de una deuda *per se*, por la laguna que supone para la musicología y la etnomusicología. Asimismo, al margen del valor intrínseco de esta especialidad musical, no se ha reparado suficientemente en su potencial didáctico. La práctica de las palmas puede aportar al estudiante de música, y en general a todo músico, la posibilidad de reflexionar en profundidad sobre ritmo y métrica, no en abstracto, sino desde la praxis, haciendo del propio cuerpo un vehículo de conciencia rítmica. No en vano «the first step to understanding flamenco is the ability to do palmas correctly» (KEYSER, 1978). Un potencial que no debería quedar circunscrito a los centros de enseñanza musical, sino hacerse extensivo a los centros educativos en general. Las palmas flamencas y su tecnología percusiva pueden ser herramientas de gran utilidad en las aulas de educación primaria (de 6 a 12 años), no sólo como forma de desarrollar una aproximación más lúdica y artística al antiguo solfeo rítmico, sino también como herramienta didáctica en asignaturas aparentemente tan distantes como la educación física o las matemáticas.¹² Un aprendizaje musical potenciado además por el efecto terapéutico intrínseco a toda percusión corporal que se desarrolle en un contexto lúdico. Virtudes que, en definitiva, hacen urgente el estudio de esta especialidad flamenca que permita sacar a la luz tanto las propiedades musicológicas y técnicas de esta especialidad, como sus aspectos psicológicos y potenciales pedagógicos, sobre los cuales, en última instancia, podrá construirse una didáctica específica e integral de las palmas y, quizá con ella, una nueva didáctica del ritmo.

¹² Existen propuestas que abogan por la incorporación del flamenco en todas sus vertientes, también las palmas, dentro de la educación primaria para aprovechar su eficacia o potenciales beneficios en la adquisición de «competencias clave». Con todo, incluso en el contexto andaluz, con una normativa educativa propicia, el flamenco, más allá de su estudio como patrimonio musical, tiene todavía una escasa implementación como herramienta didáctica transversal, relegada a menudo a espacios educativos no formales o de tipo *extraescolares* (GUTIÉRREZ, 2017: 71-75). En relación a otras tradiciones musicales, también se ha defendido la enseñanza del palmeo y el zapateo de la música étnica de Malawi como recurso didáctico (CHANUNKHA, 2008: 25-6).

PRIMERA PARTE

**Antropología y topografía
de las palmas**

I. Una antropología de las palmas

Las palmas, no se olvide, son jaleo humano, directa excitación psíquica. Con ellas se asegura el éxito diríamos *extractivo de lo jondo*. Las palmas dirimen la atmósfera en la que el cantaor o el bailaor pueden disponer mejor su ánimo artístico. Su importancia, talmente, no es cosa de mera ornamentación. Tienen fuerza y dignidad de ritual. Su función técnico-humana está consagrada a establecer una comunión de intimidad entrañal (...) Las palmas, pues, juegan un doble papel de *incitación* y *purificación ambiental*. De incitación en cuanto van dirigidas a jalear, a extravertir, por decirlo así, el hondón afectivo del cantaor y el *tárab* entusiástico del bailaor (GONZÁLEZ CLIMENT, 1989 [1955], 142).

En este primer capítulo, analizaremos todos aquellos aspectos del palmeo que trascienden su funcionalidad musical o que confieren a ésta una dimensión más allá de la música. Así, empezaremos por destacar el potencial terapéutico que el batir de palmas tiene sobre nuestro cuerpo y mente y revisaremos las canciones infantiles de dar palmas, repertorio que aparece de forma espontánea a muy temprana edad para cubrir necesidades de vital importancia para el desarrollo intelectual y social. Nos acercaremos también el *childlore* flamenco, esto es, el equivalente de estas canciones palmeadas en el ámbito que nos ocupa, con un despliegue y finalidad tanto o más relevantes. En este sentido, analizaremos varios ejemplos de corrillos y corros flamencos, eventos más o menos informales en los que las palmas ejercen de hilo conductor de un complejo de interacciones sociales que superan el mero entretenimiento musical. Observaremos cómo es en estos *rituales* flamencos, esencialmente espontáneos, dónde las palmas adquieren su auténtica dimensión, no sólo como sustento métrico del conjunto, sino como base imprescindible para el despliegue de la identidad flamenca en toda su amplitud.

1.1. Dar palmas: fuente de bienestar

Yo lo disfruto mucho, me parece que a la edad que yo tengo [83 años], la juventud me la ha dao el flamenco, me la dan las palmas, las amistades. Lo quiero tanto al flamenco. Y la gente me lo dice: «¡Zorri, estás más joven!» (ZORRI, 6-6-2019).

Dentro de una aproximación musicológica a las palmas flamencas, es necesario observar ante todo las propiedades del palmeo, no tanto como instrumento musical, aspecto que trataremos en capítulos posteriores, sino como percusión corporal que implica un efecto físico y psíquico sobre el individuo. Desde la más tierna infancia, la actividad motora desempeña un papel fundamental en el desarrollo cognitivo del ser humano: al mismo tiempo que nos permite reconocernos como seres autónomos, nos impulsa a actuar como tales, a explorar el entorno, a sentir sus propiedades físicas y a la vez desplegar nuestras aptitudes para adaptarnos a ellas. La actividad motriz es una fuente de estímulos y sensaciones crucial para el desarrollo intelectual y emocional, sea para tomar el pulso a la vida en la infancia, sea para mantenerle el pulso en la vejez.

Esta necesidad de entregar todos los músculos del cuerpo humano a las exigencias de lo que alguien ha llamado el *instinto rítmico*, obedece a (...) la traducción cinética a que tienden espontánea y consciente o inconscientemente las impulsiones psíquicas. Parece como si todo fenómeno psíquico tendiera a una exteriorización muscular (ORTIZ, 1996 [1952]: 39).

El ejercicio físico es una fuente de bienestar y placer, pues damos al cuerpo la posibilidad de desplegar todo su potencial y, con ello, de estimular intensivamente nuestro cerebro. En este sentido, como si de un sexto sentido se tratara, la actividad motora es también generadora de actividad mental. El cuerpo en movimiento nos permite acceder a la realidad en todas sus dimensiones, como un tentáculo del cerebro, proporcionando constantemente información que es procesada al instante, consciente e inconscientemente, afinando nuestra comprensión del entorno y modulando nuestra respuesta o comportamiento. El ejercicio físico no es tanto la manifestación del desarrollo del cuerpo humano, como esencialmente el inductor de este desarrollo, aquello que hace posible nuestro crecimiento somático y, en gran medida, también psíquico. Así, la abundancia de actividad física en la infancia no es solamente un reflejo de vitalidad, de salud, sino la fuente misma de esta vitalidad.

La mayor parte de esta actividad motora se centra en las extremidades: las inferiores como aquéllas que, literalmente, permiten erigirnos como individuo; las superiores como aquéllas que nos hacen verdaderamente autónomos. En este caso, las manos son sin duda la parte del cuerpo humano mejor preparada para interactuar y transformar el entorno y la relación con nuestros iguales. Constituyen una vía de reconocimiento y comunicación privilegiada que nos permite no sólo proporcionar información a los demás o modular el entorno, sino también canalizar y asimilar información. En cierto modo, las palmas de las manos son cuerpo y mente al mismo tiempo: además de receptoras de impulsos cerebrales, son también emisoras. En este sentido, varios estudios han sacado a relucir el potencial terapéutico de la reflexología y la acupuntura en las manos (HUDSON et al., 2015). Tanto en la palma como en el

anverso de la mano se hallan una cuarentena de puntos reflejo vinculados a determinadas áreas sensoriales del cerebro. La estimulación de estos puntos mediante el masaje o la acupuntura se emplea para paliar dolencias relacionadas con diversos órganos vitales y zonas del cuerpo (CHUNG HEE et al., 2002). Por extensión, se cree que hacer palmas estimula también estos mismos puntos, conllevando similares efectos sobre distintas patologías. De hecho, numerosos son los artículos o audiovisuales online que recomiendan dar palmas a diario como tratamiento preventivo, al considerar que estimula el riego sanguíneo, regula la tensión arterial y refuerza el sistema inmunitario, pero también como tratamiento paliativo, incluso curativo de enfermedades cardiovasculares y dolores musculares o de trastornos metabólicos, respiratorios y mentales tales como la diabetes, el asma o la depresión. Cabe decir, no obstante, que a día de hoy no existen todavía evidencias científicas al respecto de todos estos beneficios (MCKELVIE, 2017).

Así pues, con la acción de palmear no sólo se exteriorizan impulsos, sino que también se interiorizan, produciendo efectos directos sobre el estado físico y psíquico del individuo. Se considera que buena parte de estos beneficios son intrínsecos, es decir, concurren con independencia del marco musical o extramusical en el que se desarrolle la actividad. Como veremos, los efectos terapéuticos de hacer palmas han sido estudiados en el marco más amplio de la percusión corporal, en la cual las palmadas pueden darse sobre otras partes del cuerpo, o mutuamente entre dos o más personas, incluyendo también la percusión con los pies. En este contexto, destacan los estudios basados en el método multidisciplinar BAPNE (acrónimo de Biomecánica, Anatomía, Psicología, Neurociencia y Etnomusicología), liderado por Francisco Javier Romero Naranjo. Este método didáctico de la percusión corporal, basado en una concepción holística de estas cinco disciplinas, tiene como objetivo principal el desarrollo de las *inteligencias múltiples* (GARDNER, 1985). Se autodefine como «método de estimulación cognitiva, psicomotriz, socioemocional y neurorehabilitativo que integra la percusión corporal, música y movimiento a través de la Neuromotricidad». Además de su experimentación en el ámbito de la enseñanza musical y de la educación en general, también ha sido empleado como herramienta terapéutica ante diversos trastornos, entre ellos la dislexia, la demencia senil o la depresión. Por una parte, su potencial terapéutico reside en el grado de complejidad, relativamente bajo en comparación con las actividades musicales basadas en instrumentos objetuales, así como en el bajo nivel de esfuerzo requerido en comparación con otras actividades psicomotrices también dirigidas como puedan ser el *zumba* o el *bodystep*. Asimismo, estos estudios describen la percusión corporal como una actividad «intrínsecamente gratificante» e inclusiva, en la cual «todas las personas se sienten arropadas» (ROMERO NARANJO, 2013c: 8). En esta línea se sitúan los variados estudios que constatan la eficacia del baile, y en general del flamenco, como herramienta terapéutica y formativa, abogando por su inclusión en todas las etapas y modalidades educativas (GRÖTSCH y DE LAS HERAS, 2010; PARDO ROJAS y PACHECO-ÁLVAREZ, 2014; GUTIÉRREZ, 2017). Ejemplo son los «Talleres psicoflamicos» desarrollados por la psicóloga y bailaora Roser Vicente, espacios terapéuticos orientados en este caso a personas drogodependientes, en los cuales el baile constituye una herramienta «de desarrollo socioafectivo y de empoderamiento» (VICENTE, 2019: 55). El flamenco en su conjunto reúne en efecto un gran potencial educativo y terapéutico, con una amplia gama de registros emocionales vinculados a sus palos o géneros musicales:

El flamenco es “el arte de la expresión emocional” por antonomasia. El cante, el compás y el baile, están impregnados de emociones que fácilmente nos transportan a un espacio íntimo. (...) Así, por ejemplo, la alegría necesita abordarse desde las experiencias vitales de optimismo y entusiasmo; la bulería, que procede del término “bulería”, desde el sentido del humor, desde la autoestima y la seguridad en una misma, y desde la asertividad; para bailar por soleá necesitaremos conectar con las vivencias y emociones que nos conducen a la frustración, a la decepción, a la soledad, a la tristeza; para bailar por seguiriya necesitamos trabajar desde el enfado, desde la pérdida, la rabia y/o la impotencia, y para adentrarse en los tangos hay que analizar la propia sensualidad y sentirse segura con ella, espacio ideal para analizar los estereotipos de género (VICENTE, 2019: 57-58).

La presencia preeminente del ritmo acompasado en el flamenco favorece la actividad física, especialmente exigente en el baile, pero también notable en el palmeo, recurso de primer orden en todos estos registros emocionales. Junto a esta activación física, los matices tímbricos y la variedad de patrones y dinámicas que despliega el palmeo flamenco, pero sobre todo la necesaria comunicación e interacción rítmica entre palmeros, especialmente sofisticada y sutil, confieren al palmeo flamenco un gran potencial como herramienta educativa, terapéutica y, en general, para el desarrollo psicológico y social del individuo.

1.2. Las canciones palmeadas: más que un juguillo

Batir las palmas entre sí o percutirlas con otras partes del cuerpo conlleva una serie de respuestas cerebrales automáticas que permanecen activas aun cuando no existe un enfoque terapéutico deliberado. Con todo, se considera que una sesión diaria de palmas resulta más efectiva si es acompañada de una melodía cantada (GENDRY, 2016). Es decir, la articulación del batir de palmas en torno a un motivo musical mejoraría o aumentaría los efectos sobre la salud, algo que precisamente el ser humano ha hecho de forma espontánea durante siglos hasta nuestros días, desde la más temprana edad (BRODSKY and SULKIN, 2011). Recientemente han aumentado los estudios sobre el llamado folclore infantil o *childlore* (CAMPBELL, 1998: 10), repertorio lúdico-musical que generación tras generación surge espontáneamente entre niñas y niños en edades comprendidas entre los cuatro y los quince años (más a menudo de seis a nueve). Investigadores de áreas como la neurobiología, la psicología, la antropología, la pedagogía o la etnomusicología se han interesado por las características y virtudes de este repertorio que, de forma no premeditada, combina diversas aptitudes en la etapa o ventana vital en la que el cerebro humano presenta mayor «plasticidad neurocognitiva», esto es, mayor capacidad para incorporar y desarrollar nuevas aptitudes (BRODSKY y SULKIN, 2011: 1112). Dentro de este repertorio, ocupan un lugar destacado las *handclapping songs* o «canciones de dar palmas», presentes en culturas de distintos continentes, en las que se ponen en juego habilidades no sólo musicales o lingüísticas, sino también corporales (cinestésicas) y sociales. Estos juegos de palmas cantados aparecen oportunamente en plena infancia para cubrir necesidades vitales de maduración fisiológica, cognitiva, emocional y social. En ellos inter-

vienen dos o más participantes que simultanean acompasadamente el canto (o recitado) de un texto, generalmente con algún tipo de rima, y la percusión de las palmas de las manos (a veces también el reverso). Suelen combinarse las palmadas chocadas entre sí o contra el propio cuerpo con las palmadas mutuas entre los participantes.¹ La exigente coordinación acompasada de todas estas palmadas junto a la melodía cantada (y frecuentemente también otros movimientos corporales) provoca una compleja estimulación cerebral. Estos juegos activan tres tipos de operaciones o «transacciones»: en primer lugar, las «sensorial-motrices», al tener que coordinar con precisión la vista, el oído, el tacto y el movimiento; en segundo lugar, transacciones «sociales», pues cada participante debe mantener una actitud cooperativa en la que intervienen decisivamente la atención interpersonal y la comunicación no verbal; por último, operaciones «verbales o lingüísticas», pues el texto, que ha de memorizarse rítmicamente y articulado con la coreografía, suele ser continuo y de cierta extensión (BRODSKY y SULKIN, 2011: 1115).

Es evidente que todos estos requisitos, combinados simultáneamente durante un lapso de tiempo breve pero intenso, exigen de los participantes una alta capacidad de atención dividida o de concentración multifocal. De hecho, el reto en esta clase de juegos no consiste tanto en la articulación precisa de cada elemento (el objetivo no es musical), como en la capacidad de llevarlos a cabo simultáneamente y sin pausa. Desde diversos campos científicos se han estudiado las repercusiones que esta multiplicidad de operaciones, realizadas bajo la presión de la métrica musical, tiene en el desarrollo cognitivo, emocional y social de los participantes. En este sentido, además del sistema sensorial, de la memoria o de las capacidades de atención selectiva o dividida, también se desarrollan las inteligencias corporal, musical e interpersonal (ROMERO NARANJO, 2013b: 214-15). Esta múltiple estimulación se traduce en una mejora en aptitudes como la escritura y la pronunciación, así como en la autoestima y la capacidad de interacción social. Es decir, este repertorio lúdico no sólo viene a estimular y modular el complejo intelectual del menor, sino que contribuye a reforzar su esfera emocional y su reconocimiento social. Por ello, también se ha destacado el potencial terapéutico de estos juegos tanto para el bienestar físico y psíquico del individuo como para el socio-afectivo, siendo, como se ha dicho, una herramienta eficaz, dentro del marco de la

¹ La folclorista y musicóloga norteamericana Bess Lomax recopiló y analizó, con la colaboración de la cantante afroamericana Bessie Jones, varios ejemplos de canciones palmeadas de la tradición de los esclavos de las Sea Islands de Georgia (JONES y LOMAX, 1972: 19). En 1961, su hermano Alan Lomax ya había recogido varias muestras sonoras interpretadas por la propia Bessie Jones. De este contexto (concretamente la isla de Saint Simons), el programa Accent de la CBS norteamericana emitió a principios de los años sesenta un capítulo dedicado a *The Golden Isles*, en el que intervienen tanto Alan Lomax como Bessie Jones, con varias muestras audiovisuales interpretadas por un grupo de niñas afroamericanas [en 12'55"]. En formato también audiovisual, el portal <http://funclapping.com> reúne muestras de *handclapping songs* recogidas principalmente en países de habla inglesa. También se encuentra una muestra de esta clase de canciones, en castellano sobre todo, en el video descriptivo del trabajo de investigación etnomusicológica de Joanna Riera (RIERA, 2013). Obsérvese, por ejemplo en 21'45", la variedad en las formas de dar palmas. También el etnomusicólogo madrileño Polo Vallejo autoeditó en 2004 una recopilación del cancionero infantil de los *wagogo* de Tanzania, con 2 CDs, incluyendo numerosas transcripciones con la indicación del palmeo (VALLEJO, 2004).

percusión corporal, para el tratamiento de varios trastornos mentales que afectan a la comunicación interpersonal (BRODSKY y SULKIN, 2011: 1115). A tenor de esta pluralidad de beneficios y su aparición espontánea en edades tan tempranas, cabe preguntarse si esta clase de juegos infantiles, más allá de ser una forma de entretenimiento, nacen con un objetivo funcional. En este sentido, se ha sugerido la existencia de una razón probablemente evolutiva que hace florecer de forma natural un marco didáctico no reglado en el que se cubren autónomamente necesidades fundamentales para la futura plenitud individual y social (Ibídem: 1129). Los testimonios de esta clase de juegos se remontan a períodos donde no existiría todavía una enseñanza sistemática o reglada, proporcionando este folclore infantil un marco natural de aprendizaje. De hecho, la pervivencia de estos juegos en la infancia podría interpretarse como síntoma de las carencias que arrastra el sistema educativo a la hora de cubrir la adquisición y/o desarrollo de múltiples inteligencias y su compatibilización.

Recientemente, la constatación de los efectos que tienen las canciones palmeadas en el desarrollo cognitivo y social en la infancia y el hecho de que concurren de forma espontánea (pero no casual) en la etapa vital donde el cerebro humano muestra mayor ductilidad, ha impulsado el estudio del potencial terapéutico de la percusión corporal, dentro de la que se incluye el tocar las palmas. Según Romero Naranjo, la práctica sistematizada de la percusión corporal (incluyendo las canciones palmeadas) aporta beneficios en tres áreas:

La Física, estimulando la toma de conciencia corporal, el control de las posibilidades de movimiento y fuerza muscular, la coordinación y el equilibrio. La Psíquica, mejorando la concentración, la memoria y la percepción, y finalmente la Socio-Afectiva, fomentando relaciones igualitarias y disminuyendo la ansiedad en las interacciones sociales (ROMERO NARANJO, 2013a: 1744).

En este caso, la identificación de una serie de beneficios inherentes a esta clase de juegos infantiles –factores que la enseñanza reglada tradicional seguramente no ha sabido cubrir o ni tan siquiera identificar– ha promovido estudios y proyectos multidisciplinares que, como el citado método BAPNE, tratan de sistematizar las técnicas y recursos que afloran en este folclore infantil. En este caso, si bien el objetivo principal es introducir en la enseñanza reglada un corpus didáctico al respecto, muchas experiencias se han centrado en la edad adulta, con particular interés en aprovechar los efectos terapéuticos en la mejora de la salud física y mental en la vejez o en el tratamiento de enfermedades o trastornos tales como el Parkinson, la dislexia, la depresión, la ansiedad, u otros como la discapacidad auditiva o el déficit de atención.²

La praxis de la percusión corporal, espontánea o regulada, tiene como hilo conductor el ritmo. Generalmente, sobre la base de un compás binario, los juegos o ejercicios consisten en realizar variaciones rítmicas con el movimiento independiente de manos y pies, incluyendo a veces desplazamientos y casi siempre el canto o las exclamaciones. Los participantes pueden realizar los ejercicios individualmente o bien confrontarse formando filas o círculos.³

² Véase al respecto el apartado [publicaciones](#) del grupo de investigación del método BAPNE.

³ En el [canal de Youtube del Método BAPNE](#) se recogen varios ejemplos.

En este sentido, el ritmo acompasado proporciona la necesaria referencia temporal para una articulación simultánea de todas estas actividades motrices y musicales, esto es, genera y estructura el marco temporal en el que se desarrollarán los mencionados beneficios físicos, psíquicos y socio-afectivos. Con todo, el ritmo también tiene otros efectos que van más allá de lo musical. Serafina Poch, psicóloga y pedagoga especializada en musicoterapia, describe algunas de las cualidades psicológicas del ritmo:

El ritmo favorece la percepción gracias a que agrupa (...), nos confiere una sensación de equilibrio (...) da seguridad en uno mismo por el hecho de conocer lo sucesivo. (...) ayuda a sincronizar movimientos, especialmente relevante en el trabajo en grupo. (...) puede adormecer o estimular, según los casos, y puede llevar a una forma primaria de éxtasis o auto-hipnosis (POCH BLASCO, 2006 [1999]: 535-536).

En relación a todas estas cualidades y, en general, a la importancia del ritmo como articulador y potenciador de los múltiples efectos de la percusión corporal o de las canciones de dar palmas, «la percepción rítmica es una disposición instintiva para agrupar impresiones diversas. De ello se desprende que el ritmo tiene una naturaleza funcional» (ROMERO NARANJO, 2013a: 1738). El etnólogo cubano Fernando Ortiz va más allá y confiere al ritmo una función abiertamente social:

Sólo el ritmo puede convertir la anarquía de los gestos expresivos de la multitud en arte social; la confusión intolerable, peligrosa y estéril, en una ordenación bella, cívica y fecunda. El ritmo tiene una función social (ORTIZ, 1996 [1952]: 41).

Cabe preguntarse, pues, si todas estas potencialidades se encuentran también en los ámbitos de tradición flamenca y hasta qué punto el palmeo flamenco desempeña una función parecida en esa etapa crítica del desarrollo cognitivo y social del ser humano.

I.3. Los corrillos: el *childlore* flamenco

En los ámbitos de tradición flamenca, existen dos contextos musicales no profesionales en los que los menores de edad encuentran cobijo para desplegar su desarrollo físico, psíquico y socio-afectivo: por una parte, los corrillos, improvisados o informales, participados mayoritariamente por menores de edad y en número reducido; por otra, los corros, más formales o convencionales, que se producen previsiblemente en ocasiones señaladas como la celebración de bautizos y bodas, y en los que suelen participar amplios grupos de personas de todas las edades. La frecuencia con la que ocurren estas dos clases de *performances* flamencas lúdico-festivas, más o menos organizadas, y el rol central que en ellas ocupa la música acompasada, tiene relación, seguramente, con el hecho de que las canciones de dar palmas, habituales en patios de colegio de países y clases sociales distintas, concurren en

menor medida en los ámbitos de tradición flamenca: en cierto modo, los corros, espontáneos o convencionales, vienen a cubrir el espacio educativo de las canciones de dar palmas.

Los corros y corrillos no son simples divertimentos, espacios recreativos donde «echar un ratito». Incluso en su mínima expresión, esto es, una reunión de tres personas, dos tocando palmas, una de ellas cantando, y otra bailando, es un espacio relevante social y culturalmente en el que los miembros de la comunidad, delimitada por el conocimiento y afición al flamenco, despliegan y ponen a prueba sus aptitudes tanto personales como interpersonales ante el resto de la comunidad, que de forma tácita o explícita, como en un ritual iniciático, enjuicia, reconoce y celebra sus aptitudes y, por ende, su adhesión o pertenencia al grupo:

El principio de todo esto es que no nos ponemos en línea, en el sentido en que no nos ponemos uno en una punta y el otro en otra, así en horizontal, para que nos pueda ver el público, como mirándonos en un espejo que es el público. Aquí lo que cambia es que nos ponemos en tribu, nos ponemos todos en un círculo y nos miramos los unos a los otros. Cuando el ser humano se mira a los ojos y empezamos a transmitirnos esos sonidos... Ahí emana todo, la vida. Ese es el útero (TOROMBO, 1-12-2018).

Estos espacios, generalmente circulares, constituyen escenarios simbólicos de la vida en todas sus fases y edades, en los que se permite e incentiva que el individuo explore y exponga todas aquellas cualidades y facetas que en el día a día permanecen más o menos ocultas y cuya exposición pública permite a la comunidad celebrar la vitalidad colectiva. Veamos algunos ejemplos de corrillos donde los miembros más jóvenes de la comunidad ponen en práctica sus aptitudes a pequeña escala, de forma más discreta, sin la presión de un corro multitudinario con presencia de adultos, constituyendo el marco ideal para el despliegue del *childlore* flamenco. El primer ejemplo es un canto a coro, interpretado en plena calle y acompañado de palmas (literalmente, una canción palmeada):

Fig. 1.1. Ejemplo de *childlore* flamenco 1



En esta escena, tomada en la calle Selva de Mar del barrio del Poblenou de Barcelona en verano de 1998, aparecen cinco niñas que, mientras van andando por la calle, cantan a coro, entre otros, el tema «Arrincónamela» del grupo *Gritos de guerra*, lanzado en 1997 dentro del LP *Los flamencos no comen* (BMG Music Spain). Las palmas ejercen de hilo conductor

de una serie de cantos de raíz comercial en boga en ese momento, cantos que se van recordando sobre la marcha. Las palmas, siempre imbricadas con la melodía, se compactan, esto es, se coordinan mejor, a medida que el cante es más unánimemente recordado. Observamos, por tanto, que el recuerdo de la melodía lleva implícito el acompañamiento de palmas, tal y como ocurre en las canciones palmeadas. Este ejercicio coral improvisado, sin estructura formal, prácticamente aleatorio, constituye no sólo un entretenimiento, sino también un ensayo inconsciente de las habilidades que entrarán en juego en los corrillos, incluida la expresión jubilosa de una determinada adscripción cultural, implícita tanto en el contenido de las letras como en el propio palmeo.

El segundo ejemplo que proponemos de *childlore* representa la mínima expresión de un corrillo: un grupo de tres personas que, por turnos, expresan sus facultades en el baile, acompañándose del canto y, sobre todo, del palmeo:

Fig. 1.2. Ejemplo de *childlore* flamenco 2



En este caso, rodado también en verano de 1998, la disposición de las participantes implica la intención premeditada de formar un corrillo. La sucesión de melodías tampoco sigue un orden predeterminado (además del tema anterior, cantan también el contemporáneo «Tú me camelas» de La Niña Pastori, publicado en 1996 (*Entre dos puertos*, BMG Ariola). La disposición en triángulo facilita en este caso el efecto estéreo o envolvente propio del palmeo. A diferencia del ejemplo anterior, el espacio exterior de una plazuela sirve de escenario improvisado en el que, más allá de divertirse, se recrea a pequeña escala el contexto más formal de un corro con el objetivo de ensayar los lances que, seguramente, se esperará de ellas en eventos socialmente más relevantes.

En estos corrillos, los menores crecidos en un entorno de tradición o afición al flamenco despliegan autónomamente su *propio* repertorio musical, improvisando breves interpretaciones ante un público generalmente poco numeroso, coetáneo y de confianza (emparentado o con lazos de amistad). En lugares aparentemente poco propicios, esto es, en plena calle o alrededor de un banco, ponen a prueba sus facultades e ingenio, tanto en el cante, como en

el baile o las palmas, con un ánimo entre lúdico y competitivo.⁴ En este *childlore* flamenco, improvisado y autogestionado, las palmas crean el marco rítmico indispensable. Aunque los protagonistas sean mayoritariamente el canto y el baile, las palmas pueden eventualmente robarles el protagonismo. Esto ocurre sobre todo cuando coinciden una o varias personas capaces de elaborar polirritmias complejas, con rápidos redobles, o de jugar con las dinámicas. En ambos casos, para consumir el efecto deseado, los intérpretes han de tener una clara conciencia tanto del propio dibujo rítmico como del ajeno. En el siguiente ejemplo, donde participan tres jóvenes de edades distintas, el canto parece ocupar el lugar protagonista:

Fig. 1.3. Ejemplo de *childlore* flamenco 3



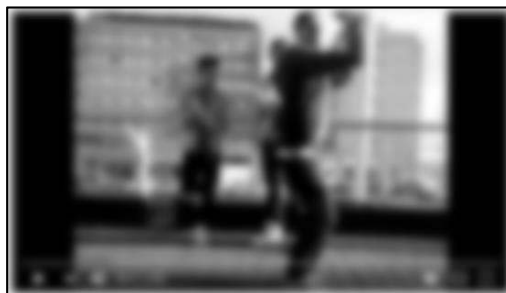
En el centro, un niño de diez años aproximadamente canta por bulerías, enlazando coplas a medida que las va recordando. Sus compañeros, encargados del acompañamiento de palmas (ca. 230 ppm), en vez de limitarse a marcar una base más o menos constante, aprovechan los interludios entre copla y copla, las pausas y los remates del canto para elaborar complejas combinaciones a través de juegos de acentuación y palmas redobladas en tresillos. De este modo, las palmas dialogan con el canto de la misma forma que lo haría la guitarra. El semblante de los palmeros denota un estado de gran excitación, en el cual conviven sentimientos evidentes de felicidad y satisfacción derivados del éxito en los sucesivos ingenios rítmicos, que ellos mismos jalean sistemáticamente al terminarlos. La comunicación no verbal entre los participantes es evidente, sobre todo indicaciones oculares y faciales que preparan o avisan de la entrada de cada nueva afrenta rítmica. Resulta evidente que las aptitudes rítmicas de los intérpretes no sólo dan un resultado musical audaz y compenetrado, sino que generan en su estado de ánimo un gran regocijo, empatía y complicidad. El carácter a la vez lúdico y creativo y la sofisticada interacción que implica este ejercicio rítmico, en gran medida improvisado, provoca una compenetración física y mental que transforma visiblemente el estado de ánimo de unos intérpretes que, sonrientes, se muestran alegres y satisfechos –realizados, diríamos– al terminar la grabación.

⁴ Una muestra ilustrativa de la plataforma que los corrillos representan para el desarrollo psicosocial de los menores de edad crecidos en ámbitos de tradición flamenca se encuentra en el capítulo «Niños cantaores» de la serie *Rito y Geografía del Cante*, emitido por la segunda cadena de RTVE el 29 de octubre de 1973 (*Rito y Geografía del Cante Flamenco*, vol. 2; Círculo Digital, 2005).

El sistema rítmico flamenco, basado en la realización de variaciones constantes sobre unas fórmulas métricas tácitas, integradas en el cuerpo del intérprete como si formaran parte de su propia respiración, estimula la interacción creativa. Aquí, el carácter lúdico, que también caracteriza a las canciones de dar palmas, se alimenta ante todo de esta creatividad. La sensación de bienestar, de satisfacción, y el estado de especial comunión y cohesión visible en el ejemplo anterior, es proporcional al margen de creatividad. En realidad, estamos ante el juego del arte, distinto del de las canciones de dar palmas, que implica una mayor realización personal y, por tanto, también un efecto terapéutico más intenso y profundo. En las canciones de dar palmas, el estímulo creativo que permite a los corrillos repercutir de forma tan contundente en el estado de ánimo es menos relevante. En su caso, entendemos que la satisfacción y el bienestar que experimentan niñas y niños después de completar una de estas canciones corporeizadas es fruto de la consecución de un reto nemotécnico y psicomotriz muy concentrado en el tiempo. En este sentido, además del grado artístico o creativo, la diferencia entre estos dos tipos de folclore infantil reside en la función que se otorga al paso del tiempo. En el caso de las canciones de dar palmas, generalmente sujetas a un compás binario o cuaternario constante, todos los participantes asumen el mismo grado de desafío, concentrados intensamente en recordar a contrarreloj una coreografía preestablecida. Aquí, el tiempo se percibe como un marco lineal e inflexible, un frágil hilo que amenaza constantemente con romperse. En cambio, en los corrillos, donde las intervenciones se producen generalmente por turnos individuales, el tiempo es más plástico o elástico, en cuanto que existe flexibilidad para introducir pausas o descansos. En cierto modo, en los corrillos, donde el ritmo es también fundamental, el tiempo no es un elemento cuantitativo, sino más bien cualitativo, es decir, se juega con la densidad o profundidad temporal. Por ello, las palmas cobran en este contexto una relevancia organológica especial: no se trata sólo de dar palmas en el momento justo, a costa de la regularidad y cualidad del sonido, sino que se tocan como cualquier otro instrumento de percusión, esto es, atendiendo cuidadosamente no sólo a la precisión rítmica, sino también a los matices de intensidad y regularidad tímbrica.

El siguiente ejemplo corresponde a un corrillo informal en el que tres jóvenes adolescentes improvisan frente a la cámara que sostiene un cuarto compañero. Dos de ellos se encargan de las palmas (por bulerías), mientras el tercero se exhibe con cuatro *patadas* de baile sucesivamente, intercaladas con breves descansos:

Fig. I.4. Ejemplo de *childlore* flamenco 4



En esta grabación, tres son los desafíos que ponen simultáneamente en juego distintas aptitudes. En primer lugar, marcar bien la base rítmica por parte de los palmeros, no sólo bien coordinados entre sí, sino sobre todo en relación al baile. En este sentido, la complejidad rítmica del baile exige a los palmeros la capacidad de estar atentos en varios sentidos simultáneamente para asegurar su coordinación motriz (individual y a dúo) en relación a una métrica y a un tempo que han de mantenerse estables a pesar de las aparentes *burlas* del baile, pero también para poder disfrutar y valorar el baile como observadores. La complejidad de este doble foco, de esta atención dividida, radica en la distinta naturaleza de las dos disciplinas: el temple y estabilidad de las palmas frente a la volubilidad y variedad del baile. Por su parte, el bailar ha de ser capaz de realizar estos juegos corporales sin perder de vista el compás, lo que supone, invertido, el mismo doble foco. Obsérvese cómo cada *patada* del baile implica la combinación de distintos tipos de percusión corporal: además del zapateado, también los saltos y las palmadas sobre el propio cuerpo. En este sentido, existe una comunicación no verbal que permite a los palmeros anticipar el final de la *patada* y pronunciar el pertinente ¡Ole! Por último, en este corrillo se conjuga el reto de la exhibición ante la cámara, que implica la predisposición individual a la exhibición pública y el asumir la exigencia de ingenio, de arte, que implica la situación. En este sentido, estos juegos improvisados no sólo permiten a pequeños y jóvenes desplegar estas facultades físicas y psíquicas, sino que, como se ha dicho, constituyen una plataforma de ensayo ante el reto mayor que significan los corros que se forman en las celebraciones más formales. En estos contextos, la exposición pública es más trascendente: el individuo se presenta en sociedad, expone su capacidad artística, implicando un gran esfuerzo el hecho de superar la intimidación de la mirada del corro y al mismo tiempo poner su arte al servicio de la comunidad. De este modo, el individuo se reivindica dentro del grupo, fortaleciendo su autoestima y reforzando la identidad y cohesión del grupo mediante su talento e ingenio.

Con independencia del contexto más o menos formal en el que tenga lugar, la adquisición a edad temprana del lenguaje musical flamenco, particularmente el de las palmas, ocupa solventemente el espacio educativo de las canciones de dar palmas en otras culturas, constituyendo también un marco espontáneo no reglado idóneo para el desarrollo cognitivo, fisiológico, psíquico y social en la infancia. En este sentido, es frecuente que las grandes figuras del arte flamenco se inicien en el arte flamenco entre los seis y los nueve años, la misma temprana edad en la que con más frecuencia surgen las canciones de dar palmas. Además de nuestra experiencia personal, en la que hemos presenciado niños tocando el cajón a compás sin alcanzar todavía a tocar con los pies en el suelo, o niños de nueve años doblando con una destreza más propia de un palmeo profesional, la historia antigua y moderna del flamenco está repleta de casos paradigmáticos: desde Antonio Pozo, el Mochuelo, que graba en 1880 unas peteneras en cilindro de cera, a la temprana edad de nueve años (MARTÍN BALLESTER, 2014: 3; BOHÓRQUEZ CASADO, 2013), hasta Manolo Caracol, quien a la edad de trece años fue galardonado en el Concurso de Cante Jondo celebrado en Granada en 1922. En la segunda mitad del siglo xx, Paco de Lucía y su hermano Pepe, bajo el seudónimo de «los Chiquitos de Algeciras», graban en 1961 para la casa Hispavox con sólo catorce y dieciséis años respectivamente. También el bailar Juan Manuel Fernández Montoya, Farruquito, aparece con trece años bailando junto a su abuelo Farruco en la película «Flamenco» de Carlos Saura. Por

otra parte, en el mencionado capítulo «Niños cantaores» de la serie *Rito y Geografía del Cante*, emitido por televisión en 1973, aparecen la cantaora Tomasa Guerrero, la Macanita, con tan sólo cuatro años, cantando y bailando, o el hoy reputado palmero José Jiménez Santiago, el Bobote, que aparece junto a Remedios Amaya y Carmelilla Montoya bailando, cantando y tocando las palmas por bulerías y por rumba. En este mismo sentido, la nómina de profesionales flamencos ha estado plagada tradicionalmente de «niños» y «niñas» (generalmente seguido del nombre de la localidad de origen), apodos que surgían espontáneamente en su entorno local o familiar al constatar sus cualidades artísticas, para después consolidarse como seudónimo artístico o profesional. De este modo recibiría Antonia Santiago Amador su nombre artístico, La Chana, pues, en efecto, *chanelaba* (en caló: sabía, dominaba):

Era una niña de tan sólo nueve años, pero tenía una visión instintiva clarísima sobre el ritmo, el sonido, el equilibrio, la velocidad y la fuerza (DEL POZO y SANTIAGO AMADOR, 2018: 42).

El aprendizaje del lenguaje musical flamenco a tan temprana edad imprime la misma huella que un idioma materno, pues de forma inconsciente se interiorizan una gramática y una sintaxis musicales, por así decirlo, sin necesidad del proceso de intelectualización propio del ámbito de la enseñanza académica:

No, eso no lo aprendí, yo eso ya lo llevaba, yo lo tenía (El Bo en Ordóñez, 2016)

Yo nunca lo he aprendido. Porque yo no he ido a estudio ninguno, ni a bailar ni a cantar ni ná. Eso se aprende en la tierra. Yo tuve la suerte de tener esa familia, la de La Paquera, y viví con ellos, entonces no me hizo falta na más que vivir, vivir, vivir... Y de la vivencia lo sé. (...) Cuando había una primera comunión o una boda, todos los niños, como éramos todos flamencos y eso, pues «ea, toca las palmitas, toca». Eso lo he vivido yo. Y ya de mayor eso me sirvió para tocar y para disfrutar (ZORRI, 6-6-2019).

Desde niño iba tocando [las palmas] y cuando te das cuenta ya estás allí. (...) Empecé con ocho años, desde niño ya cantaba y bailaba. Al estar con mi madre, al venir de familia de artistas, tú lo ves como algo que está en tu casa (DE LA TOLEA, 7-7-2018).

Mi padre bailaba, mi tío canta, entonces sin querer lo vas teniendo ahí. Después es verdad que tuve la suerte de tener a Manuel Soler como profesor, cuando llegué a la Fundación Cristina Heeren. Entonces sí cogí algunas pautas. Pero el tema rítmico lo tenía ya interiorizado (CHORO, 22-12-2018)

En estos contextos familiares o callejeros, muchos ritmos flamencos básicos se transmiten por imitación o de forma intuitiva. A lo sumo, se enseñan gestualmente o mediante onomatopeyas, sin contar los tiempos.⁵ Así lo describía Paco de Lucía al recordar su infancia:

⁵ Según relato del palmero jerezano Ali de La Tota, al recordar cómo su madre le enseñaba el compás por bulerías (comunicación realizada durante un taller de palmas incluido en los primeros *Encuentros con Arte* celebrados en Barcelona el 10 de junio de 2017).

Mi casa tenía un patio muy grande y recuerdo que casi todas las noches, todas las mañanas, madrugadas, se venían allí al patio de mi casa. Y por allí pasaron gente muy interesante, artistas muy buenos. Y yo pues siempre me levantaba oyendo aquello. Eso son imágenes que nunca se me han olvidado: a mi hermana cantando, a mis hermanos tocando. O sea que yo, antes de empezar a tocar la guitarra físicamente, yo ya conocía todos los ritmos del flamenco, conocía el lenguaje del flamenco. Aquello fue fundamental para mi carrera (DE LUCÍA-MEERT, 1995: 6'00").

De forma parecida lo recuerdan los jerezanos Manuel Soto, el Bo, Rafael Junquera y Manuel Pantoja Chicharito, tres de los cuatro miembros del célebre grupo de palmeros conocido como «La Filarmónica de Santiago»:

Había flamenco a todas horas. Rara era la noche en que no se colara mi padre o mi hermano con otros artistas [en el domicilio familiar en Madrid]. A mi casa venía a comer todo el mundo. En Madrid le decían la casa de los Martínez porque siempre estaba llena de gente. Aparte de todos los que éramos, que somos siete hermanos, siempre había acompañantes. No veas qué fiestones. Iban la Paquera, la Perla, Farruco. Aparecían en casa al amanecer y allí se quedaban, a comer y todo, y a nosotros nos despertaban para que cantáramos antes de ir al colegio. Mis dos hermanas pequeñas cantaban muy bien (El Bo en ORDÓÑEZ, 2016).

[Rafael] El soniquete es una vivencia que hemos tenido desde chicos, y hemos estado allí, lo hemos convivido en nuestras fiestas, de niños, lo hemos bebido ahí, con nuestras familias. [Chicharito] Nos íbamos todos los viernes y los sábados a todos los bautizos, a todas las fiestas que había, por la Calle Nueva, por el barrio de San Miguel, por Chiclana (FILARMÓNICA-GÁLVEZ, ca. 2016).

Teniendo en cuenta los beneficios cognitivos y psicosociales que aportan las canciones de dar palmas en la edad infantil, no ha de sorprender la deslumbrante destreza musical, particularmente rítmica y motora, de aquellos jóvenes que, en el marco de la tradición flamenca, han gozado en su infancia de un espacio experimental equivalente pero mucho más rico y complejo desde un punto de vista musical.

1.4. El corro: la fiesta flamenca por antonomasia

Los efectos terapéuticos inherentes a la percusión corporal pueden desarrollarse de forma más equilibrada e intensiva en un marco organizado y consciente, esto es, como actividad dirigida. Hasta cierto punto, las canciones de dar palmas pueden considerarse ejercicios conscientes, dirigidos de forma más o menos explícita por los propios menores, que se ponen de acuerdo en la elección del juego concreto y la disposición espacial. En este caso, no esperan elementos nuevos fuera de la coreografía conocida, sino que el reto es interpretar la canción de la forma más completa y acompañada posible. En cambio, en los corrillos flamen-

cos el foco principal de interés gira en torno a la creatividad y los elementos personales que aporta cada participante, de modo que los efectos que la actividad tan subyugadora de un corrillo pueda producir a nivel físico, psíquico y social, suelen pasar desapercibidos detrás de la música y el baile.

Las canciones palmeadas tienden a basarse en un compás cuaternario constante. La relativa simplicidad y uniformidad del acompañamiento contrasta con la dificultad de la coordinación psicomotriz que implica la articulación precisa y sin pausas de las sílabas del texto o los movimientos de manos y brazos, generalmente independientes. Características de las canciones de dar palmas como la lateralidad, implícita en esta acción diferenciada de cada mano o la interacción física directa de dos o más intérpretes, están ciertamente menos presentes en el *childlore* flamenco. Con todo, la complejidad rítmica de los géneros flamencos utilizados más frecuentemente en corros y corrillos, esto es, el Tango, la Rumba o la Bulería (llamados *festeros*), compensa, a nuestro entender, la menor exigencia psicomotriz de estos eventos informales. En el contexto flamenco no se ponen tanto en juego ejercicios memorísticos o miméticos (si bien la capacidad de recordar melodías y formas de baile es importante), como exigentes habilidades musicales que requieren una ejecución precisa, ajustada a unas pautas generalmente tácitas. Desde esta perspectiva ha de entenderse la participación activa de los menores de edad en los corros flamencos, pues les permite asimilar las particularidades de este lenguaje musical de la misma forma intuitiva y vivencial que se aprende una lengua materna. Así, es razonable pensar que la complejidad del palmeo flamenco, en contraste con la mayor simplicidad rítmica de los juegos de palmas infantiles, multiplique parte de los efectos que este tipo de percusión corporal tiene en diversas áreas cognitivas o inteligencias. En el siguiente ejemplo observaremos cómo se genera un corro flamenco y las fases que puede atravesar desde que empieza a sonar la música hasta que se da la fiesta por terminada, así como el relieve social que dentro de la comunidad de tradición flamenca tienen esta clase de eventos y su importancia para el desarrollo personal de los individuos pertenecientes a la comunidad. En este marco, las palmas son a la vez el aglutinante necesario y el termómetro de la fiesta:

Fig. I.5. Ejemplo de corro flamenco 1



Este corro flamenco se enmarca en la celebración de un bautizo en el barrio del Poblenou de Barcelona en invierno de 1998. Después de la Eucaristía, se reúnen varios núcleos familiares en el domicilio de los padres, donde se ofrece un banquete informal. Apenas terminado el ágape, empiezan a sonar dos guitarras por alegrías. La aparición de la música en directo prelude el comienzo de la fase principal de la celebración: el corro. Estas primeras notas atraen la atención y preparan a los asistentes hacia lo que ha de venir. Tras una breve pausa, las guitarras empiezan a tocar por bulerías [02'10"], lo que inmediatamente provoca el surgimiento de las primeras palmas y, poco más tarde, el primer cante. Al poco tiempo, se apartan las mesas del banquete para liberar espacio y poder formar el corro [08'10"]. Al poco rato, la fiesta de cante y baile empieza, como es costumbre, por tangos arrumbados. Cabe decir que cada uno de los lenguajes rítmicos usados generalmente en los corros flamencos (Tango, Rumba y Bulería) desempeña funciones distintas. Los tangos y las rumbas, en compás cuaternario y sobre una base rítmica relativamente sencilla, representan el espacio transversal o más *democrático* del escaparate interno que es el corro flamenco. Con independencia de las facultades en el baile, el cante o las palmas, el compás por tangos es la plataforma ideal de iniciación, tanto de los miembros más jóvenes de la comunidad como de los adultos más tímidos. Representa, en definitiva, la mínima expresión de la identidad colectiva, la forma más básica de medir musicalmente la pertenencia al grupo. Al compás de tangos se pone en juego, ante todo, el reconocimiento público del compromiso individual con la identidad colectiva, implicando un cierto ejercicio de sometimiento al grupo. Por ello, en este contexto, se suceden más fácilmente las intervenciones, de modo individual o por parejas. En cambio, la Bulería entraña mayor dificultad desde todos los puntos de vista. En este marco musicalmente más complejo y exigente, que suele aparecer en el tramo final del corro, [47'03"-57'25"] se manifiesta no tanto el reconocimiento del compromiso hacia el grupo, como la personalidad, la afirmación del individuo ante el grupo, entendida como la muestra de su talento artístico. Si bien este talento contribuye también a reafirmar la identidad colectiva, constituye sobre todo una manifestación de la valía y arrojo individuales. Prueba de ello es que, a diferencia de la fase por tangos o por rumba, donde el cante a coro es el más frecuente, el cante por bulerías se basa casi siempre en turnos individuales. Estos turnos se suceden más lentamente, con menos candidatos, tanto en el baile como en el cante. De hecho, se espera la intervención especialmente de aquellos con mayores dotes o talento musical. Por ello, al terminar la tanda de bulerías, es más propicio que se aplauda y se den ¡bravos!, como ocurre en este caso. No se trata de un mero divertimento festivo, donde el talento se pone al servicio del regocijo comunitario, sino de un estadio más profundo de la fiesta, un ejercicio de introspección.

Si bien las palmas no constituyen en estos corros el foco de atención principal, desempeñan un papel fundamental: son la base sobre la que se articulan tanto las interacciones musicales como las sociales, el principal vehículo de cohesión rítmica y emocional. De hecho, sin el soporte de las palmas, la música se detiene y el corro se deshace. Téngase en cuenta que en el marco de los corrillos, especialmente los más informales, el cajón no tiene el peso que ha adquirido en el ámbito profesional. El carácter permeable de estos corros, en los que los participantes entran y salen indiscriminadamente, propicia que las palmas sigan siendo la herramienta métrica principal. De hecho, el carácter exclusivamente rítmico de las palmas,

carentes de armonía y melodía, no limita su capacidad para intervenir en el desarrollo socioafectivo del individuo y del grupo. Al contrario, su no afinación y su sonido seco y corto influyen decisivamente en la asimilación de las palmas con el latido de la música acompañada. A través de las palmas, el pulso se incorpora literalmente en los intérpretes, representando la perspectiva común a la hora de articular el discurso musical, incluso de establecer un juicio de valor artístico sobre las sucesivas tentativas dentro del corro.

Es evidente que la participación de los menores de edad en un corro flamenco les permite desarrollar diversas habilidades más allá de la música, exigente y sofisticada por otra parte. En un contexto improvisado de interpretación flamenca, el participante ha de doblar su capacidad de concentración para poder marcar el ritmo acompañadamente con las palmas, sin apenas margen de error, y al mismo tiempo adaptar el palmeo a puntos de inflexión tales como *llamadas* o remates. Una dialéctica no verbal, plagada de sutiles códigos, que requiere capacidad no tanto de reacción como de anticipación. En un contexto de transmisión no escrita y formalmente abierto como son los corros y corrillos flamencos, los participantes más jóvenes que acompañan con palmas, si bien no despliegan una percusión bimanual separada, como sí ocurre en los juegos infantiles de palmas bis a bis, han de saber conjugar distintos focos de atención sobre la base de un flujo métrico incesante. De hecho, es probable que la variedad de aptitudes que entran en juego en estos contextos flamencos permita que los más pequeños no necesiten de un folclore *ad hoc* para su desarrollo cognitivo, sino que es aceptado colectivamente como apropiado, conveniente y deseable que los menores de edad se incorporen a esta praxis flamenca no coreografiada. En este sentido, conviene recordar que, en las familias de tradición flamenca, la participación en los eventos festivos no profesionales (a veces incluso sobre el escenario), donde la música es casi omnipresente, la participación es generacionalmente transversal, de modo que los menores de edad pueden observar y reproducir el comportamiento de los adultos por imitación.⁶ De hecho, esta función socioeducativa del flamenco en la etapa infantil no sólo revierte en su salud y aptitudes, sino que es el propio flamenco, como patrimonio musical, el primer beneficiado. La incursión a tan temprana edad garantiza la vitalidad del flamenco, que se manifiesta en el plantel siempre rebosante de futuros artistas profesionales que precisamente habrán desarrollado sus aptitudes musicales en la etapa más adecuada, donde el aprendizaje no constituye un ejercicio de abstracción o intelectualización, sino una consecuencia de la experiencia cotidiana, asimilando el lenguaje musical flamenco, por tanto, como una lengua materna. Mediante esta permeabilidad generacional, el flamenco se garantiza su futuro en cantidad y calidad, con sujetos que, llegados a la edad adulta, dominan instintivamente las claves de este idioma musical. En el siguiente ejemplo presenciamos otro corro flamenco en el que los menores de edad tienen mayor protagonismo que en el anterior, y donde podemos observar la natural interacción entre generaciones distintas:

⁶ La presencia de niñas y niños sobre el escenario es relativamente frecuente en el flamenco, sobre todo al término de los espectáculos o en ocasiones especiales (no profesionales), siendo jaleados entusiásticamente. Además del ejemplo en esta página, véase un [«fin de fiesta»](#) en Casa Patas, en el que las alumnas más jóvenes de la profesora de baile La Truco muestran espontáneamente sus progresos.

Fig. 1.6. Ejemplo de corro flamenco 2

También este corro corresponde a la celebración de un bautizo en 1998 por parte de otra rama de la misma familia extensa de tradición flamenca. En este caso, el evento tuvo lugar en el barrio de La Mina de San Adrián del Besós (Barcelona). Como en el ejemplo anterior, el corro empieza por tangos-rumba, marco musical más propicio para la intervención espontánea de cualquiera de los congregados. Al mando de la música está un grupo de jóvenes de la familia, incluido un niño de unos ocho años que toca el cajón con solvencia. El más anciano de la familia sale a bailar, en este caso de forma deliberadamente cómica, provocando las risas del corro. Una de sus nietas (ya mayor) le reta desenfadadamente en el baile, y detrás de ella, otro nieto sale a imitar los pasos del anciano. Más adelante, varias niñas salen a bailar en pareja, mostrando su salero ante la atenta mirada de la familia. La comunidad celebra de esta forma la vitalidad no sólo de su generación más joven, sino también de la más anciana, que participa activamente de la fiesta, representando paradigmáticamente el proceso de la tradición oral. Las palmas generan el ambiente propicio para que todo esto ocurra. Tanto si la fiesta ocurre en un lugar abierto (como en este caso) como en un lugar cerrado, el ruido suele ser notable, de modo que sólo el palmeo alcanza a mantenerse audible (las guitarras seguramente arropan mejor al cante, pero, sin amplificación, no tienen sonoridad suficiente como para sostener la fiesta).

La fiesta cambia después a la bulería [5'28"], comandada en este caso por dos adultos de la familia, tocares profesionales (Paco Lucerito y Justo Fernández), con el cante de Juaneke, padre del niño bautizado, también profesional del flamenco. El corro sube de esta forma el nivel de exigencia. Aunque los menores de edad no desaparecen del corro, los adultos acaparan el primer plano, atraídos por la estimulante Bulería, que motiva a su vez un repunte de las palmas. La Bulería es, en efecto, el marco idóneo para el despliegue coral de las palmas, particularmente en forma de repique. En este contexto, las palmas lidian en protagonismo con el cante y la guitarra gracias a un nivel de exigencia más equilibrado entre las tres disciplinas. Obsérvese cómo el mismo niño que antes tocaba el cajón [6'10"], aparece en las imágenes junto a un adulto tocando las palmas por bulerías, asumiendo aquél, a pesar de su corta edad, la parte más difícil (los contratiempos). Además de constatar la precocidad en un ejercicio rítmico tan complejo, vemos la complicidad con la que los adultos arropan y promueven el talento de los menores.

Posteriormente [10'57"], la música se detiene y se abre el corro para que otro de los abuelos de la familia, algo más joven que el anterior, pueda marcarse una patada por bulerías. Su gracia y competencia son conocidas por todos de antemano. No se trata pues de descubrir el talento, sino de regodearse en él, para ensalzar una vez más el arte personal y confirmar de paso el vigor artístico de la comunidad. En este contexto, a medio camino entre la guasa y el arte, el cantaor hace broma presentando al anciano como si fuera un artista de reconocido prestigio.

En la siguiente escena, la música se detiene y el corro se reorganiza. En este *impasse*, uno de los jóvenes que lidera el grupo de músicos exclama «¡Compás, compás, aquí compás!» [13'47"], dirigiéndose sobre todo a los más pequeños. De hecho, no sólo se refiere a la necesidad de que las palmas estén presentes (el término compás como sinónimo de palmas), sino sobre todo de tocarlas bien, pues de ello depende el éxito de la fiesta. Es decir, todos los niños y niñas de la familia pueden estar en primera fila, pero deben hacer bien el compás. Esta advertencia debe entenderse desde la óptica de un género como la Bulería, rítmicamente más exigente: si tocar las palmas por tangos o rumba se considera una destreza elemental, casi de sentido común en el ámbito flamenco, tocar bien las palmas por bulerías equivale a una suerte de graduación.

Ya a compás por bulerías, el cantaor principal (Juaneke), hace una serie de cantes en modo mayor [14'15"]. Bailar por bulerías no es tarea fácil, pero la atmósfera más alegre del modo mayor facilita que los más pequeños se atrevan a bailar. Las que así lo hacen se ganan el reconocimiento de la comunidad. Son, a ojos de todos, las más flamencas. Al poco rato, el mismo joven de antes exhorta de nuevo a los más pequeños [17'30"]: «¡Hay que participar todos! ¡Venga, compás, compás, eh!». Así, llama a las palmas por la función que desempeñan: marcar el compás, considerando literalmente el tocar las palmas como una forma de participar.

Más adelante, el corro vuelve al compás por tangos [18'05"]. Un montón de niñas y niños ocupan las primeras filas del corro. El compás cuaternario es el espacio predilecto de la mayoría. Las mamás se van turnando, sacándose a bailar las unas a las otras. Entre risas y con más o menos desparpajo, las más valientes acaban dominando el ruedo. De esta forma, el corro pone al descubierto el carácter de cada una, su seguridad en sí mismas, influidas seguramente por un momento vital de especial plenitud. Un ejemplo paradigmático se puede observar en 25'20": una madre joven, con ganas evidentes de exhibirse, baila a la vez voluptuosamente y con guasa ante la mirada atenta de toda la concurrencia. Al terminar, sus familiares estallan a reír con ella, reconociendo su talento y arrojo. La escena es un claro refuerzo emocional a nivel personal, pero también colectivo. Niñas y niños están atentos a todos estos lances, que les sirven de modelo e inspiración: se fijan en la actitud, en la intención, pero sobre todo en las formas y los movimientos. Un claro ejemplo ocurre más adelante [28'20"], cuando una mujer baila con desparpajo, usando unos movimientos pélvicos que los viajeros románticos que visitaron el sur de la Península Ibérica durante los siglos XVIII y XIX no dudarían en llamar obscenos. Y ocurre que, al momento, su hija la imita en esos mismos movimientos, provocando la hilaridad de los que la rodean y su jaleo entusiasta [28'55"].

En los corros y corrillos, los menores de edad tienen la mejor plataforma para el desarrollo la inteligencia musical (a un nivel que llegados a la adolescencia es incontestable), la cinético-corporal (con sus primeras *patadas* de baile) y la lingüística (al interpretar necesariamente de memoria las primeras coplas, con un complejo despliegue melódico lejos del silabismo métrico de las canciones palmeadas). No obstante, también son un espacio idóneo para desarrollar las inteligencias «intrapersonal» e «interpersonal» (GARDNER, 1985). Imaginemos por un momento el reto que ha de significar para una niña o niño de corta edad el intervenir en un corro, formado también por adultos, entre los que se encuentran personas de su propia familia o entorno, pero a menudo también personas ajenas o desconocidas, todas a la espera de su arrojo e ingenio, en un marco que, si bien no coreografiado, está muy regulado en términos musicales. En este contexto aparentemente lúdico-festivo, se evalúa la vitalidad del grupo, de la identidad colectiva, una responsabilidad que recae momentáneamente en los más pequeños. Éstos, ante la mirada atenta del corro, han de ser capaces de gestionar el miedo a intervenir, la ansiedad de ser el centro de atención, inhibiendo la exteriorización de estos sentimientos y substituyéndolos por la expresión no verbal de emociones acorde con el relato musical. Aquí, la corrección en términos musicales (por ejemplo, bailar a compás), no es suficiente. Se espera *algo* más: un aire, una gracia, un deje personal. Una expectativa al mismo tiempo estresante y estimulante. Con todo, es sabido que la recompensa estará a la altura de la exigencia: su valentía, la seguridad en sí mismos, pero también su «arte», le reportarán aprecio y relevancia social, razón por la que estos corros funcionan también como *escapates* del tránsito de la infancia a la adolescencia y de ésta a la madurez.⁷ En este sentido, el trabajo en grupo se considera también fundamental en contextos terapéuticos, reuniendo en este caso personas que, si bien no están emparentadas ni forman parte de una misma comunidad, comparten un mismo reto de superación:

El grupo sirve de contexto de comparación social y validación consensual. El grupo actúa como marco de referencia, sirve para analizar las situaciones y los comportamientos desde un punto de vista conjunto y como referencia posterior para las personas usuarias. El grupo es un contexto de ayuda y apoyo mutuo. Cuando las personas sienten que forman parte de un grupo y que hacen algo con otros para solucionar sus problemas se facilita que se expresen emocionalmente, que aumenten su autoestima, que desarrollen vínculos de cooperación y promuevan relaciones sociales en un clima agradable. El grupo es un contexto donde

⁷ En este sentido se ha destacado también el contenido de las letras en las canciones infantiles de dar palmas. Una buena parte reflejan estereotipos, roles de género y relaciones de poder, incluso con carácter violento (FERNÁNDEZ PONCELA, 2005), si bien también se encuentran ejemplos que parecen «trastocar el discurso hegemónico» (RIERA MARTÍNEZ, 2013: 14). Con todo, estas connotaciones tienden a pasar desapercibidas al estar asociadas a una praxis infantil, presumiblemente inocente e inofensiva (BLACKING, 1967: 30). En cualquier caso, es evidente que, más allá de aprovechar la plasticidad neurocognitiva en esas tempranas edades, la función de estas canciones entra de lleno en la esfera sociocultural. Eso mismo ocurre en la lírica flamenca, cuyas coplas, que pueden ser interpretadas indistintamente por adultos y menores de edad, tienden a transmitir valores propios de la comunidad. Así, del mismo modo que los corros y corrillos constituyen espacios *ad hoc* para la celebración de las etapas vitales, en ellos también se expresan literalmente valores socialmente aceptados en el marco de esa comunidad.

aprender y desarrollar habilidades socio afectivas esenciales que son necesarias para la vida real, como saber comunicarse, escuchar, participar, respetar los turnos de palabra, dar retroalimentación, mostrar desacuerdos, poner límites, etc. (VICENTE, 2019: 59).

Excepcionalmente, los corros se trasladan al escenario, escaparate por antonomasia, permitiendo que los menores de edad con más talento entren en contacto con el ambiente profesional y, al mismo tiempo, que la celebración de la identidad colectiva supere los límites de la comunidad. Veamos un ejemplo en el que participan los miembros de la misma familia:

Fig. I.7. Ejemplo de corro flamenco 3



Esta escena recoge un fragmento del homenaje benéfico que diversas peñas flamencas ofrecieron al cantaor Juaneke en 1998, también en el barrio de La Mina. Subieron al escenario los talentos más jóvenes de la familia del homenajeado (sobrinos en su mayoría). A la guitarra, intervinieron su hermano Justo Fernández y el hijo de éste, El Tuto; al baile y al canto, niñas y niños de entre ocho y diez años. Ante un público más allá de la comunidad familiar, la sección más joven de la familia improvisó una actuación solvente, para regocijo de la familia y asombro de los asistentes no emparentados o allegados. En las imágenes queda patente que, al tiempo que se celebra la vitalidad del linaje y se revaloriza y reivindica socialmente, el talento precoz ejerce de estandarte de una identidad cultural que, a diferencia del resto, tiene en el flamenco su vehículo natural de expresión.

En definitiva, un corro flamenco, fuera o dentro del escenario, es un marco de gran plasticidad, tanto por la múltiple exigencia intelectual como por su múltiple funcionalidad, no sólo lúdica o musical, sino vinculada al desarrollo personal y social del individuo y del colectivo, estimulando el sentimiento de comunidad y la cohesión en torno a una identidad, por así decirlo, musicalizada. Y es precisamente en este contexto plástico y creativo donde las palmas adquieren su dimensión más trascendente: como primer agente del ritmo acompañado, son *de facto* las responsables de convocar y estimular el corro y de vehicular el éxito de todo ello.

1.5. Tocar las palmas: la manifestación del compás

La función esencial de las palmas es de tipo métrico: manifestar la pulsación principal y la estructura métrica que regula la música, esto es, establecer una marcha, un caminar sobre el que desplegar la voz y el cuerpo, de especial relevancia en contextos sin un uso tradicional de tambores o claves. El desempeño de esta función métrica ha sido incentivado por el propio desarrollo del baile flamenco, siempre ávido de coreografiar nuevos palos tradicionalmente no bailados, obligando a las palmas a cubrir la métrica de una nómina de géneros flamencos acompasados cada vez más diversa. El zapateado o taconeo, alter ego de las palmas, pero también las castañuelas o palillos, han contribuido al desarrollo de un lenguaje percusivo donde el contrapunto rítmico alcanza cotas difíciles de superar con tan pocos medios. Con todo, este nivel de desarrollo técnico y estético no puede entenderse únicamente como resultado de una percusión con fines métricos. En este sentido, creemos que el carácter polimétrico del repertorio flamenco, cuyas fórmulas métricas combinan compases distintos de forma simultánea, alterna o variable, constituye también un elemento coadyuvante de este desarrollo sin igual. Una variedad de fórmulas que no ha de entenderse como una floración arbitraria: la amplitud métrica del repertorio flamenco es probablemente consecuencia de la incardinación de la música en la vida cotidiana de los que la cultivan, cubriendo sus necesidades individuales y colectivas:

Los ritos de paso, los ritmos de trabajo, los relatos históricos y la información lejana, los mecanismos de seducción, la transmisión de los saberes viejos, la construcción y difusión de las mitologías y tantas otras tareas centrales de nuestra vida fueron acompañados por músicas creadas o adaptadas para cada necesidad vital: ideas siempre renovadas envueltas en bailes carnosos, ayudando a construir la idea compartida de la realidad. (...) Ése es su valor de uso fundamental, ése es el contexto de fabricación de la música popular tradicional, su incidencia directa en la forma de vida (...). Formando parte directa de la actividad diaria, la música de nuestros antepasados fue impulsada antes por una necesidad contextual que por un interés estratégico de mercado (RODRÍGUEZ, 2014).

En el flamenco, como en el contexto de la percusión corporal y del folclore infantil, el ritmo acompasado desempeña una función más profunda que la mera síntesis rítmica. Las palmas, como encarnación del compás, no sólo se encargan de exponer la retícula métrica sobre la que se despliega la expresión individual genuina, sino que estimulan la creatividad, la interacción en sana rivalidad, tan característicamente flamenca, generando un sentimiento de cohesión y comunidad que permite, de forma no verbal, que unos y otros se identifiquen, se reconforten, se realicen en torno a un lenguaje artístico común (que mora en y es propio de todos al mismo tiempo y por igual). Por ello, se hace necesario considerar la métrica musical en un sentido más amplio, una dimensión distinta, esto es, no sólo como elemento musical o parte integrante de la obra artística, sino como artificio, mecanismo o estrategia para la interacción e integración social, para el despliegue y el desarrollo emocional del individuo y del colectivo.

Más allá de las razones culturales que hayan podido influir en la tradicional preeminencia de las palmas frente a cualquier otro instrumento de percusión en el flamenco (al margen del zapateado, las castañuelas y, recientemente, del cajón), es evidente que las características organológicas de las palmas contribuyen a situar el ritmo en primer plano, entendido como el vehículo que permite sentir intensamente el presente, el yo, el grupo. El siguiente ejemplo, grabado en plena calle, recoge un corrillo flamenco improvisado en torno a una guitarra. No hay una distinción clara entre los que participan y los que simplemente escuchan, pues unos y otros entran y salen tocando las palmas. En el transcurso de la grabación, varias personas van interviniendo espontáneamente por turnos, cantando una copla con la que intentan demostrar su valía, su originalidad musical:

Fig. I.8. Ejemplo de corrillo flamenco



El elemento más significativo en este evento lúdico y artístico a la vez, en el que subyace una sana rivalidad, es el rol de las palmas. Resultan especialmente relevantes los comentarios de una de las participantes, que percatándose de la disolución momentánea del acompañamiento de palmas [2'34''], exhorta a los presentes con las siguientes palabras: «¡Las palmas, por favor, esas palmas! ¡El compás primero!». Así, a pesar de la presencia de la guitarra, la identificación entre palmas y compás es literal. No menos relevante nos parece también la expresión «¡El compás primero!», pues denota la conciencia del rol que ostenta el palmeo como generador de la atmosfera propicia para la expresión flamenca.

Recordemos aquí las elocuentes palabras de Anselmo González Climent, otorgando a las palmas «el éxito diríamos *extractivo de lo jondo*. Las palmas dirimen la atmósfera en la que el cantaor o el bailar pueden disponer mejor su ánimo artístico» (GONZÁLEZ CLIMENT, 1989 [1955], 142). En este sentido se expresa el palmero jerezano Manuel Soto, el Bo, cuando afirma que «lo principal es el ritmo, el compás, pero en todo, también en el cante, el toque, el baile» (El Bo en ORDÓÑEZ, 2016). En este punto es importante insistir en la diferencia entre ritmo y compás, elementos que se influyen mutuamente pero que son esencialmente independientes. *Grosso modo*, el primero puede verse como la manifestación concreta de los estímulos sonoros en el tiempo; el segundo, como la pauta de acentuación y agrupación implícita en dichos estímulos. Por tanto, el ritmo es esencialmente voluble, mientras que el compás, la métrica, es necesariamente regular y constante (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 46). De este modo, el compás genera seguridad, siendo el «amarre» que paradójicamente nos permite desplegar libremente el ritmo, incluso en las circunstancias más adversas:

De esa manera [La Chana] salió a bailar y así lo haría a partir de ese momento para el resto de su vida: salir a bailar sin tener preparado nada o casi nada, sin la confianza que da el tener una coreografía, sin ensayar, con riesgo, con peligro... Pero con una seguridad especial: la que le daba su certeza en el compás, bien «amarrado a su alma» (DEL POZO y SANTIAGO AMADOR, 2018: 67).

Desde esta perspectiva, el compás ocuparía el mismo lugar que el sentido común o las convenciones en las interacciones sociales, pautas que nos permiten orientar nuestro comportamiento, pero que no nos impiden comportarnos libremente, incluso a contracorriente. Estas mismas pautas, implícitas en los patrones de comportamiento habituales en toda sociedad, nos permiten justamente valorar el grado de adecuación o transgresión de nuestra conducta con respecto de la de los demás. De este mismo modo, la percepción subjetiva del compás, que inferimos de la escucha musical o que transmitimos a través de nuestra propia interpretación, genera una suerte de sentido común métrico sobre el que se basa la interacción en el grupo. En este proceso, las palmas son claves: representan la expresión más cercana del compás, la convención que permite al corro desplegar su ingenio. Así, el hecho de «no tener compás» o «irse de compás» equivale a transgredir la norma, por desconocimiento de las convenciones, por carecer del sentido común particular de esta *sociedad musical*.

Lo ideal sería que a todo el mundo le viniera el flamenco por tradición. Y que tengas claro que la palma es la respiración del flamenco, que es como caminar. Además, es que tú no puedes disfrutar hasta que no consolidas eso. Puedes disfrutar como espectador, como una persona que se emociona con un arte. Pero ¿cómo puedes entender la profundidad de una letra que remata en un sitio muy original si tú no estás bien de compás, si no lo tienes como una cosa tan natural como la respiración? (HEREDIA, 17-7-2019).

Por ello, entendemos que las palmas no delimitan tan sólo un marco temporal, sino también un marco cultural, esto es, los límites de una determinada identidad colectiva. Así, a través del aprendizaje de las palmas no sólo se adquieren unas habilidades musicales, sino que se accede a una identidad y al consiguiente sentimiento de pertenencia, con el refuerzo socio-afectivo que todo ello conlleva. Así las cosas, cuando el espectador no domina todavía el lenguaje rítmico flamenco, pero intenta *colarse* en él haciendo palmas, la mirada de los iniciados no es tanto la del maestro sobre el alumno, sino la del nativo sobre el forastero. No se piense que esta frontera es una línea que se cruza fácilmente, pues aprender a tocar las palmas implica un largo proceso de asimilación, de interiorización de unas medidas, de unos compases, que no culmina hasta que éstos no pasan de la conciencia racional a la conciencia corporal. La diferencia entre asimilar estos compases desde la infancia, como suele ocurrir en los entornos de tradición flamenca, o hacerlo en edad adulta, desde ámbitos no flamencos y mediante un proceso de aprendizaje en abstracto, radica precisamente en la necesidad de consumir esa transición de lo racional a lo corporal, y que no ha lugar en el primer caso.

I.6. Las palmas y el estado de flujo

Uno de los efectos terapéuticos más destacados en la praxis de la percusión corporal se conoce como *flujo* [flow], que se define como «el estado en el cual las personas se hallan tan involucradas en la actividad que nada más parece importarles; la experiencia, por sí misma, es tan placentera que las personas la realizarán aunque tenga un gran coste, por el puro motivo de hacerla» (CSIKSZENTMIHALYI, 1997 [1990]: 16). La sensación de estar felizmente subyugados por una actividad que requiere grandes dosis de concentración (debido a la presencia de múltiples focos de atención), permite a los participantes abstraerse de sus preocupaciones, particularmente útil en casos donde éstas monopolizan la conciencia. «Las actividades abstraen a los pacientes de su conciencia racional para dar paso a la conciencia corporal» (ROMERO NARANJO, 2013c: 7-8). En el contexto amplio de la percusión corporal, incluyendo corros y corrillos, este trasvase ocurre también entre la conciencia individual y la conciencia colectiva, gracias al hilo conductor del compás. Así, el estado de flujo provoca una alteración en la noción de tiempo, permitiendo la evasión respecto de los problemas del tiempo ordinario y proporcionando una sensación de felicidad o plenitud que no por transitoria es sentida como menos real. En cierto modo, se entra en un estado de trance que quizá pueda explicar por qué un corro flamenco puede durar varias horas sin interrupción.

La propia estructura rítmica flamenca y particularmente el palmeo se fundamentan en elementos que potencian esa misma sensación hipnótica. Por una parte, su desarrollo cíclico, basado en patrones que se repiten constantemente, o en forma de variaciones, da la impresión de una música que evoluciona en espiral. Por otra, el modo tradicional en que se presentan tanto las coplas del canto como las falsetas de la guitarra, esto es, en forma de tandas o series, transmite la sensación de una estructura siempre abierta, en permanente construcción. Al mismo tiempo, la *tensión métrica* tan característica del flamenco acompasado, con fórmulas que cruzan o alternan metros distintos (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2017b), confiere prácticamente a todos los palos una sensación hipnótica (THOMAS, ¿2008?: 7). Así, es frecuente que los recién iniciados, una vez descubierta o instruidos en la fórmula rítmica de un determinado palo, sientan un impulso incontenible por seguir la música con las palmas, estimulados por un reto que, si bien se muestra a su alcance, se mantiene siempre desafiante, provocando, en efecto, un feliz estado de flujo.

La mayor parte de definiciones del estado de flujo suelen presentar tres elementos en común: «la absorción ('la total inmersión en la actividad'), el gozo y la motivación intrínseca» (BAKKER, 2005: 27). Esta motivación intrínseca puede entenderse precisamente como la capacidad para generar «momentos felices», recompensa suficiente como para no requerir otra motivación. Las cualidades musicales implícitas en tocar las palmas y sus efectos psicológicos, generalmente inconscientes, generan un especial magnetismo o atracción hacia esta actividad. Un «apetito» de flujo que se puede comprobar, por ejemplo, a la salida de determinados conciertos de flamenco, cuando los espectadores aficionados al flamenco forman un corro en el que van turnándose lances de canto y baile, o, como han relatado tantos cantaores en sus memorias, en las reuniones de *cabales* (de iniciados), en las que se prolonga lo acontecido en el concierto en un ambiente privado más distendido. Parafraseando a

Jacinto Benavente, si «la felicidad no existe en la vida... sólo existen momentos felices», un corro flamenco es un formidable productor de esa clase de momentos, en los que el individuo se evade a través de una actividad que le embarga por completo, que le absorbe agradablemente y le transporta a un estado de feliz despreocupación. En el corro, batiendo palmas, el individuo se deja llevar por el tiempo musical, se sumerge en el compás, entrando en un estado de cierta inconsciencia del tiempo real, en una noción del tiempo distinta, cruda, por así decirlo, en la que no interfieren las preocupaciones, los pensamientos ajenos a la expresión musical, y donde, por el contrario, acción y pensamiento se fusionan de forma involuntaria, dejándose llevar por el vigoroso cauce de la música y su compás. Probablemente, es más fácil sentir estos momentos de felicidad tocando las palmas, pues, en cierto modo, son el auténtico engranaje del corro, la viva encarnación del tiempo musical. Asimismo, este estado de flujo en el que las personas se encuentran absorbidas por una sensación transitoria de auténtica felicidad, se ve acentuado en el corro por la parte imprevisible de cada intervención y por la permanente sensación de desafío, fruto de la tácita exigencia de originalidad y de la dificultad que conlleva la coordinación rítmica del grupo en el marco de las singulares fórmulas métricas flamencas. Cuando se resuelve este desafío, «te sube la adrenalina, porque lo que estás haciendo lo estás haciendo bien; ese es el momento más bonito que tiene el flamenco» (DE LA TOTA, 1-6-2018). Como se ha señalado en la definición del estado de flujo, el estado de flujo y sus efectos sobre el estado de ánimo requiere un cierto equilibrio entre las capacidades o aptitudes del individuo y el reto concreto que suponga la actividad (BAKKER, 2005: 28). A este balance se refiere la psicóloga Roser Vicente en relación al trabajo terapéutico a través del baile flamenco:

Para poder lograr un cambio en el estado emocional a través del baile flamenco debe tratarse de una actividad adecuada a nuestra capacidad o rendimiento. Si el ejercicio es de un nivel de exigencia mucho mayor al de las personas participantes no habrá un cambio hacia la dirección que se pretende (VICENTE, 2019: 59).

Desde este punto de vista, las palmas, en cuanto que expresión flamenca más asequible física y cognitivamente en comparación con las especialidades solistas del flamenco, facilita este mínimo equilibrio entre reto y aptitud. Por otra parte, obsérvese también que tanto en los ejercicios dirigidos de percusión corporal como en los corros flamencos, los participantes realizan los mismos movimientos, los mismos ritmos (o muy parecidos), lo que «potencia el sentimiento de comunidad y seguridad» (ROMERO NARANJO, 2013c: 10). Por otra parte, difícilmente podrían competir la guitarra o el cante (ambos interpretados tradicionalmente por una sola persona) contra otro tipo de percusión colectiva. Por su tímbrica seca o neutra y su sonido corto, las palmas tienen la ventaja de no saturar acústicamente. Es decir, un corro de palmas, incluso tocando con intensidad, no tapa la voz ni la guitarra, algo menos probable en un conjunto de percusión no corporal, por ejemplo de tambores.⁸ Al contrario,

⁸ De hecho, la buena acogida del cajón en el flamenco se debe no sólo a su tamaño, ligereza y capacidad de matiz rítmico, superior al de las palmas, sino también a sus cualidades tímbricas, que tampoco tapan, sino todo lo contrario, realzan la guitarra.

las palmas y en general toda percusión corporal es especialmente compatible con la mayoría de instrumentos musicales, promoviendo, también desde un punto de vista acústico, la integración y el sentimiento de cohesión. De hecho, tanto por su sonoridad como por su capacidad cohesiva, y a tenor de los usos y costumbres que las palmas han dado lugar a lo largo de la historia, parecen ser un buen remedio para ahuyentar el tedio, la soledad, el aislamiento, incluso la marginación o el miedo. Unos efectos seguramente inconscientes, pero que se intuyen fácilmente en las miradas y gestos de los que tocan las palmas.

Como hemos visto, la presencia en los contextos performativos flamencos de tipo más espontáneo de una clara estimulación física, psíquica y socio-afectiva también tiene su base en el ritmo acompasado. En este sentido, las palmas, antes que la guitarra, son las encargadas de generar ese manto temporal imprescindible: en efecto «juegan un doble papel de incitación y purificación ambiental» (GONZÁLEZ CLIMENT, 1989 [1955]: 142). Como síntesis de la estructura métrica y la intención rítmica (en el marco de un determinado palo) las palmas provocan, avivan la participación y, al mismo tiempo hacen posible no sólo la coordinación de todas las facetas musicales implicadas, en cuanto que referente o regla temporal, sino que establecen una medida cualitativa por la que cada participación individual puede juzgarse como pertinente (esto es, bien acompasada, «flamenca»). Y sigue González Climent: «el palmeo se desempeña como purificación del ambiente, en cuanto lo clarifica prestándole un tono en el que sólo puede participar el iniciado» (Ibídem: 142). En efecto, la base de palmas no sólo habilita el juego (pone el tablero y marca las normas), sino que permite valorar la autenticidad del ingenio que se exhibe en cada lance al ruedo. Téngase presente que, gracias a esta plataforma y vara de medir, es posible en un contexto flamenco la activación de aspectos que afectan particularmente al área socio-afectiva, aspectos como el sentimiento de pertenencia en torno a una identidad que se manifiesta musicalmente, o la comunión en torno a la evidencia de la vitalidad de esta misma identidad.

I.7. El palmeo: la base del ritual

Su importancia, talmente, no es cosa de mera ornamentación. Tienen fuerza dignidad de ritual. Su función técnico-humana está consagrada a establecer una comunión de intimidad entrañal (GONZÁLEZ CLIMENT, 1989 [1955]: 142).

Como hemos visto al principio de este capítulo, el palmeo, percusión corporal por excelencia, tiene efectos directos sobre nuestro ánimo: nos sumerge en un estado de excitación y de alta concentración y nos permite tomar conciencia del propio cuerpo. Por extensión, el palmeo colectivo, coordinado rítmicamente, nos conecta íntimamente con el otro, generando una conciencia colectiva encarnada por el subyugador batir de palmas. La pulsión colectiva que genera el palmeo rítmico va más allá de la suma de las partes, del mismo modo que un *coro* de palmas produce un efecto dinámico mucho más poderoso que el resultado de concentrar todas las palmadas en un solo patrón.

Los *palmoteos* no son pues un simple balbuceo musical, son ya lenguaje de una sociedad expresando emociones colectivas que sólo así logran articularse. (...) Los *palmoteos* con que se ritman las danzas son entonces expresión multitudinaria de las mujeres, de los niños y de los adultos aún sin masculinidad socialmente consagrada, que rodean a los danzantes y así funden con ellos sus espíritus, por la misteriosa sacripotencia del ritmo que de todos se apodera hasta el deliquio (ORTIZ, 1996 [1952]: 42).

El palmeo genera un estado de comunión que trasciende las relaciones sociales ordinarias entrando en el ámbito de lo espiritual. Este potencial ha sido aprovechado secularmente en muy diferentes culturas, adoptando deliberadamente el palmeo como parte de la liturgia en el marco de rituales musicalizados.

Existen documentos sobre los aplausos en iglesias cristianas antes de que fueran prohibidos en la Edad Media. El hecho de aplaudir en comunidad tuvo también un significado cultural. En las iglesias cristianas de Etiopía, a la llamada del sacerdote, la congregación todavía da tres palmadas para maldecir a Judas, que traicionó a Jesús (ZIMMERMANN, 1999: 138, nota 25; citado en ROMERO NARANJO, 2008: 66).

Otro ejemplo paradigmático son los *ring shouts* o «corros de grito», celebrados antiguamente por los esclavos afroamericanos. Con ánimo trascendente, en busca del éxtasis colectivo, un grupo más o menos numeroso de personas se situaba en círculo, girando en sentido anti horario y pateando y batiendo palmas enérgicamente (ORTIZ, 1996 [1952]: 41).

Antes que cualquier otro instrumento de percusión, el palmeo constituye no sólo la forma primigenia, sino sobre todo la que retiene un mayor potencial espiritual. En otros contextos, el palmeo también se utiliza como forma de comunicación no verbal para substituir un mensaje concreto. Así ocurre, por ejemplo, con el llamado *Tejime* japonés, palmeo colectivo que, acorde con un patrón concreto y acompañado de ciertas exclamaciones, se emplea para dar por clausuradas y satisfactorias celebraciones o reuniones de carácter laico. Equivalente en cierto modo al aplauso en el mundo occidental, aprovecha no obstante el potencial semántico del ritmo y el cohesivo de una acción física coordinada en el tiempo, dotando al evento de una cierta liturgia. En el ámbito flamenco, el baile encarna paradigmáticamente la liturgia del éxtasis, a través del frenético zapateado, sobre todo en las características aceleraciones o «subidas». Caso paradigmático es el de La Chana, cuyo baile, carente deliberadamente de coreografía, esto es, de una estructura y figuras predeterminadas, giraba esencialmente en torno a la consecución de un trance, de un estado de ansiada semi-consciencia:

Su sonido [de La Chana] era perfecto y esa prolongada recreación en el ritmo con esa intensidad del zapateado eran los materiales que ella usaba para llegar a un lugar muy especial en otra dimensión de la conciencia. Era realmente un estado de éxtasis. Entonces ella hacía desembocar ese maravilloso estado en un momento mágico de quietud y silencio que inundaba todo el recinto (...) «Me encuentro en otro lugar que no es aquí, es un sitio diferente, es como, ¡ayyy!, Otra dimensión. Cuando estoy tan bien en el baile, estoy tan a gusto..., no sé dónde estoy. Pero sé que allí hay un manantial donde es todo nuevo, no se repite nada. Es un Génesis, es una creación todo lo que mana de ese manantial. (...) Cuan-

do yo termino de bailar no oigo y veo muy borroso. La verdad es que es difícil de explicar, pero es que yo vengo de hacer un gran viaje por el espacio, por un mundo invisible que es muy profundo, muy auténtico y muy serio. (...) No me puedo mover. Porque estoy despertando. Que vengo de un largo viaje, de otro sitio» (DEL POZO y SANTIAGO AMADOR, 2018: 109, 244 y 248).⁹

Un «viaje» que en efecto no pasaba desapercibido para el propio espectador, tal y como atestiguaba el crítico de danza barcelonés Alfons Puig al observar a la bailaora en los años sesenta:

Estaba como transformada en sacerdotisa realizando un rito, rindiendo culto a una deidad invisible en este caso: el ritmo que ceñía todo su ser hasta la médula, la empujaba hacia un éxtasis de angustia íntima y a convulsiones de posesa (citado en DEL POZO y SANTIAGO AMADOR, 2018: 120).

Este éxtasis o trance no es solamente la culminación o la cúspide de la fiesta, del ritual flamenco, sino su propio motor, un anhelo consciente a cuyo servicio se pone toda la liturgia, empezando por las palmas. De hecho, La Chana llegó a desarrollar un efecto particular, alternando a gran velocidad palmas y taconeo, que le serviría eventualmente como prelude de este éxtasis, como una suerte de invocación o llamada al trance. En efecto, en la consecución de este estado extático, que se da en el baile flamenco de forma especialmente manifiesta, las palmas desempeñan un rol fundamental, no sólo por la réplica que ofrecen al veloz taconeo, principal medio hacia el éxtasis, sino por ser el elemento de conexión o *amarre* al grupo, a las personas que en el escenario o en el corro comparten el ritual. Las palmas contribuyen de forma decisiva, poniendo las condiciones imprescindibles para la manifestación del arte. En otras palabras, las palmas son la forma primigenia de convocar el ansiado «duende», término flamenco que no apela tanto al talento personal, como a una inspiración de índole supuestamente *sobrenatural*, que puede manifestarse con independencia del contexto y la situación, superando los inefables cauces de la tradición oral, y que dota al flamenco de un trasfondo místico. Un corro flamenco, tanto en su liturgia como por lo que se desarrolla o se persigue en su interior, constituye en efecto un acto ritual, guiado a través de las palmas, manifestación desnuda del latido colectivo.

Esta liturgia de gestos, farfuleos y voces formará parte del ritual flamenco, estimulando momentos muy expresivos del baile, y no llegará a su justa dimensión hasta que las palmas se incorporen a la fiesta, enriqueciéndola con sus polirritmias y su versatilidad de matices. Al calor del jaleo se produce un momento de complicidades, una comunión entre el intérprete, anónimo o profesional, y quienes participan de la fiesta de manera pasiva: los espectadores (NARANJO LORETO, 2002: 124).

⁹ Puede verse a ella misma relatarlo durante la [entrevista](#) realizada en el programa «Àrtic» del canal de televisión barcelonés Betevé, emitido el 11 de mayo de 2018 [aprox. 10'42"-11'55"].

El *soniquete* de las palmas «viene como a conectar el exterior, aportado por los concurrentes, con el interior del artista en un proceso de creación. El primero refleja exaltación humana; el segundo, expresión espiritual. Las palmas establecen una confirmación de entendimiento entre los dos extremos que hacen posible el mensaje (...), porque si bien éste es de creación unilateral, para que sea perfecto precisa de la otra parte» (PÉREZ CELDRÁN, 1995: 20). En este sentido, no son los espectadores los principales oyentes, sino los palmeros mismos. Ellos constituyen la escucha por excelencia, pues sin ella no pueden desempeñar su función (el cante, el baile o el toque, esto es, las disciplinas solistas o potencialmente solistas, pueden sobrevivir sin interacción con las demás). Las palmas flamencas no pueden existir si no es a través de una escucha atenta, no sólo porque no se estilen los conciertos de palmas, sino porque hacen falta dos personas que se atiendan mutuamente para que adquieran su aspecto coral paradigmático.

La configuración circular en torno a un foco de atención y la comunión mediante el palmeo establecen en efecto una cierta predisposición espiritual. La espontaneidad del corrillo se somete a la liturgia de las palmas, de un ritmo métricamente organizado en torno a un patrón base u ostinato, desplegado en sutiles variaciones, una suerte de letanía que invoca la creatividad, que genera un estado de ánimo propicio para la celebración festiva de la pervivencia del arte en la comunidad. Una pervivencia que es sinónima de vitalidad, de futuro, y que es especialmente celebrada cuando se manifiesta como un don innato en la infancia y la juventud. Los corros y corrillos flamencos son espacios abiertos, círculos intergeneracionales cuya única frontera es la medida, el compás, línea sutil trazada por las palmas que determina la pertenencia al grupo, a la tradición. La intervención de adultos certifica el vigor y la relevancia de la comunidad, mientras que la intervención de menores permite al grupo celebrar la supervivencia y el rejuvenecimiento de la identidad colectiva.¹⁰ Las palmas, omnipresentes, establecen de este manera un doble marco temporal: de una parte, el tiempo musical, la métrica, la regla del arte flamenco; de otra, el tiempo vital, el cronológico, es decir, la infancia, la adolescencia, la juventud, la madurez, la senectud, esto es, la regla de la vida. Una fusión de tiempos acentuada por la sensación de flujo que se experimenta cíclicamente en el marco del corro o corrillo, donde las intervenciones espontáneas generan la expectativa permanente del ingenio, del arte, de la vida.

Cabe decir, por último, que el potencial espiritual de las palmas está estrechamente relacionado con su corporalidad y, por tanto, con su intrínseca movilidad. Gracias a la posibilidad inalienable de batir palmas en cualquier lugar y en cualquier momento, este artilugio ha logrado sobrevivir en contextos socioculturales hostiles, marginales o de nomadismo, garantizando el ritmo y el rito en situaciones donde los instrumentos de percusión fueron prohibidos o eran incompatibles con un modo de vida errático, deseado o forzado. De hecho, es probable que, a tenor del desarrollo de los repertorios musicales de determinadas comu-

¹⁰ Philip D. Schuyler así lo describe en relación a la música *ahwash* de los bereberes marroquíes, donde las palmas, como veremos más adelante, ocupan también un lugar destacado: «Un *ahwash* es, ante todo, una celebración de (...) la comunidad local. Los rasgos particulares de la localidad presentes en toda performance *ahwash* enfatizan la singularidad de cada comunidad por separado, mientras que los textos cantados glorifican la unión comunal» (SCHUYLER, 1979: 3, traducido por el autor).

nidades perseguidas o marginadas, la prohibición de los instrumentos de percusión haya favorecido no solo el uso de las palmas como sustituto, sino incluso la derivación de ese mismo repertorio hacia un ámbito espiritual o religioso.¹¹ Esta deriva representaría una muestra más de la estrecha relación entre determinados repertorios que emplean la percusión corporal (sobre todo palmas y pies) y la cohesión o comunión grupal que han mostrado tradicionalmente las comunidades protagonistas. En este caso, el sentido de pertinencia se vincula más a la comunidad, al grupo, que al territorio, no sólo en términos nacionales o regionales, sino incluso locales, mostrando más apego al grupo de referencia que al lugar de residencia. El batir de palmas (y cabría decir el flamenco en su conjunto) ha constituido una forma primigenia de marcar territorio, de delimitar identidad, tanto desde un punto de vista cultural como social. En cierto modo, en casos donde las comunidades están estructuradas fuertemente alrededor de un lenguaje musical de transmisión oral, el territorio es el propio grupo, la comunidad, que *transporta* la música allí donde va. En el próximo capítulo, observaremos el cariz que todos estos aspectos adquieren en otras tradiciones musicales de origen también popular y donde las palmas han encontrado un desarrollo muy similar al flamenco.

¹¹ Valga mencionar el caso del *culto* en la comunidad gitana española o el del *gospel* entre los afro-norteamericanos, en cuya liturgia el tocar las palmas ocupa un lugar preeminente, fruto de su potencial cohesivo y emocional y de su conservación como recurso percusivo inalienable.

II. Una topografía de las palmas

Reseguir la evolución del palmeo flamenco más allá del nacimiento de la fonografía, a finales del siglo XIX, resulta una tarea especialmente difícil, debido a factores como la transmisión oral, el poco prestigio de las palmas como expresión musical o la escasa visibilidad en los tratados de música. En este capítulo, revisaremos algunas de las hipótesis existentes en torno al origen de las palmas. Con todo, conscientes de la imposibilidad de hallar respuesta empírica a esta pregunta y convencidos también de que la solución a este interrogante alberga en el fondo una importancia relativa en comparación con la contextualización social y cultural del palmeo, pondremos el foco en los testimonios escritos anteriores a la fonografía donde directa o indirectamente se deja constancia del uso musical de las palmas en el sur de la península ibérica. Su recopilación nos permitirá esbozar algunas de las características del palmeo durante la gestación y primer desarrollo del flamenco. A partir de este esbozo, haremos un recorrido por algunas prácticas de palmeo en otras tradiciones musicales alrededor del mundo, centrado en aquéllas que guardan mayor similitud con la praxis flamenca y, al mismo tiempo, con el contexto humano en el que se gestó el flamenco. De este modo, se adoptará el necesario prisma sociocultural ante una percusión corporal que, más allá de practicarse en muy diferentes culturas, sólo en ciertas tradiciones musicales ha logrado alcanzar cotas de sutileza y complejidad comparables a las del palmeo flamenco. En definitiva, examinar esta práctica desde una amplia perspectiva cultural nos aportará no sólo una visión más completa y ponderada de nuestro objeto de estudio, sino también un *mapa* de los rasgos que, en última instancia, pueden considerarse idiosincrásicos de las palmas flamencas, diferentes de aquéllos que, compartidos por otras tradiciones, remiten a una praxis culturalmente transversal.

II.1. Las palmas en la Andalucía prefonográfica

Seguramente, la sola idea de plantearse un origen de las palmas flamencas determinado en el tiempo es poco razonable, no sólo porque estamos ante una práctica musical de transmisión oral, siempre compleja de reseguir históricamente, sino porque la acción de dar palmas, seguramente el acompañamiento primitivo de la danza (SCHAEFFNER, 1994 [1968]: 13-14), se considera derivada de la propia bipedestación. En opinión del etnólogo y antropólogo cubano Fernando Ortiz:

Dando a la palabra «instrumento» un sentido no limitado por la artificialidad en su estructura, como es lo general, no cabe dudar de que el primer instrumento percusivo o batiente del hombre para su música ha sido siempre somático, el de su propio cuerpo (ORTIZ, 1996 [1952]: 38).

Estamos ante una actividad instintiva que por su función primigenia, ligada a la expresión de vínculos territoriales y afectivos más que al entretenimiento, y por su carácter no melódico, es vista a menudo como una práctica *paramusical* relegada a ojos de la mayoría al último escalafón en la jerarquía de los instrumentos musicales, antes que una verdadera expresión musical dotada de técnica y lenguaje propios. Con todo, existen varias hipótesis en torno al origen del uso de las palmas en el flamenco, buena parte de las cuales apuntan a una raíz o influencia árabes, sea procedente del Magreb o del Máshrek. Los flamencólogos José Manuel Gamboa y Faustino Núñez se inclinan por la primera opción, esto es, las palmas como una práctica anterior a al-Ándalus traída del África septentrional:

Debido al uso muy frecuente de palmas en las músicas del norte de África, no cabe duda del origen de este elemento primordial en el flamenco; no obstante, algunos estudiosos apuntan el origen andalusí, afirmando que la práctica se generalizó en tierras ibéricas y fue después llevado por los moros expulsados de España a los países del Magreb a partir del siglo XVI. Lo que está claro es que las palmas, como ocurre con el zapateado, están presentes, en la música española, exclusivamente en el flamenco; sin embargo, en el norte de África se practican entre muy numerosas culturas, diferentes entre sí pero con el denominador común árabe (GAMBOA y NÚÑEZ, 2007: 408).

En la tradición musical de los bereberes del Atlas marroquí, en particular el *ahwash*, que comentaremos más adelante, el palmeo ocupa en efecto un espacio destacado. En esta línea se situaban los comentarios del arqueólogo e historiador francés Stéphane Gsell (1864-1932). En referencia a las posibles costumbres de los antiguos libios, Gsell menciona que éstos «tuaient le temps a réciter et a écouter des chansons d'amour. Le rythme pouvait être marqué, soit par de battements de mains, dont l'usage n'a disparu ni en Berberie ni en Espagne, soit par les sons du tambourin» (GSELL, 1927: 71-72). Si bien estos usos o costumbres podrían no diferir de los habidos hasta época reciente, el mismo Gsell reconoce la dificultad a la hora de definir estos aspectos socioculturales en la Antigüedad (Ibidem: 59). En cuanto a la música andalusí, la antropóloga Cristina Cruces destaca en lo rítmico algunos paralelismos

con el flamenco. Así, si bien la música andalusí no está sometida a la cuadratura en ciclos métricos regulares tan característica del flamenco acompasado, hasta el punto de que «la obligación de acogerse taxativamente a las plantillas temporales preconcebidas adquiere tal calibre que estigmatiza al intérprete no capacitado» (CRUCES, 2003: 38), existe un similar tratamiento del ritmo:

La presencia de una regulación continua de la medida que se sirve de golpes sonoros, golpes sordos y silencios en la música andalusí, y el juego entre el sonido y sus rupturas a través del silencio y marcando el compás, son también elementos estructurales de la música flamenca, y que no podemos sino emparentar con las palmas, golpes y jaleos (CRUCES, 2003: 39).

Por otra parte, el palmeo está presente también de forma relevante en otras tradiciones musicales de países islámicos. Respecto de la influencia árabe oriental (Máshrek) sobre la música española, el musicólogo español Rafael Mitjana aseguraba que «el golpe dado sobre el traste de la guitarra, que señala siempre un tiempo del ritmo, es de origen árabe, así como la costumbre de *jalear*, es decir, de acompañar el canto y el baile con palmadas que marcan las oscilaciones del compás y hasta en muchas ocasiones siguen y determinan un ritmo especial (sabido es que las canciones y bailes de Andalucía las acompaña el pueblo con palmadas, *jaleando*, según la expresión técnica, y llevando un ritmo especial, del que resulta una vaga mezcla de sensibilidad y armonía), lo que no es otra cosa sino el efecto que los músicos árabes llaman *Almasafih*» (Mitjana, 1905: 175).¹ Como veremos, en los países del Golfo Pérsico se da todavía entre los beduinos un uso tradicional de las palmas muy similar al flamenco, particularmente en Kuwait y Bahreín, hallándose vestigios del uso del palmeo ya en la Antigua Mesopotamia, lo que avalaría igualmente la hipótesis del Máshrek como origen del palmeo flamenco. Con todo, Fernando Ortiz, sin descartar la aportación árabe, apunta también a la influencia negra:

El origen moro, árabe u oriental de los complementarios *palmeos* rítmicos de España no excluye la connivencia del indudable y directo influjo de la música de los negros así en la Arabia, como en el Egipto, la Libia, la Berbería y la Morería y luego en las gentes andaluzas, entre las cuales tan abundantes fueron los negros aun después de la dominación musulmana. Ni hay que olvidar los contactos que con la música negra tuvieron los gitanos, cuyo nombre no quiere decir si no *egiptanos* o precedentes de Egipto, donde se han cruzado durante milenios las gentes del Asia y de la Nubia» (ORTIZ, 1996 [1952]: 46).

En este sentido, diversos etnomusicólogos que se han acercado tanto a la tradición musical de los beduinos como a la de los bereberes han puesto de manifiesto la influencia que ambas han tenido por parte de comunidades procedentes del África subsahariana,

¹ En publicación posterior, Rafael Mitjana se expresaba en términos similares, dando como ejemplo de esta influencia árabe «la típica costumbre de que el auditorio tomara parte activa en el concierto batiendo palmas como si aplaudiera, pero siguiendo un ritmo definido que acompañe la danza y ciertos estribillos. Este efecto artístico recibe en árabe el nombre de *el musáfaha*» (MITJANA, 1993 [1920]: 16).

generalmente esclavizadas, de modo que el «influjo» mencionado por Ortiz y defendido también por otros autores (NAVARRO GARCÍA, 1998; MARTÍN CORRALES, 2000) no puede ser obviado. Fernando Ortiz insiste así en el papel de los gitanos como desarrolladores del palmeo:

Pero es cosa realmente curiosa que en la música folklórica de Cuba no sean característicos los *palmeos* gitanescos a pesar de nuestros seculares e intensos contactos con Andalucía. Acaso porque aquí no abundaron ni arraigaron los gitanos, pues siempre se quiso tener a raya su inmigración (ORTIZ, 1996 [1952]: 47).

Poco más tarde, basándose en los estudios de Rafael Mitjana y Curt Sachs, el escritor Anselmo González Climent, quien acuñara el término *flamencología*, consideraba que «este subyugante instinto de las palmas tiene un evidente origen oriental. Egipto parece ser la cuna más antigua. Pero en Andalucía se conserva, se multiplica y cobra una personalidad superior, desentendiéndose de lo que en un principio constituía una expresión mecánica del instinto rítmico para desembocar en algo que, sin perder su sentido mágico, alcanza una conciencia estética realmente notable» (GONZÁLEZ CLIMENT, 1989 [1955]: 141-142).

A pesar de la elocuencia o la firmeza con las que se han formulado algunas de estas hipótesis, el interrogante del origen de las palmas flamencas no podrá tener una respuesta empírica, particularmente teniendo en cuenta la lejanía en el tiempo en la que todas estas conjeturas coinciden en situarlo. Con todo, disponemos de numerosos testimonios escritos anteriores a la comercialización de grabaciones de flamenco en España, iniciada en los últimos años del siglo XIX (HITA MALDONADO, 2002: 29; MARTÍN BALLESTER, 2014: 6) que nos aportan valiosas observaciones acerca del uso de las palmas en la música popular del sur peninsular. Crónicas que, más allá de abonar indirectamente alguna de las hipótesis comentadas, nos permiten esbozar un retrato de la funcionalidad musical y características técnicas del palmeo en la época y contexto sociocultural en el que se gestó el flamenco y en el que se produjo, ya en el siglo XIX, su primer desarrollo comercial.²

La gran mayoría de los viajeros que pasearon por la España romántica del XVIII y XIX, solían citar las «palmas» o «palmadas» en las muchas descripciones de bailes y fiestas de carácter andaluz (NARANJO LORETO, 2002: 132).

Una de las primeras referencias escritas al uso de las palmas como artilugio musical se remonta a principios del siglo XVII, en el marco del teatro lírico español. En el *Entremés del rufián viudo, llamado Trampagos* de Miguel de Cervantes, figura el significativo verso «Han

² El legado fonográfico flamenco, que abraza desde 1897 hasta la actualidad, es de un valor y riqueza inconmensurables, no sólo por reflejar de forma continua a lo largo del tiempo una música de transmisión oral, sino por alcanzar todavía una época temprana de su desarrollo, recogiendo una amplia representación de artistas fundamentales en la historia del flamenco. Este patrimonio, en parte sin reeditar digitalmente y, por tanto, hoy desconocido u olvidado (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2017a), será uno de los dos pilares, junto a la observación de la praxis profesional contemporánea, en los que se basará el análisis del palmeo flamenco y la recopilación de su tecnología y repertorio, tarea que emprendemos en la segunda parte de este estudio.

pasado a las Indias tus palmeos» (CERVANTES SAAVEDRA, 1615: 229, citado en ORTIZ, 1996 [1952]: 46). En este escueto verso, además de la temprana fecha en la que el palmeo aparece como costumbre popular, también figura como uno más de los elementos musicales llevados a Hispanoamérica en el secular trasvase de *ida y vuelta* que acabará por configurar el corpus musical flamenco. También del siglo XVII (ca. 1670) son los siguientes versos anónimos, pertenecientes a la mojiganga (obra teatral breve) *La Gitanada*:

Hoy al hombre se lo dan,
carne y sangre, vino y pan;
las gitanas y gitanos
zapatean con las manos,
y sin que el compás se pierda
con la derecha y la izquierda,
y al son de aquestas tablillas
hemos de hacer maravillas.³

El término *tablillas* parece referirse a un rudimentario instrumento común en esa época basado en el entrechoque de varias piezas de madera, similar por tanto a las claquetas o las castañuelas (BUEZO, 2008: 45). Con todo, el autor también podría estar aludiendo metafóricamente a las manos (*aquestas* tablillas), con las que la *gitanada* sacaría un sonido seco parecido al de este idiófono de madera. En cualquier caso, resulta especialmente elocuente la descripción de estos supuestos palmeros «preflamencos» que hacen *maravillas* con ambas manos, precisos en el compás, poniendo de relieve la estrecha relación entre el zapateo y el palmeo, tan fructífera en el flamenco durante el siglo XX.

Por otra parte, el flamencólogo Faustino Núñez ha recopilado diversas menciones a las «palmas» y «palmadas» incluidas en tonadillas de finales del siglo XVIII (NÚÑEZ, 2008: 405). En este contexto, aparecen expresiones como «con palmadas si os gusta nos contentamos», que aludiría a la suficiencia de las palmas como acompañamiento musical, tal y como ocurre todavía hoy en los corrillos flamencos, o «tocando las palmas» (en vez de dar palmadas o batir las manos), expresando conciencia del valor del palmeo como instrumento musical. Asimismo, consta la expresión «ya suenan por lo bajo grandes palmadas», que parece aludir a las palmas que llamamos «sordas» o, por lo menos, a una determinada intención dinámica. A estas menciones podemos sumar las que ya se enmarcan en acontecimientos musicales de estética flamenca, recogidas durante los siglos XVIII y XIX tanto por cronistas españoles como por algunos de los primeros *turistas* europeos que acudían a la entonces exótica Andalucía, fascinados por las manifestaciones de su arte popular. Así, el viajero inglés Henry Swinburne (1743-1803), relataba en 1776 el efecto electrizante que el fandango ejercía sobre los andaluces, incluido su acompañamiento con un estruendoso palmeo:

Towards the close of the great balls given heretofore in the theatre, when all the company appeared drooping with fatigue and overpowered with sleep, it was a constant trick of the

³ Una copia de 1872, también manuscrita, se encuentra en la Biblioteca Digital Hispánica [[ms. 14090](#), pp. 84-91]. Agradecemos a Guillermo Castro el informarnos sobre esta referencia.

fidlers to strike up with the fandango. In an instant, as if roused from the slumbers of enchantment by the magic touch of a fairy's wand, every body started up, and the whole house resounded with the uproar of clapping of hands, footing, jumping, and snapping of fingers (SWINBURNE, 1779: 229; citado por NAVARRO GARCÍA, 1998: 208-9).

En esa misma época, el escritor y viajero italiano Giuseppe Baretti (1719-1789) nos da cuenta también de la devoción de los españoles por el fandango, que manifiestan, cuando no bailando, por lo menos acompañándolo ruidosamente con las palmas:

I have seen above six hundred people dance at once the Fandango in that amphitheatre; and it is not possible to give an idea of such a rapturous diversion. The enthusiasm that seizes the Spaniards the moment that the fandango is touched is a thing not to be conceived. I saw hundreds of them at supper, quit instantly the tables, tumble precipitously down the stair-cases, throng promiscuously into the dancing place, face about for a partner that was found in an instant, and fall a dancing both men and women with such a vigour as to beggar all description. Was the place ample enough, there is not one of them that would remain a simple spectator, as many are forced to be. Those who are force to it, stand gazing from the seats below the galleries above, with sparkling eyes and limbs trembling, and encourage the dancers with clamour and clapping of hands (BARETTI, 1770: 157-58; citado por NAVARRO GARCÍA, 1998: 208-9).

En este caso, las palmas aparecen como la forma más inmediata y efectiva de mostrar entusiasmo, pero también de exhortar y apoyar a los que bailan, tratando de saciar las ganas de participar activamente (corporalmente) de la música. De hecho, las palmas se consideran no sólo una forma de jaleo, sino parte intrínseca de éste. Así queda reflejado en un artículo publicado en 1842 en la revista *El Globo*, donde el palmeo se describe como acción propia de los jaleadores:

Quizá sea esta una de las causas que dan origen á los tangos que corren las calles en Noche buena con propósito firme de no dejar dormir á aquella parte del vecindario pacífico de suyo, y que cree que la noche mejor es aquella en que mejor se duerme. Al son pues de una guitarra con acompañamiento de dos panderos y otros tantos pares de castañuelas, alternan tres ó cuatro mozas en echar sus coplas de la rondeña, rivalizando entre ellas sobre cual pone más alto el chillido: los jaleadores, tocando las palmas á compás, y salpicándolas con interjecciones expresadas con voz cascada y aguardientosa, ocupan el segundo término del tango, y en esta forma, sin otros lances músicos, y cuidando de remojar de cuando en cuando la palabra, pasean el pueblo de punta a punta durante diez horas, volviéndose después de amanecer.⁴

⁴ Extracto de la entrada «Tangos de Cádiz por Nochebuena en 1842 (y coplas de la rondeña)», publicada el 22 de marzo de 2010 en el blog de Faustino Núñez *El afinador de noticias* (citado en CASTRO BUENDÍA, 2014: 1448-49).

Recordemos también las palabras del escritor argentino Anselmo González Climent al definir las palmas como «jaleo humano, directa excitación psíquica», con un «doble papel de incitación y purificación ambiental. De incitación en cuanto van dirigidas a jalear, a extravertir, por decirlo así, el hondón afectivo del cantaor y el tárad entusiástico del bailar» (GONZÁLEZ CLIMENT, 1955, 235-36). De hecho, la flamencología ha definido jalear precisamente como «animar y acompañar con palmas, ademanes y diferentes expresiones a los intérpretes flamencos» (RÍOS RUÍZ, 2002: 420), incluyendo otra clase de percusiones:

The rhythm accompaniment to flamenco is traditionally the arts of palmas (handclapping), pitos (fingersnapping), knocking on tables, and vocal encouragement (kind and unkind) to the performers; all this action called together is called jaleo when performed in a flamenco way (KEYSER, 1978: 1).

Análogamente, Guillermo Castro define jalear como «animar la interpretación con exclamaciones y dando palmas, algo típico hoy de muchos bailes flamencos y en aquella época de los denominados “andaluces”», aportando como muestra las siguientes dos citas hemerográficas, de 1865 y 1874, donde se asocia directa o indirectamente a los jaleadores con el palmeo (CASTRO BUENDÍA, 2014: 637 y 1074):

El concierto flamenco va á dar principio: uno de los tocadores puntea y rasguea en la guitarra el *polo de Tobalo*, y el artista de más viso de los allí presentes, después de remojarse los bronquios con un bolo, y al compás de las palmas y de los golpes que con los nudillos y las cañas vacías dan los jaleadores sobre la mesa, canta la obligada copla (NAVARRETE, 1874: 8).

Salón del Recreo [...]. En la noche de hoy habrá un extraordinario ensayo de bailes nacionales o de palillos, contando para ello con ocho buenas parejas, asistiendo además el afamado cantador Silverio, recién llegado de Cádiz, y José Ordóñez, conocido por Juraco, y también varias gitanas para los jaleos [BLAS VEGA, 1995: 24].

En este mismo sentido, otro testimonio elocuente nos lo deja el escritor cántabro Amós de Escalante (1831-1902) bajo el pseudónimo de Juan García, quien al pasar por Cádiz durante su viaje *Del Manzanares al Darro* observa cómo los «circunstantes» jalean al cantaor directamente «con las palmas de las manos»:

En algún grupo se oye rasgar una vihuela, y a poco rato un largo y plañidero alarido anuncia la *playera* o *malagueña*; suelta el cantor el torrente de su garganta y entona uno de esos cantares tan lánguidos, llenos de melancolía y dulzura. Sobre la letra vuelve el ¡ay! y el estribillo, toman el compás los circunstantes y jalean las coplas con las palmas de las manos. Este acompañamiento ya no cesa. Cada aficionado de la rueda se arrima al del instrumental y echa su copla. Mientras ésta dura se apaga el ruido de manos; pero sin cesar del todo, y al llegar al estribillo aprieta de firme y con él el rasgado de las cuerdas (DE ESCALANTE, 1863: 224).

Obsérvese cómo esta crónica nos da cuenta también del matiz, una de las facetas más sobresalientes del palmeo flamenco: en la copla, «se apaga el ruido de manos; pero sin cesar del todo, y al llegar al estribillo aprieta de firme», es decir, las palmas permanecen audibles en todo momento, pero se atenúan al principio del cante, pasando probablemente a *sordas*, para luego resurgir con fuerza, cambiando a *abiertas*. En esa misma época, el hispanófilo francés Jean-Charles Davillier (1823-1883) publica su *Viaje por España*, ilustrado con grabados de Gustave Doré, su compañero de andanzas. En el Sacromonte granadino, Davillier describe el baile del Zorongo, distinguiendo claramente entre los aplausos y el acompañamiento musical con las palmas de las manos, que se mezcla también con las exclamaciones:

Una muchacha, de admirable cuerpo, a la que llamaban la Perla, se puso a bailar el Zorongo con una flexibilidad y una gracia encantadoras. Sus desnudos pies rozaban el suelo sembrado de guijarros como si estuviera bailando sobre una alfombra. Las guitarras apresuraban el movimiento, y los gritos de ¡juy!, ¡olé!, ¡jalza!, resonaban en todas partes acompañados por los aplausos entusiastas y los palmeados sobre la palma de la mano (DAVILLIER y DORÉ, 1862-1873: 271-72).

En los testimonios fonográficos también ha quedado retratada la funcionalidad más propiamente musical del palmeo. José Cadalso refleja en sus *Cartas marruecas*, escritas en 1768, el uso de las palmas como forma de marcar el compás, dentro de lo que podría clasificarse como una juerga flamenca para «caballeritos», léase señoritos o «playboys» andaluces (MANUEL, 2006: 94):

Allí tuve la dicha de conocer al Señor tío Gregorio. A su voz ronca y hueca, patilla larga, biente redondo, modales ásperos, frecuentes juramentos, y trato familiar se distinguía entre todos. Su oficio era hacer cigarros, dándolos ya encendidos de su boca á los caballeritos, atizar velones, decir el nombre y mérito de cada gitana, llevar el compás con las palmas de las manos quando baylaba alguno de sus mas apasionados protectores, y brindar á sus saludes con medios cántaros de vino (CADALSO, 1793: 28).

Interpretamos de este fragmento que el protagonista marca el compás cuando baila alguno de los patrocinadores de la fiesta, cuya presumible falta de conocimiento necesitaría de un apoyo rítmico más explícito. Las palmas, por tanto, aparecen como la más elemental de las herramientas métricas. De esta guisa lo retrataba también Serafín Estébanez Calderón en dos ocasiones, ya en el siglo XIX, en su célebre crónica de «Un baile en Triana»:

Acaso algun decano ya por sus años, ó por su voz averiada, derribado de la plaza de cantador, ú otro aficionado que espera su turno para dar vuelo á su copla, con los dedos sobre la mesa, ó con las palmas en alto, llevan el compás y medida de la orquesta, no perjudicando lo rústico de la traza, al buen efecto y final resultado de aquella singularísima ópera. [...] Una recogía la pandereta, y volviéndola y revolviéndola entre los dedos, animaba el compás diestra y donosamente. Aquel con las palmas sostenía la medida, y según costumbre ganábase, para después del baile, con el tocador, un abrazo de la bailadora (ESTÉBANEZ CALDERÓN, 1847: 207 y 215).

En este caso, queda reflejado al mismo tiempo el rol subsidiario de las palmas, a cargo de los que esperan su turno o de los que ya no están en condiciones de cantar, y su valiosa función musical, esto es, «sostener la medida», habilidad que la bailadora reconoce con un abrazo, costumbre todavía cultivada entre aficionados y profesionales. Obsérvese también cómo se tocan «las palmas en alto» (pose característicamente flamenca) para «llevar el compás y medida», revelando una vez más el rol de las palmas como principal articulador de lo que no duda en llamar «orquesta». De nuevo Davillier retrata en sus andanzas por España una «tertulia popular» en la que los oyentes participan igualmente marcando el compás con las palmas:

Una veintena de andaluces de tez bronceada, vestidos de modo muy pintoresco, alineados alrededor del hogar, fumaban cigarrillos y escuchaban a un buen mozo que cantaba con voz lenta y gangosa las coplas del Tango americano, una de las canciones más populares en Andalucía. El virtuoso se entregaba en su guitarra a una verdadera gimnasia, haciendo resonar la madera con los golpes secos de su pulgar y los cuatro dedos, y rasgueando con el revés de la mano las seis cuerdas de su instrumento. Los oyentes marcaban el compás con taconazos y palmas (DAVILLIER y DORÉ, 1862-1873: 366).

Como vemos, algunos textos revelan la tendencia al acompañamiento de palmas en determinados estilos o cantes, como el zorongo, la playera o el polo, palos aún vigentes o antecedentes de actuales, que unas veces confirman y otras contradicen los usos presentes. Por su parte, el hispanista inglés Richard Ford describe en una de las primeras *guías turísticas* de España, publicada en 1845, una reunión en una venta donde un cantaor, «the very anti-thesis of Farinelli» (parecido seguramente al Tío Gregorio de las *Cartas marruecas* de José Cadalso), interpreta la caña:

This Cana [sic], the unchanged Arabic *Gaunia*, for a song, is sad and serious as love, and usually begins and ends with an ay! or sigh. The company takes part with beatings of feet, “taconeos;” with clapping of hands, the *xporos*, “palmeado,” and joining in chorus at the end of each verse (FORD, 1855: 105).⁵

Más recientemente, Lorenzo Leal, director de la revista de carácter político *El Cronista*, publica el 15 de abril de 1890 un artículo en el que describe un corro, formado alrededor de la guitarra, al son de un «precioso jaleo», parecido presumiblemente a una tanda de bulerías:

⁵ Como vemos, en esa época la caña admitía el acompañamiento de palmas, algo que hoy en día puede parecer inapropiado. Con todo, pocas décadas más tarde se descartan las palmas como acompañamiento de la caña (ALARCÓN, 1883: 206). También es de resaltar el canto a coro al final de cada copla, presumiblemente en lo que hoy conocemos como *ayeos* o *lamentos* (que el cronista describe como «ay!») y que, a nuestro parecer, daría sentido a esta parte del cante tan *poco flamenca*, de carácter métrico, temperado y sin melismas ni texto. Nótese también la directa vinculación que el cronista establece entre la caña que podríamos llamar flamenca y su homónimo árabe.

Templadas sus cuerdas, la guitarra dejó el rincencillo en que lanzó al aire sus primeras notas, y poética y alegre ya está en el primer trastero de la sala, dejando escuchar un precioso jaleo que hace bullir la sangre de las preciosas gitanillas, y formar corro junto al tocador y castañear los dedos, y batir palmas, y mutuamente a excitarse a cantar las unas y las otras, y preludiar la danza.⁶

El musicólogo Guillermo Castro nos aporta también varias referencias bibliográficas del siglo XIX en las que distintos testigos de eventos que podríamos calificar ya de flamencos mencionan el uso de las palmas, a menudo también vinculado a formas musicales concretas. En esta línea, el letrado y político español Julián de Zugasti, en su extenso estudio sobre el bandolerismo, recoge una reunión «á lo flamenco» donde no faltan las palmas. En este caso «hacen el son», expresión que el narrador recoge en boca de las propias mujeres que tocaban las palmas:

Alrededor del patio veíase una galería, con la cual comunicaban las puertas de diferentes habitaciones. Una de ellas tenía ventana baja, por la cual descubriase luz, y en el centro de la estancia una mesa, cubierta con bayeta verde, en torno de la cual estaban sentados varios hombres. En la mitad de un testero de la mencionada galería se habían instalado tres tocadores, que tañían sus vihuelas con notable habilidad y soltura. Junto á ellos se veía gran número de mozas, vestidas lujosamente á su modo, y que de vez en cuando, hacían con palmadas *el son*, como ellas decían, y entonaban sus amarteladas coplas, trinando como calandrias, y quedándose á veces, como adormidas, y columpiándose en los quejumbrosos gorjeos de sus apasionadas playeras (...) que cantaban *á lo flamenco* (ZUGASTI, 1876: 121-22; citado en CASTRO BUENDÍA, 2014: 22).

Aparece aquí la función elemental del palmeo, marcar el compás, produciendo un soniquete, un patrón rítmico que identifica al género y que establece la base necesaria para el despliegue del cante, en este caso las desaparecidas playeras. En este sentido se expresa en 1850 el músico belga François Gevaert (1828-1908) tras sus observaciones en directo, resaltando la sencillez de este tipo de acompañamiento con el que «se marca el ritmo»:

La tonalité de ses pièces [en referencia a las cañas] n'a aucun rapport avec nos modèles majeur et mineur; ses cadences finales se rapprochent des troisième et quatrième tons du plain-chant; quant aux successions mélodiques, la plupart ne comportent aucune espèce d'harmonie, et tous ceux qui ont conservé la tradition véritable, les chantent en se contentant de marquer le rythme en frappant de petits coups, soit sur la caisse de la guitare, soit dans les creux de la main (GEVAERT, 1852 [1850]: 197; citado en CASTRO BUENDIA, 2014: 1550).

El político y escritor español Antonio María Fabié, en un artículo coetáneo aparecido en la revista *La América. Crónica hispano-americana*, utiliza también la expresión «al son de las palmas se escuchan las melancólicas seguidillas gitanas ó los desgarradores polos» en la

⁶ José Luis Navarro García da noticia de este artículo el 17 de septiembre de 2010 a través de su blog *El eco de la memoria* (v. [Encanta arroba y embriaga... \(2\)](#)); citado en CASTRO BUENDÍA, 2014: 1342).

descripción de una romería a la Virgen del Rocío (citado en HERNÁNDEZ JARAMILLO, 2009: 118-19). Asimismo, Pedro Antonio de Alarcón, en sus *Viajes por España*, describe a las andaluzas «cantando, al son de sus palmas, la apasionada *Soledad*» (ALARCÓN, 1883: 206; citado en CASTRO BUENDÍA, 2014: 903). En este sentido, el folclorista y musicólogo navarro Arcadio Larrea, destaca la distinción que repetidamente hace Serafín Estébanez de Calderón entre «son y compás» en sus *Escenas Andaluzas* de 1847: «Por de pronto, habremos de notar que, ya en el título, trata de son y compás, distinción poco frecuente y reveladora de conocimientos más bien andaluces, porque bien sabido es que *compás* es la medida, pero *son* es el ritmo sonoro de las palmas y los golpes» (LARREA PALACÍN, 1974, 143).

Por otra parte, mientras que en la mayoría de testimonios las palmas aparecen interpretadas por personas que ocupan un rango o posición secundaria, este es, como oyentes o «circunstantes», constan ejemplos de interpretación simultánea del canto y las palmas, una facultad hoy muy extendida, sobre todo en tablaos y en espectáculos de baile, pero que no siempre ha tenido el mismo predicamento. Así, el viajero inglés George Borrow describe a una gitana que se hace compás con las palmas al tiempo que canta:

Her glances become more fierce and fiery, and her coarse hair stands erect on her head, stiff as the prickles of the hedgehog; and now she commences clapping her hands, and uttering words of an unknown tongue, to a strange and uncouth tune (BORROW, 1841: 136).

En otros fragmentos encontramos nuevos matices acerca de la textura y la funcionalidad musical de las palmas. Karol Dembowski (n. 1808), italiano de origen polaco, describe en su crónica *Dos años en España durante la guerra civil, 1838-1840* el «curioso efecto» del «palmooteo»:

A l'arrivée du ténor et de la basse-taille, qui sortaient de l'Opéra où ils avaient chanté *Sémiramis*, les chants et les danses des gitanos commencèrent. L'un d'eux accompagnait en raclant la guitare les couplets de la *Playera*, chanson dont raffolent les habitants de la plage, qu'hommes et femmes chantaient alternativement en marquant la mesure avec un claquement de mains d'un effet fort curieux; c'est ce qu'on appelle *palmooteo*. De temps à autre un gitano dansait avec sa gitana. Imaginez le couple dansant. Pepe et Rita sont placés vis-à-vis l'un de l'autre, le bras gauche sur la hanche, le pied droit en arrière, et attendent la fin du couplet. Tout à coup l'aigre bruit des castagnettes domine le *palmooteo* et le son de la guitare; c'est Pepe et Rita qui dansent à la fois, reproduisant les mêmes mouvements de bras, de pieds et de tête. Ceci est la promenade ou première partie de la *Playera* (DEMBOWSKI, 1841: 250; citado en CASTRO BUENDÍA, 2014: 1880-81).

Obsérvese cómo el ruido de las castañuelas eclipsa no sólo a la guitarra, sino también a las palmas, demostrando que más que un acompañamiento, son parte solista, como el taconeo del baile.⁷ Con todo, la noticia quizá más elocuente acerca del palmeo en época

⁷ A pesar de su amplia presencia durante esta etapa prefonográfica y la pervivencia de una escuela de palillos de gran virtuosismo, las castañuelas irán perdiendo protagonismo en la escena flamenca en comparación con las palmas: «la profesionalización del cante favoreció el repudio de los elementos de

prefonográfica nos la brinda el artista catalán Apel·les Mestres (1854-1936), quien en 1875 visitó el *Café de Silverio*, meca del flamenco por aquel entonces. De forma más explícita aún que Dembowski, apela de nuevo a la concepción coral que tanto seduce a los forasteros:

De repente se oye la guitarra, las manos y los pies repican encima del tablao. Se para en seco toda la algazara y la atención y las miradas se fijan unánimes en los actores. Al cabo de una hora de preluviar la guitarra, el *Cantaor* rompe con un *Ay!* más largo que una cuaresma; el guitarrista rasguea sin parar y finalmente comienza aquel canto monótono para los profanos, tan arrebatador para los *diletanti*, en el cual con cuatro versos o tres os entretienen un cuarto de hora; el cantaor tiene en mano un bastoncito con el que va marcando, en el suelo o en el listón de la silla, según lo requiere el caso; porque si os pensáis que es cosa de tomarlo a broma, os disuadiría la gravedad germánica del *cantaor*, *tocaor*, y de los que con palmas armonizadas convenientemente forman en cierto modo el coro, la rojez del primero que se desgañita aguantando la respiración todo el tiempo posible –esta es la gran cualidad de un buen *cantaor*– y finalmente la atención por nada interrumpida de los que escuchan (MESTRES, 1875: 110).⁸

Mestres menciona sutilmente un aspecto fundamental: el carácter coral de las palmas. Y lo hace no sólo al describir al grupo de palmeros literalmente como un «coro», metáfora que seguiremos empleando en nuestro estudio, sino también al relacionar el palmeo con la armonía, es decir, al describir el palmeo como un conjunto de voces, no melódicas sino rítmicas, que se conjugan de forma consciente para formar un todo armónico. En este sentido, es la primera crónica que se hace eco del característico contrapunto rítmico de las palmas flamencas. En esta línea, el flamencólogo Manuel Bohórquez Casado localiza recientemente la descripción de *Un bautizo gitano* celebrado en 1841 en la que se menciona a un «coro de vírgenes flamencas» haciendo palmas. La descripción es del periodista Modesto Lafuente, publicada el 21 de abril del mismo año en la revista *El Constitucional*:

El baile principió al grito de «¡Vira Fra Geriundo! Otros decían: «viva el Pae Geriendo! Viva su incólito Tirabeque!» A los cuales se mezclaba de vez en cuando el de: «Viva el empresario mas florío de España!» Los instrumentos músicos eran un guitarrillo, que parecía guitarra de hacienda nacional, las palmas de las manos que tocaba á compás todo el coro de vírgenes flamencas y el canto de dos ó tres de las mas acreditadas de filarmónicas. El baile es gracioso y animado, muy gestículoso y muy mímico, pero soberbiamente lascivo é incitador al desorden.

corte tradicional que no entraban dentro del “elitismo flamenco”. Las castañuelas que tanto aparecen en el universo paraflamenco, tienen una discreta aceptación; en el flamenco “emergente” de aquellos años, estilos como “vito” o el “zorongo” se excluirán, y ciertos tipos de fandangos y seguidillas empezarán a perder su naturaleza original en beneficio de la nueva estética» (NARANJO LORETO, 2002: 120).

⁸ Alberto Rodríguez recoge y traduce esta crónica en su blog *Flamenco de papel*, en la entrada [Café Silverio \(1875\)](#) del 7 de junio de 2009 (citado en CASTRO BUENDÍA, 2014: 436).

Hasta aquí, estos fragmentos nos han permitido visualizar los principales rasgos del palmeo en época prefonográfica y en el marco sociocultural de gestación y primera comercialización del flamenco. Hemos comprobado la popularidad de las palmas en el sur de España por lo menos desde el siglo XVIII, no sólo sobre el escenario, sino en general como herramienta de participación propia del auditorio. En este sentido, los testimonios escritos han evidenciado que las palmas se consideran parte del jaleo, una forma de exhortación tan pertinente como puedan ser los «¡oles!», trascendiendo así la función musical de las palmas para entrar en la esfera emocional. Los textos también nos han revelado el principal rol que se otorga tradicionalmente al palmeo: llevar el compás, esto es, proporcionar una base rítmica, un soporte o medida común que permita cohesionar el grupo y regular la velocidad. Con todo, algunos textos reflejan una funcionalidad aún más amplia, ligada al matiz tímbrico o de intensidad, apuntando incluso a una «armonía» del palmeo.

Junto a estos aspectos, conviene tener presente también la funcionalidad que desempeña el palmeo más allá del plano musical. En el flamenco, el ritmo no sólo constituye la estructura sobre la cual se articulan melodía y armonía, sino que, como vimos en el capítulo anterior, es vehículo y exhortador de emociones colectivas y expresión de identidad.⁹ Por tanto, el palmeo asume una doble funcionalidad: en lo inmediato, como sustento y articulador del evento musical; en sentido amplio, como seña de identidad de una determinada comunidad cultural. Teniendo en cuenta pues todos estos elementos, analizaremos a continuación tres tradiciones musicales en las que el uso de las palmas presenta una estética y un grado de desarrollo muy parecido a la praxis flamenca. Algunas similitudes no pasarán de ser analogías, es decir, rasgos semejantes que no implican un origen compartido, explicables por razones meramente fisiológicas o antropológicas. En otros casos, estaremos propiamente ante homologías, es decir, rasgos que podrían implicar un origen común, aunque hoy presenten apariencias distintas.

Como se ha dicho, este análisis de prácticas semejantes no pretende desarrollar o abonar las hipótesis existentes en torno al origen del palmeo flamenco, sino contribuir a caracterizarlo con mayor perspectiva, entendiéndolo como manifestación cultural localizada antes que expresión musical. Lejos de hacer un repaso exhaustivo del uso de las palmas alrededor del mundo, nos centraremos en aquéllas que nos han llamado la atención antes por su complejidad técnica y evidente semejanza musical con el palmeo flamenco que por la presumible relación histórica entre sus comunidades o pueblos practicantes y el contexto sociocultural en el que se gestó el arte flamenco. Un criterio que nos ha llevado a elegir las tradiciones musicales de estas tres comunidades:

- Los beduinos del Golfo Pérsico (Kuwait y Bahrein);
- Los bereberes del Magreb (Marruecos);
- Los afroamericanos *gullah* de Carolina del Sur y Georgia (EUA).

⁹ Esta adaptación o supeditación ha sido descrita también en los siguientes términos: «Another important rhythmic element comes from the *palmistas* [sic] or handclappers. The *palmas* part is usually performed by dancers and bystanders and adds another layer of rhythmic activity. *Palmas* rhythms create a grid for the tension and repose to be played out against» (THOMAS, s.d.: 16).

Como veremos, estas otras prácticas del palmeo comparten similares técnicas de contrapunto, incluso en ocasiones dibujos rítmicos concretos, así como un uso ritual de las palmas, casi litúrgico, en el marco de unos espacios performativos no muy distintos de los corros o corrillos flamencos y en los cuales el palmeo aparece también como la principal herramienta de participación y cohesión de la comunidad. En este sentido, para distinguir más fácilmente los elementos comunes y los discrepantes, será oportuno tener presentes los rasgos característicos de las palmas flamencas –o preflamencas, valga la expresión– según han quedado retratados en la literatura anterior al nacimiento de la fonografía.

II.2. Las palmas de los beduinos del Golfo Pérsico (Kuwait)

Esta música ejerce singular prestigio. Al principio parece monótona; luego se advierte en ella un sentimiento profundo, una tristeza nostálgica y contagiosa; vibra en medio de la alegría y la broma, y no es alegre ni arrebatada; pero se hace oír. ¡Oh! ¡Se hace oír!..., y va poco á poco penetrando el alma y la envuelve en su melodía llorosa; yo ignoro la nacionalidad originaria de ese canto; pero no tendría dificultad en creer que procede de los primeros árabes invasores. Hay en ella algo que recuerda las penas de la ausencia; quizás aquellos soldados, como los hebreos cautivos en las orillas del Eufrates, desde las costas andaluzas tendían la vista por el mar inmenso y lloraban la patria y el hogar, abandonados allá en la cuna de la aurora, o en las plácidas llanuras del Yemen. Su vaguedad melancólica se aviene mal con el ruido y la estrechez de poblado; su escena propia y natural es el desierto o la playa; un horizonte vasto que despierte ideas de inmensidad (DE ESCALANTE, 1863: 224-25).

El cante flamenco ha sido frecuentemente parangonado con el canto árabe, tal y como hace Amós de Escalante al preguntarse sobre la procedencia del cante flamenco. En cambio, el palmeo se ha considerado generalmente una expresión netamente flamenca, cuando no andaluza, incluso genéricamente española. Entre los beduinos de la península arábiga, antaño buscadores de perlas, sobreviven no obstante tradiciones musicales en las que el palmeo musical guarda gran similitud con el flamenco. Trazar el posible parentesco de estas prácticas sería tarea ardua e incierta, pues a la transmisión oral que caracteriza estos repertorios hay que sumar el abismo cronológico que nos separa de una hipotética exportación de este uso de las palmas, común al Magreb, hacia el sur de la península ibérica; o viceversa, la exportación hacia el Magreb y el Máshrek, más incierta todavía, de una práctica generada en al-Ándalus. Con todo, es importante destacar el descubrimiento en Egipto y en el área de la Antigua Mesopotamia de diversos relieves y estelas (piedras talladas), particularmente en los territorios que actualmente abrazan Irak y Kuwait, bañados por el Tigris y el Éufrates. En estas piezas, algunas de las cuales se remontan al III milenio a.C., aparecen grupos de personas batiendo palmas, con una posición de las manos parecida a la que todavía hoy se usa en la región (palma contra palma, con las manos extendidas):

Fig. II.1. Mujeres haciendo palmas (Mesopotamia [Irak], 2140-2110 aC)¹⁰



En estas imágenes, las personas suelen situarse en hileras, en actitud ceremonial, como en este relieve, en el que mujeres y niños baten palmas conjuntamente detrás de los músicos:

Fig. II.2. Tropas de Assurbanipal haciendo palmas (Assiria, s.VII aC)



En el mismo sentido que apuntan estos restos arqueológicos, se han hallado en Egipto claquetas metálicas o de madera inspiradas en la forma de las manos, que prueban también el uso y consideración que el palmeo tuvo en toda esta amplia zona.¹¹ Actualmente, entre los habitantes del Golfo Pérsico destacan tres tradiciones musicales que permiten ilustrar el rol y

¹⁰ Tanto esta imagen (cortesía de Guillermo Castro) como la siguiente fueron tomadas en la exposición «Música en l'Antiguitat», presentada en el CaixaForum de Barcelona en 2018. La primera pieza pertenece al *Musée du Louvre* (Departamento de Antigüedades Orientales, AO 10235); la segunda, al *British Museum* (inv. 124802).

¹¹ L'accompagnement le plus simple et le plus élémentaire [en Egipto, ca. 3500 a. C.] était constitué par le battement de mains, dont le but était de bien marquer le rythme. Les scènes de concert, trouvées dans les tombeaux montrent les hommes frappant les mains l'une contre l'autre (TAVERNIER, 1998 : 19).

despliegue que el palmeo sigue teniendo en este enclave geográfico: el *fidjeri*, la música de los buscadores de perlas, el *leywa*, música y danza de ascendencia africana, y el *sawt*, arte vocal kuwaití. De carácter popular las dos primeras (consideradas parte del folclore) y de origen culto el último, guardan en común el palmeo conocido como *sharbuka* (URKEVICH, 2015: 4).¹² Se trata de un recurso beduino íntimamente unido al sistema de vida austero de estos moradores del desierto, nómadas obligados a prescindir de cuantos objetos no fueran realmente necesarios para su supervivencia. Basado en un efecto polirrítmico sofisticado y preciso, el *sharbuka* presenta un marcado carácter ritual, implícito tanto en el modo homogéneo de palmeo, con las manos rectas, alineadas una contra la otra (como en posición de rezo), como sobre todo en su carácter periódico, esto es, su uso a intervalos de tiempo relativamente regulares. Así, los que hacen palmas pasan súbitamente del silencio o del mero marcaje de una sola palmada al éxtasis colectivo, con un palmeo en el que se entrecruzan ritmos distintos y que se activa y desactiva en períodos regulares ajustados a la estructura musical. Si bien este palmeo recuerda vivamente al palmeo flamenco, su uso periódico, deliberadamente intermitente y con una sonoridad relativamente uniforme, imbuje un aparente carácter litúrgico o extático al palmeo, aspecto que en el flamenco es menos relevante o evidente, disuelto en su funcionalidad métrica preeminente. En la música popular del Golfo, junto al vigoroso y complejo palmeo, el canto coral se erige también como elemento distintivo, siendo los miembros de este coro al mismo tiempo los palmeros:

En dehors le *nahhām* –au rôle bien déterminé– la répartition des fonctions des musiciens n'est pas exclusive. Il y a bien sûr les chanteurs du chœur, ponctuant notamment les rythmes par les claquements de mains aux règles complexes et variées qui constituent l'élément le plus fondamental et permanent des rythmes musicaux du Golfe (JARGY, 1994 : 8).

El repertorio de raíz popular por excelencia conservado en Kuwait y Bahrén y, en menor medida, Qatar, Oman y Arabia Saudita, es el *fidjeri* o *fann al-bahr* [música del mar], cultivado originalmente por los buscadores de perlas, actividad que ocupaba directa o indirectamente a la gran mayoría de población hasta el descubrimiento de pozos petrolíferos en toda la región (TOUMA, 1978: 2).¹³ Esta actividad involucraba no sólo a los beduinos habitantes del desierto, sino a una cantidad notable de población de origen africano, condición multiétnica que estaría en la base de una tradición musical sin parangón en el mundo islámico:

Cette diversité ethnique recoupe nos données sur la provenance pluraliste de ceux qui s'adonnait à cette activité : les travaux effectifs, extrêmement pénibles étaient alors confiés

¹² Cabe decir que las referencias escritas al *sharbuka* no son abundantes. En el programa titulado «Enlightening Entertainment» del canal *Supreme Master Television*, que informa sobre el «Arab Cultural Festival» celebrado en Seúl en 2010 y en el que participó el grupo kuwaití *Red Palace Traditional Troupe*, se hace mención explícita del «synchronized clapping» o «sharbukka» kuwaití, ofreciendo una buena muestra de las polirritmias palmeadas [7'04"-8'21"].

¹³ La población establecida en la costa se compone primariamente de *hadar*, tradicionalmente gente sedentaria, a la que ya en el siglo XX se unieron beduinos nómadas o semi-nómadas y gentes procedentes del África subsahariana y de la Nubia (URKEVICH, 2015: 3).

aux esclaves noirs, affranchis ou non, que ces côtes d'Arabie ont intégrés en assez grand nombre depuis une époque reculée et jusqu'avant l'Islam (JARGY, 1994: 7).

En este sentido, el influjo del África subsahariana oriental sobre los territorios del Golfo Pérsico es un hecho ampliamente advertido (ROVSING OLSEN, 2002 [1982]: 119; CAMPBELL, 1996: 37; AL-TAEE, 2005: 22-23; URKEVICH, 2007: 24), dando lugar, en efecto, a una «síntesis» cultural (JARGY, 1994: 3) no muy distinta probablemente de la que se diera en al-Ándalus, donde la presencia de gentes del África subsahariana estaba lejos de ser residual (FALL, 2001).

Articulado en torno al canto, el *fidjeri* prescinde de cualquier instrumento melódico al margen de la voz, dejando el acompañamiento exclusivamente a cargo de instrumentos percusivos tales como el *tabl* (el tambor de mayor tamaño), los pequeños *mirwas*, de origen yemení, o el propio palmeo. El museógrafo Rolf Killius realizó para la British Library una colección de grabaciones audiovisuales de la música tradicional del Golfo Pérsico, entre las que constan tres muestras de la *sea music* kuwaití:

Fig. II.3. Ejemplo beduino 1: *fidjeri* (Kuwait)



Este fragmento de *fidjeri* se basa aparentemente en compases de seis pulsaciones, que se manifiestan a través de un ostinato rítmico ejecutado por los tambores (*tabl* y *mirwas* sobre todo) y que comprende una serie de 24 pulsaciones [0'42"-0'48" y sucesivamente]. En este ostinato se aprecia una superposición permanente de compás binario y ternario, que podría transcribirse en $6/8 - 3/4$ si consideráramos las pulsaciones como subdivisiones, o en $6/4 - 3/2$, si se hiciera como tiempos independientes. Para mantener la periodicidad bien reconocible, el final del ciclo métrico se indica mediante un refuerzo de la segunda pauta métrica ($3/2$ ó $3/4$), a cargo del *tabl*, cuyo intérprete aparece de espaldas en el centro de las imágenes. Salvo en los momentos en que los *oyentes*, esto es, los que hacen de coro y palmean, mimetizan acciones presuntamente relacionadas con las actividades marineras de antaño, se suele marcar al unísono una palmada al comienzo de cada período de doce pulsaciones [e.g. entre 1'34" y 1'48"].¹⁴ Con todo, el recurso más llamativo es el palmeo coral o polirrítmico, momento de vibrante exaltación en el que se marcan los tiempos y sus

¹⁴ Los que forman el coro y palmean se consideran, ante todo, oyentes, que acuden a escuchar los músicos profesionales, esto es, el cantante y los percusionistas.

contratiempos (doblando o repicando) por espacio exacto de un ciclo de 24 tiempos (a veces anticipándose al inicio del ciclo). Además, en estos periodos de exaltación, el repique suele cesar dos tiempos antes de finalizar el ciclo (desde una óptica flamenca, correspondería al tiempo diez del ciclo de doce tiempos característico de la Soleá). La gran complejidad rítmica de estos coros de palmas multitudinarios, que no pierden su efecto rítmico ni su textura por el hecho de ser interpretados por un gran número de gente y que exigen unas dotes rítmicas aparentemente impropias de aquellos que no son considerados músicos, generan *de facto* un abismo entre los oyentes habituados y los no avezados, con el consiguiente refuerzo del sentimiento de pertenencia.¹⁵ Como vimos en el capítulo anterior, las palmas flamencas establecen una similar frontera cultural con los oyentes o espectadores no iniciados, sobre la que en parte también se basa la manifestación jubilosa de la identidad colectiva.

El *fidjeri* prescinde de grandes tambores e instrumentos melódicos (al margen de la voz), otorgando al palmeo también un rol muy relevante, no sólo desde un punto de vista musical, sino sobre todo litúrgico o ritual. En este sentido, los *mirwas* y el *tabl* se encargan de marcar un ostinato rítmico, a modo de clave, que permite a las palmas desprenderse de la función metronómica o reguladora del pulso. Por tanto, no se espera de las palmas que interviengan de forma constante, esto es, que acompañen la música en sentido estricto; la única tendencia *ostinata* se aprecia en el refuerzo de los ciclos métricos que las palmas realizan de forma más o menos persistente, sea cada 24 pulsos [desde 0'35", a 216 ppm] o cada 12 [desde 1'35"]. En cambio, el *sharbukka* alcanza su mayor protagonismo cuando el coro que acompaña al *nahham* (el cantante solista) y a los músicos percusionistas estalla en un palmeo polirrítmico, conjurando sentimientos de celebración, de afirmación colectiva, incluso de éxtasis. Un estallido que ocurre de forma periódica, sostenido no más de quince segundos, evitando coincidir con las frases del canto (como ocurre en el flamenco).¹⁶ Si bien este repique se encuentra bien imbricado en la música, como demuestra su aparición periódica por espacios de tiempo fijo, entendemos que es precisamente esta periodicidad y predeterminación, además del protagonismo que adquiere en esos momentos, eclipsando al resto de instrumentos supuestamente solistas, lo que confiere al palmeo beduino un carácter aparentemente más ritual o litúrgico que musical. En este mismo sentido, las complejas dinámicas sincopadas alcanzadas por este palmeo tradicional beduino no se ven correspondidas por unos bailes ágiles o *atrevidos*, sino por los modos comedidos y austeros que caracterizan el baile en estos géneros musicales del Golfo. Este baile discurre en paralelo a las palmas, surgiendo también de forma intermitente y fugaz, imitando con los pies el repique de las palmas y terminando con un salto que coincide con la última palma del ciclo extático [2'56" y 3'51"].

¹⁵ «Kuwait's seafaring society is absolutely unique because it is composed of 20-30 percent of professional musicians, a statistic unheard of anywhere else. Dr. Urkevich understood that statistic as an aspect of the Kuwaiti love for music and synchronized clapping (Sharbukka) where boys and young men sync up the rhythm of their clapping (ALZOUAMAN, 2009).

¹⁶ Algunas teorías consideran que este palmeo repicado es una imitación de los martillos metálicos que se oyen (u oían) con frecuencia en las zonas portuarias, mientras que otras versiones apuntan a una mimesis del batir de las olas contra las embarcaciones (URKEVICH, 23-9-2017).

Los elementos rítmicos presentes en este ejemplo de *fidjeri* permiten establecer un paralelismo entre esta música y la Bulería. La forma hoy predilecta de palmeo en este género flamenco, conocida como bulería «a seis» o «en compás partío» (p. 178) se acomodaría perfectamente a esta música. También el ciclo de cuatro compases (24 tiempos), derivado del ostinato rítmico de los tambores, es equiparable al de las falsetas de tipo *simple* por bulerías o las variaciones sobre el ostinato complementario del Fandango Abandolao (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 98 y 267). En cuanto a la estructura métrica de este repertorio, basada en compases de seis tiempos (con hemiola 3:2), puede considerarse homóloga a la que hemos dado en llamar *primera matriz* del flamenco acompasado, en la que se inscriben no sólo la Bulería o el Fandango Abandolao, sino, en general, todos los géneros flamencos *de tactus variable, de metro cruza-do y de metro variable* (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015, 2017b y 2019). A estas similitudes cabría sumar la forma de terminar los coros repicados (en un tiempo equivalente al 10 de la Bulería), incluso los conatos de baile que surgen de forma aparentemente espontánea y en los que el desplazamiento con rápidos movimientos alternos de los pies recuerda al zapateo flamenco. En cambio, la intermitencia regulada del palmeo coral en el *fidjeri*, que le confiere un cierto aire litúrgico, está ausente en el flamenco: desde la óptica flamenca, el palmeo no tiene coreografía propia, sino que se mantiene siempre dispuesto a acomodar todo aquel cambio dinámico o matiz rítmico que el baile, el cante o la guitarra puedan incorporar.

En su carácter folclórico, el *fidjeri* se incardinaba originalmente en la vida cotidiana de los marineros y sus familias, cumpliendo funciones específicas durante las largas temporadas de buceo, ayudando a coordinar y aligerar el arduo y arriesgado trabajo en altamar, pero también en tierra firme, para la celebración del retorno o como evocación y entretenimiento (TOUMA, 1978: 5; JARGY, 1994 : 6). En este sentido, la impronta religiosa, incluso mística, es también patente en la lírica del *fidjeri*, reforzada seguramente por la angustia y sufrimiento tanto de los buceadores como de sus familiares en los largos meses de espera.

Many *fjeri* songs express mystical themes. Divine and sensual love are often equated. Shouts of “God is great” and “God is immortal” strongly contrast with worldly images of annihilation, references to wounds, destiny and the overwhelming power of the sea. Religious themes are enforced musically, as *fjeri* follows established Sufi traditions in avoiding melodic instruments, and emphasizing clapping and dancing as ways of intensifying the ecstatic experience (AL-TAEE, 2005: 25).

Como hemos visto, los coros de palmas implican una sofisticada técnica en la que los intérpretes han de ser conscientes del efecto sincopado que logran con sus patrones. La intrincación de estos ritmos implica un fino sentido del hoquetus, entendido como colaboración más que confrontación. Esta interacción refuerza el sentimiento de comunidad cohesionada que trasmina en el *fidjeri*, música que acude en alivio del alma de unos hombres de mar añorados de su tierra y de sus familias. Seguramente, la «irremediable lamentación» (JARGY, 1994: 13) que caracteriza a las músicas del próximo oriente esté en la raíz de este uso ritual de las palmas, a la vez prominentes e intermitentes, con un despliegue técnico consciente cercano al flamenco. En otras palabras, si desde un punto de vista métrico las palmas podrían

parecer prescindibles, dado que son el *tabl* o los *mirwas* los encargados de regular el pulso y establecer el compás, desde un punto de vista emocional y espiritual constituyen el vehículo principal de expresión y exhortación colectiva.¹⁷

Entre el repertorio popular del Golfo Pérsico, queremos destacar en segundo lugar el *leywa*, género danzario de carácter ritual cuyo origen africano es patente en el uso de determinados tambores y su despliegue polirrítmico, conservado sobre todo entre los descendientes de grupos étnicos procedentes de Tanzania y Zanzíbar. Si bien se considera hoy el repertorio menos relevante en términos artísticos, su carácter ritual es seguramente el más evidente. En esta danza monótona, que puede durar hasta 25 minutos, un grupo relativamente numeroso de hombres (a veces también niños) dispuestos en círculo alrededor de los músicos, empieza a caminar con un suave vaivén, desplazándose en sentido anti-horario, acelerando lentamente su paso de acuerdo con el crescendo de la música comandada por los grandes tambores y el *surnai*, instrumento de viento de sonoridad similar a un oboe. Este recurso a la aceleración está también muy presente en el baile flamenco, en forma de *subidas*, si bien no se manifiesta como crescendo constante y progresivo. En el baile flamenco, las aceleraciones son más acentuadas y tienen carácter transitorio, no sólo por su uso acotado en el tiempo, sino también por su función transitiva entre palos distintos. Con todo, ejerce el mismo efecto psicológico: obliga a redoblar la concentración, a afinar la compenetración rítmica, provocando un estado de trance en el que los intérpretes alcanzan el éxtasis, el punto máximo de abstracción respecto del tiempo real. En este sentido, el recurso reiterado a la aceleración otorga al baile flamenco un carácter ritual, quizá menos evidente que en el *leywa*, pero no por ello menos anhelado. En cuanto al origen africano del *leywa*, se manifiesta paradigmáticamente en las polirritmias de los tambores y las palmas. Entre las grabaciones recogidas por Rolf Killius constan varias muestras:

Fig. II.4. Ejemplo beduino 2: *leywa* (Kuwait)



En esta muestra se puede observar cómo los tambores laterales o *msindo*, combinan las subdivisiones binaria (2/4) y atresillada (6/8) sobre compás binario, generando tensión a

¹⁷ Como ejemplo de este carácter a la vez rogativo y espiritual, puede observarse esta [danza kuwaití](#), a cargo de hombres y mujeres conjuntamente. Incluso en este contexto nada recreativo o festivo, las palmas despliegan algunas combinaciones de gran efecto dinámico [e. g. 0'55"].

nivel del subtactus (el vaivén de los danzantes agrupa estos compases binarios de cuatro en cuatro). Mientras tanto, sentado en el suelo, uno de los músicos percusionistas toca sobre el *sigange*, idiófono metálico con aspecto de batería, un ritmo constante en 6/8, a modo de clave. El círculo de danzantes, situado alrededor de los músicos, constituye a la vez el coro que, de forma cíclica, responde a la melodía del *urnai* (turnándose en ciclos de ocho compases). Mientras escuchan el *urnai*, los danzantes realizan un coro de palmas que, como en el *fidjeri*, desemboca en periodos de exaltación. En estos coros se introduce la misma tensión métrica presente en los tambores (hemiola 3:2) pero al nivel del tactus, marcando una base de tres pulsaciones (3/4) que contrasta con el compás binario regulador (2/4 ó 6/8). Con todo, los danzantes alcanzan a doblar (repicar) este patrón, de modo que acaban sonando las seis partes de un compás binario de subdivisión *atresillada* (6/8), pero con una acentuación contradictoria (el mismo ritmo que realiza el *sigange*). Esta estructura polimétrica, frecuente como veremos en la música tradicional de varios grupos étnicos del África subsahariana, es análoga a la del Tanguillo de Cádiz y su derivado el Tanguillo Moderno (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 164 y 173).¹⁸

El tercero de los principales repertorios todavía cultivados en los países del Golfo Pérsico es el *sawt* [voz], paradigma de la música propia de las clases eruditas de esta región. Según indica la etnomusicóloga Lisa Urkevich, el *sawt* fue una creación personal de Abdullah Al Faraj (1836-1901), de origen kuwaití pero educado en la India, quién al volver a su país natal a la edad de 21 años «cambió la percepción musical de la aristocracia», que veía la música todavía como un divertimento propio de las clase baja (URKEVICH, 2007: 24). En el *sawt*, a diferencia del *fidjeri* o del *leywa*, se utiliza el laúd árabe, con forma de pera y mango corto.

[Sawt] is not considered folk, nor is it categorized as popular. It was not devised for the desert community nor was it originally part of ancient sea music traditions of the Gulf. *Aswat* are songs of the learned class, the educated gentleman. [...] Although no long after its inception *aswat* was adopted by the sea community and was performed as a robust celebratory music with hand clapping and dance (URKEVICH, 2007: 22-23).

En efecto, el *sawt* se nutre de las tradiciones musicales populares del Golfo, muy en particular del *fidjeri*. Por ello, etnomusicólogos como Simon Jargy consideran el *sawt* «mi-classique, mi-populaire» (1994: 4). La incorporación de los *mirwas* y del *sharbuka* (palmeo) es sintomática, constituyendo en este contexto una forma de *popularizar* la música culta. Un proceso que se manifiesta no sólo en la mera incorporación de estos instrumentos, sino sobre todo en el tratamiento y textura rítmica que ambos aportan.¹⁹ Asimismo, la lírica del *sawt* mantiene el trasfondo espiritual o místico presente en el repertorio popular:

¹⁸ La danza del *leywa* suele empezar a tempo lento. En este marco, es posible apreciar cómo la confluencia de las distintas subdivisiones genera el efecto dinámico que en relación al flamenco hemos llamado «swing gaditano» (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 164).

¹⁹ «*Sawt* mainly consists of two interwoven musical elements. The scales and method of playing the Oud originate in Classical Arabic music while the polyrhythmic structures and lyrics originate in Bedouin and fishing communities' musical traditions» (KILLIUS, s.d.).

The lyrics are lovelorn, usually about unrequited affections, and since they also invoke God (*Allah*), from its inception *aswat* have had a type of “blues” quality, being songs with a pleading, prayer-like character (URKEVICH, 2007: 23).

Conviene destacar la existencia de un *sawt* medieval o clásico, surgido en Medina y la Meca durante los siglos VII y VIII y practicado también en al-Ándalus. Si bien investigaciones recientes rechazan el vínculo entre éste y el homónimo moderno (URKEVICH, 2007; KILLIUS, s.d.), otros autores los relacionan. Así, el etnomusicólogo palestino Habib H. Touma, basándose en analogías musicales y performáticas, enlaza *el sawt* kuwaití, extendido posteriormente a Bahrein y otros países del Golfo, con el clásico (TOUMA, 1978: 3; 1987: 140-141). En esta línea se sitúa Christian Poché:

Aunque al-*Iṣfahānī* [897-967] insiste sobre todo en la presencia de un solista, es muy posible que el *ṣawt* se interpretase de forma responsorial, alternando solista y coro [tal y como se hace en el *sawt* del Golfo]. Para su acompañamiento se recurre al laúd, pero también hay otras combinaciones de cuerda (*ūd*) y viento (*mizmār*) adoptadas en al-Andalus en cierta época [...]. En los tiempos de al-*Iṣfahānī*, el laúd prevalece como instrumento acompañante por excelencia; aún quedan vestigios de ello en el *ṣawt* de los países del Golfo. Por consiguiente, el *ṣawt* es interpretado por un solista, al que un coro (de asistentes), que golpea las manos con naturalidad, puede responder (POCHÉ, 1997: 41).

En el Kuwait moderno, donde la dura y arriesgada búsqueda submarina de perlas ha quedado erradicada por la mucho más lucrativa extracción del oro negro, las veladas musicales o *samrahs* suelen enlazar las tres tradiciones: *leywa*, *fidjeri* y *sawt*, actuando las palmas como nexo musical. En estas «zambros», la disposición predeterminada de los participantes denota una cierta jerarquía, encabezada por el cantante solista, que por lo general es también el tañedor del laúd, y los músicos percusionistas que le acompañan. El resto de participantes, que conforman el coro vocal y de palmas, se disponen en dos grandes grupos a izquierda y derecha de los músicos, formando un rectángulo, con un espacio libre intermedio a disposición de los danzantes. Una concepción jerarquizada y al mismo tiempo permeable en la que, si bien los músicos profesionales encabezan este *corro* rectangular, la frontera entre intérprete y espectador se desdibuja hasta casi desaparecer:

The singer and Oud players (...), and several *mirwas* (drum) players took their places towards the end of the rectangle-shaped room and commenced to play the more serene *ṣawt* genre. Other men sat around the main artists, listening to the lyrics and melody and accompanying with hand-clapping and occasional group singing. There was clearly no distinction between musicians and spectators (KILLIUS, s.d.).²⁰

²⁰ Habib. H. Touma se basa en estas «zambros» para su defensa del vínculo entre el *sawt* kuwaití el árabe clásico: «The modern Samrah performances of today confirm their affinity with the Sauts of the ‘Classical old Arabian musical tradition’ on the one hand, where the Saut was identified by its verses, composers, rhythmic pattern and the scale, and on the other hand reveal their similarities to the ‘Naubahs’ of Bahgad and the Andalusi ‘Zambra’ and ‘Leila’ mentioned so often in connection with the

Como se verá más adelante, esta morfología, donde un núcleo de voces e instrumentos sirve de punto de referencia a la hora de generar física y musicalmente el corro humano que les acompañará, se encuentra en otras tradiciones musicales además del flamenco. De hecho, esta estructura u organización flexible constituye un rasgo distintivo de la música del Golfo dentro del marco de la cultura árabe, en general mucho más rígidamente jerarquizada (JARGY, 1994: 9). En estas *samrahs*, si bien conducidas por músicos profesionales, la noción de espectador como sujeto necesariamente pasivo no existe, de modo que tanto las formas musicales, en su configuración abierta al canto coral, al palmeo y a la danza, como la predisposición de los asistentes, invitan a una experiencia musical colectiva. Con todo, la impronta musulmana se deja ver, por ejemplo, en la segregación por razón de género. Así, en el supuesto de eventos mixtos, hoy menos frecuentes, hombres y mujeres ocupan espacios separados, ellas generalmente relegadas a una segunda fila; la generación más joven, si bien no está vetada, no suele tomar parte. Asimismo, a diferencia de los corros flamencos, de generación más o menos espontánea y sin espacios predeterminados, la «zambras» del Golfo Pérsico suelen convocarse regularmente un día a la semana (en jueves, siendo viernes su día festivo) y en lugares expresamente destinados para ello, conocidos como *dar* o *diwaniya*.²¹

En esta búsqueda de analogías entre los usos del palmeo en el flamenco y en otras tradiciones musicales, conviene señalar ante todo un aspecto taxonómico característico de la música árabe y que se encuentra igualmente en el flamenco. Nos referimos a la clasificación de los géneros musicales dentro de una misma tradición musical a partir de sus características rítmicas. Así, del mismo modo que los palos flamencos tienden a distinguirse ante todo por su «compás» (su fórmula métrica y sus patrones rítmicos característicos), también es éste uno de los criterios taxonómicos en la música árabe:

«In the Arab world, music is often categorized by its rhythmic mode rather than its melodies or formal structure. This is similar to practices in Latin American countries, where there are genres like the *Samba*, *Cha Cha Cha*, *Tango*, *Rumba*. These are both the names of dances and the names of specific rhythms that are repeated throughout a piece. *Aswat* [plural of *sawt*] of today are also designated by predominant rhythms and are identified by these three modes: *Shami* in 8, *Arabi* in 6, and *Khayyali* 12/8 compound» (URKEVICH, 2007: 23).

A continuación, comentaremos el palmeo en varios ejemplos de música kuwaití, que analizaremos y clasificaremos a partir exclusivamente de su estructura métrica. Si bien los tipos de compás identificados coinciden con los tres modos mencionados, no utilizaremos los términos árabes, pues no todas las muestras corresponden efectivamente al *sawt*.

Ciclos de 8 tiempos de división binaria

festive concerts of the Moros up to the 17th century in Spain and their affiliation to the North African ‘Nubahs’ and ‘Zamrahs’ of today» (TOUMA, 1987: 141).

²¹ Rolf Killius dejó grabadas también algunas muestras del *sawt kuwaití* para la British Library, en las que se observan igualmente los periodos palmeados [e.g. 0'36"']. En estas muestras, tomadas en 2014, no participan mujeres. En este sentido, Killius advierte sobre la existencia de otras muchas grabaciones que muestran «scenes and sounds from the country's ‘roaring 1960s’, when male and female performers played widely» (KILLIUS, s.d.); algunas de ellas serán comentadas más adelante.

En la primera muestra que escogemos, de *sawt*, se aprecia cómo el coro de palmas marca con una doble palmada el comienzo de cada ciclo métrico, formado por 8 tiempos en compás binario [1'00"+]. Dentro de este ciclo, los *mirwas* marcan en ostinato los tiempos 1, 4, 6 y 8. Posteriormente, el coro introduce segmentos de palmas dobladas (tiempos y contratiempos) en bloques de cuatro ciclos que se van sucediendo a intervalos de 1'-1'30". Con todo, se observa que esta textura no se obtiene necesariamente de confrontar dos voces en alternancia rítmica sistemática, sino que se construye de forma más coral [6'43"-7'00"]: algunos marcan el tiempo, otros sólo los acentos métricos (cada dos tiempos), otros efectivamente doblan, esto es, marcan el contratiempo, e incluso alguno se atreve marcando tiempo y contratiempo. Durante estos estrépitos deliberados, el evidente trasfondo ritual, ceremonial, convive con el carácter lúdico inherente a este complejo ejercicio coordinativo, contribuyendo todo el conjunto a dar la impresión de una experiencia cohesionadora y generadora de complicidad.

Fig. II.5. Ejemplo beduino 3: *sawt* (ca. 170 ppm)



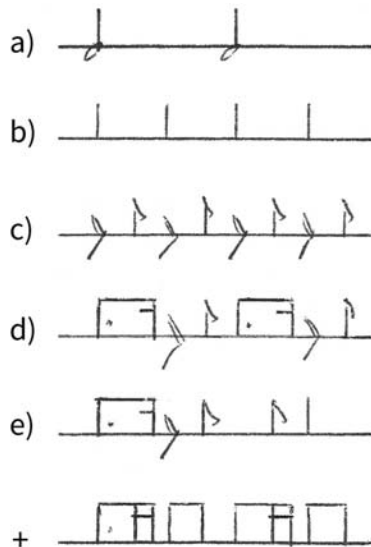
La segunda muestra, también de *sawt*, se estructura sobre la misma base métrica. Destaca en este caso la presencia de dos danzantes, hombre y mujer, así como de una sección del coro formada por mujeres, situadas a la derecha de las imágenes, ocupando las últimas filas. A pesar de esta situación segregada y las formas comedidas de la danza de pareja, atribuibles a un marco confesional poco favorable a esta faceta de la expresión musical (BOWLES, 1972: 1), las imágenes ofrecen una estampa más abierta socialmente, donde ambos géneros comparten un espacio de diversión, algo poco frecuente en las muestras más recientes.²² Asimismo, si bien la jerarquía entre músicos y oyentes es evidente, el grado de implicación de estos últimos, mediante el palmeo y puntualmente la danza, desdibuja claramente la frontera entre unos y otros. En cuanto al palmeo, cabe destacar que, en sintonía con la atmósfera más festiva y permisiva de esta «zambra», los coros, que duran igualmente cuatro ciclos métricos (de 8 tiempos cada uno), elaboran complejas polirritmias donde, además de los contratiempos, aparecen también redobles, con una técnica muy parecida a la empleada actualmente en las palmas flamencas, tal y como se muestra en la transcripción:

²² Rolf Killius apela seguramente a este tipo de ambiente cuando habla de «roaring 60's» (KILLIUS, s.d.).

Fig. II.6. Ejemplo beduino 4: *sawt* (ca. 192 ppm)



Fig. II.7. Coro de palmas beduino 1 [1'18"-1'25"]²³



²³ Puesto que no es posible averiguar auditivamente los patrones o marcajes que suenan en el fragmento indicado, tanto por la densidad de intérpretes como por su solapamiento sonoro, hemos transcrito solamente aquellos que se deducen gracias a las imágenes.

Ciclos de 6 tiempos de división binaria

En esta siguiente muestra, todavía de *sawt*, los *mirwas* marcan un ostinato rítmico distinto del que ejecutan en el ejemplo de la página 101, con mucho menos dinamismo y sin apenas subdivisiones, de modo que, aparentemente, las palmas marcan el principio de un ciclo formado por seis tiempos, en vez de doce. Dentro de este ciclo, los *mirwas* resaltan los tiempos 1, 3, 4^{1/2} y 6 (ostinato similar al de la Siguriya). No obstante, en las fases de repique, que se suceden de forma periódica pero asimétrica (se repican 3 compases, seguidos de un compás de descanso y otro nuevamente de repicado), las palmas revelan un pulso latente doblemente rápido (subtactus), adquiriendo así con la misma textura que en el ejemplo de *fidjeri*:

Fig. II.8. Ejemplo beduino 5: *sawt* (ca. 126 ppm)



La siguiente muestra, de principios de los años ochenta, corresponde a la canción «Al Hamdo Lak», interpretada por la cantante Alia Hussain. En primer lugar, destaca la participación exclusivamente femenina, incluso en el laúd, reservado aparentemente a los hombres. La organización musical, menos espontánea que en el ejemplo anterior, es no obstante más nítida y precisa. El ostinato de los dos *mirwas* es idéntico al del ejemplo anterior. El coro marca el ciclo con una doble palmada. Las fases de repique son también irregulares, si bien con una secuencia de seis ciclos (en vez de cinco), con el quinto de descanso.

Fig. II.9. Ejemplo beduino 6: «Al Hamdo Lak» (ca. 120 ppm)



Ciclos de 4 tiempos de división atresillada

Este *modo* rítmico se encuentra tradicionalmente sólo en Kuwait (URKEVICH, 2007: 24). Su raíz africana, que hemos comentado en el análisis del *leywa*, se manifiesta de forma diáfana en esta versión de la popular canción «Tawb ya vahar» [¡Basta, basta, oh océano!], interpretada para celebrar el reencuentro de los marineros con sus familias (AL-TAEE, 2005: 27). Así, además de las evidentes facciones subsaharianas de las intérpretes, visibles en mayor o menor medida en todas las grabaciones comentadas, cabe destacar el carácter responsorial de la canción [4'08"+] y los coros de palmas *atanguillados*, que también transcribimos. En este contexto de sesgo claramente africano, las palmas adquieren un aspecto más espontáneo, al tiempo que pierden también su función de marcaje cíclico. Seguramente, la ausencia de tambores propicia aquí un mayor relieve de las palmas como acompañamiento rítmico:

Fig. II.10. Ejemplo beduino 7: «Tawb ya vahar» (92-118 ppm)



Fig. II.11. Coro de palmas beduino 2 [6'10"+]

a)

b)

c)

d)

Como en la transcripción del coro 1, las dos primeras voces se encargan de marcar los niveles de pulso principales: a) metro; b) tactus o unidad temporal. También aquí, la parte más llamativa es el dúo que forman las voces c) y d), no sólo por el hoquetus que implica (en verdad, corresponden al mismo patrón empezado respectivamente en el primer tiempo y en el segundo del compás), sino por su indefinición en los valores rítmicos, a caballo entre la subdivisión binaria ($2/4$) y la *atresillada* ($6/8$). La combinación de estas dos voces, junto a esta indefinición, da como resultado un ritmo irregular que confiere a esta música un meneo singular, ausente en las muestras en ciclos de 8 tiempos. Hemos identificado este matiz rítmico también en el flamenco, particularmente en el Tanguillo de Cádiz, descrito en este caso como *swing gaditano* (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 164).

Fig. II.12. Ejemplo beduino 8: «Al Asmaranya» (ca. 110 ppm)



La última muestra (Fig. II.12) corresponde a la canción kuwaití «Al Asmaranya», interpretada por la cantante Laila Abdulaziz. A excepción del laudista, todas son intérpretes femeninas, de facciones africanas en su mayoría. Destaca, asimismo, la mayor sensualidad en los movimientos de la danza, acorde con el meneo que genera la hemiolia característica de este ritmo. En cuanto a las palmas, es posible observar la variedad de marcajes distintos dentro del compás binario de subdivisión atresillada [2'00"-10"]. También aquí, las palmas no marcan el comienzo del ciclo, sino que intervienen de forma constante, con relativa libertad en el manejo de patrones y sin una evidente alternancia entre fases de exaltación y de reposo.

Si observamos globalmente todas estas muestras, particularmente sus fórmulas métricas y patrones rítmicos, comprobamos que son equivalentes a las principales estructuras métricas del flamenco acompasado. Aunque ello no presuponga un parentesco entre ambas tradiciones musicales, sería posible interpretar los géneros flamencos de *métrica fija* (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 80), esto es, Tango, Farruca, Garrotín, Colombiana y Rumba, en el *modo shami* (ciclos de 8 tiempos). Análogamente, los géneros de *tactus variable*, de *metro cruzado* y de *metro variable*, es decir, desde el Fandango Abandolao hasta la Bulería, pasando por la Guajira, la Seguiriya o la Soleá, entre otros, serían adaptables al *modo arabi* (ciclos de 6 tiempos), ajustando tan solo la velocidad. Por último, los géneros de *subtactus variable*, esto es, del Tanguillo de Cádiz al Tiento, pasando por el Zapateado o el Tanguillo Moderno, encajarían en el *modo khayyali* (ciclos de 4 tiempos de división atresillada). Por extensión, estos tres

modos rítmicos de la música tradicional beduina podrían sintetizarse igualmente en dos *matrices métricas*, tal y como hemos propuesto en relación al flamenco acompasado (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 214; 2017b, 2019). A estos paralelismos, cabría añadir las analogías formales ya comentadas, particularmente la concepción cíclica del discurso musical y la disposición física de los participantes, basada en un centro ocupado por los cantantes e instrumentistas y una periferia, no menos importante, en la que se disponen unos oyentes que, lejos de permanecer impasibles, participan mediante el palmeo, la danza y el canto coral.

En resumen, tal y como se ha visto en este apartado, el uso del palmeo en el Golfo Pérsico surge en el contexto de la música de raíz popular, particularmente en el *fidjeri*, repertorio propio de los buscadores de perlas, y el *leywa*, danza ritual cultivada por población de ascendencia africana. Este repertorio, principal herencia de una forma de vida milenaria hoy extinguida (JARGY, 1994: 25), se sigue cultivando en Kuwait, Bahréin y Qatar, donde se erige con orgullo como emblema cultural. La confluencia de la clase popular y la élite aristocrática en torno a esta identidad regional se manifiesta paradigmáticamente en el moderno *sawt*, arte urbano en el que se funden los modelos populares, representados singularmente por el *sharbuka*, y los cultos, encarnados por el laúd. El palmeo es parte fundamental de este emblema, el símbolo que mejor identifica dentro y fuera de la región una tradición musical otrora profundamente imbricada en la vida cotidiana y espiritual de los marineros del Golfo Pérsico. Aquí, el palmeo desempeña una función más allá de la música: la representación simbólica del compromiso colectivo con una forma de vida en la que todos cooperan, una identidad de la que todos participan.

II.3. Las palmas de los bereberes del Magreb (Marruecos)

Si bien las analogías entre las palmas beduinas y las flamencas, incluso entre las fórmulas métricas de sendos repertorios, son notables, el vínculo genealógico entre las palmas flamencas y las beduinas, circunscritas a una región relativamente limitada del Máshrek, ha de mantenerse inevitablemente en el ámbito de la especulación. En cambio, más fácil de imaginar resulta la relación entre las palmas flamencas y las practicadas por los bereberes del Magreb. La textura polifónica del palmeo bereber, que también practican con naturalidad desde la infancia (WANKLYN, 1988: 1; POCHÉ, 2001: 40), presenta igualmente notables paralelismos tanto con las palmas flamencas como con la música tradicional del Golfo. El vínculo entre los bereberes y el sur de la península ibérica es un hecho histórico ampliamente reconocido. Los bereberes recién islamizados jugaron un papel cuantitativo y cualitativo decisivo durante la conquista musulmana en el año 711, alcanzando su apogeo en al-Ándalus entre los siglos XI y XIII con las sucesivas dinastías Almorávides y Almohades, de origen bereber, claves en la contención de los conatos reconquistadores de los reinos cristianos (FALL: 2001; HAMEL, 2008: 248; FERNÁNDEZ MANZANO, 2012: 194). Así, llegaron a representar el 20% de la población andalusí, ocupando un estrato social relevante, justo por debajo del de la aristocracia árabe.

Como los beduinos con respecto de la península arábiga, los bereberes representan la población autóctona del noroeste africano, con un *modus vivendi* rural y relativamente aislado, esparcidos en multitud de aldeas por toda la cordillera del Atlas. Aquí también, la música se encuentra imbricada en la vida de los intérpretes, en sus actividades cotidianas y aquéllas más relacionadas con los ciclos naturales de la vida campesina:

A nadie se le escapará que estamos lejos de una concepción de la música como mero arte de entretenimiento. Interpretada por los propios actores de la vida social, la música responde aquí a una necesidad, lejos de cualquier aspiración de actuar ante “públicos” del exterior (ROVSING OLSEN, 1999: 128).²⁴

La manifestación musical por excelencia de los bereberes, en la que el palmeo ocupa un lugar destacado detrás de los panderos y con la que cada poblado celebra su «fiesta mayor», se conoce como *ahwash*. El término es empleado por los *chleuhs*, bereberes del suroeste marroquí, (llanura del Sous, Anti-Atlas y Gran Atlas occidental y central), de lengua *tashlhiyt*. Los berarebes [sic] o *amazig* del noreste (Atlas Medio y Gran Atlas oriental), llaman *ahidus* a la misma fiesta local (ROVSING OLSEN, 1999: 16 y 71; BOWLES, 1972: 2). A diferencia de la música tradicionalmente practicada en el norte de Marruecos, con mayor influencia árabe, y en la del sur, de influencia subsahariana, el *ahwash* (o *ahidus*) puede considerarse el único patrimonio verdaderamente autóctono. Con todo, no deja de ser un patrimonio norteafricano con unas características que recuerdan tanto las *sambrahs* beduinas como los corros flamencos:

The Neolithic Berbers have always had their own music, a highly percussive art with complex juxtapositions of rhythms. (...) Like other Africans, they developed a music of mass participation, which frequently aimed at the psychological effect of hypnosis (BOWLES, 1972: 1-2).

En la música tradicional bereber, si bien la figura del poeta-cantor es especialmente valorada, siendo motivo de agasajos y reclamada de pueblo en pueblo, prevalece el compromiso del individuo con la comunidad, que se manifiesta, por ejemplo, en la uniforme vestimenta, parecida de una localidad a otra pero marcada por elementos locales distintivos. En última instancia, el *ahwash* es la celebración de la propia comunidad:

²⁴ Como ya mencionamos, en términos muy parecidos se expresa Raúl Rodríguez cuando apela a recuperar el valor de uso de la música popular como forma de revitalización (RODRÍGUEZ, 2014; v. p. 43). En el caso flamenco resulta complejo hablar de valor de uso, ya que la propia emergencia del arte flamenco deriva de la profesionalización y, por tanto, de la introducción de un valor de cambio. Con todo, sea por la parte significativa del repertorio flamenco que nace o se inspira en repertorios camperos o locales no profesionalizados (singularmente los verdiales, los fandangos de Huelva, las Sevillanas y los tanguillos gaditanos), sea por las funciones antropológicas que desempeña el flamenco, el valor de uso ha jugado un papel destacado en su configuración, siendo seguramente el palmeo la manifestación más clara al respecto.

An *ahwash* is, above all, a celebration of, as well as by, the local community. The village specific traits of any *ahwash* performance emphasize the uniqueness of each separate community, while song texts glorify communal unit. (...) Anyone who projects his personality too strongly risks criticism, ostracism, and the damaging effects of envy. *Ahwash* exemplifies the submission of the individual to the community, and, again through song texts, helps to enforce the code of social behaviour (SCHUYLER, 1979: 3).

Por ello, participar de la música no sólo está bien visto, sino que constituye un acto cuasi necesario de compromiso con el grupo: «one of the uses of music among the Moroccans is to assist in effacing the boundaries between individual and group consciousness» (BOWLES, 1972: 2). Así, el *ahwash* es, ante todo, la celebración de una identidad colectiva que se manifiesta a distintos niveles: desde el compromiso con una singularidad local, que se encargan de magnificar los miembros de cada localidad, hasta la pertinencia a una identidad regional delimitada en términos étnicos y lingüísticos (los *beraberes*, de lengua *tamazigh*, y los *chleuhs*, de lengua *tachelhiyt*). En el flamenco, existe una mayor exhortación del genio individual que en los repertorios beduinos o bereberes. En cierto modo, se trata de conseguir el difícil equilibrio entre la expresión de la individualidad y el respeto de los cánones tradicionales (que puede entenderse como una forma de sumisión a la comunidad). En la cultura bereber, el *poeta-cantor* es la máxima encarnación del genio individual, buscados especialmente por su capacidad de inspiración. Con todo, siguen siendo en esencia elementos de un gran engranaje festivo musical ligado a los inexorables ciclos de la vida rural. Seguramente, la profesionalización que tanto ha marcado el desarrollo del flamenco como tal también ha hecho menos visible el anhelo de pertenencia a una comunidad, que en contextos no comerciales aparece aún diáfano, como en el caso de los corros flamencos. Todo el evento del *ahwash*, organizado en torno a las agrupaciones musicales locales, llamadas *lâamt*, parece orientado a la manifestación de este sentimiento de pertinencia y simbiosis colectiva:

Lorsque plusieurs villages sont rassemblés, c'est donc plusieurs *lâamt* qui entrent en concurrence à tour de rôle, chacune sous la direction de son chef (*amghar*). Mais celui-ci n'est en rien un chef d'orchestre. Il a principalement pour fonction d'inviter (et parfois d'obliger) chacun à jouer, de limiter les prérogatives abusives et de régler les différents conflits. Souvent –mais de façon non systématique – le chef de *lâamt* dispose de bonnes compétences pour le jeu du tambour, la poésie et la danse, ce qui l'autorise à jouer et chanter davantage que ses compagnons. La règle veut cependant que chacun puisse participer au jeu collectif et qu'il ait, plusieurs fois dans la soirée, la possibilité de se diriger vers le centre de la place pour se produire, passant ainsi de spectateur à acteur (LORTAT-JACOB, 2013 : 3).

Desde un punto de vista musical, pero sobre todo poético y coreográfico, los elementos que rodean el *ahwash* nos recuerdan a las fiestas musicales y poéticas de carácter popular que se dan anualmente en diversas regiones montañosas de Andalucía. En este sentido, se han planteado raíces bereberes o moriscas en las «fiestas de verdiales» de varias localidades de los Montes de Málaga (FERNÁNDEZ MANZANO, 2012: 196-197), pues cuentan igualmente con

sus agrupaciones o «pandas», sus «fiesteros», su líder o «alcalde» y sus coloristas vestimentas, sombreros engalanados *ad hoc* y sus panderos.²⁵ En ellas existe también un doble sentido de pertenencia: por una parte, a la identidad regional, *verdialera*, campesina y fiesterera; por otra, a la identidad local, cuyos miembros defienden en *luchas* musicales (MANDLY, 1995: 147). Asimismo, las características del *ahwash* nos pueden recordar a las romerías fandangueriles de Huelva, por ejemplo del Cerro del Andévalo, donde las mujeres van ataviadas también con medallones o sonajas en el pecho y sombreros vistosamente ornados, o a la tradición trovera de la Alpujarra granadina y almeriense, con su afición por la repentización poética musicalizada, supuestamente de origen morisco, y por extensión bereber, presente también en los *ahwash* y *ahidus* del Atlas. En el plano musical, la etnomusicóloga Miriam Rovsing Olsen hace notar en su estudio *Cantos y danzas del Atlas* el ritmo binario de la melodía en el *ahwash* de Ouarzazate, que contrasta con el patente ritmo ternario de la música (ROVSING OLSEN, 1999: 86), una superposición que encontramos en numerosos fandangos locales de Huelva y en las sevillanas (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015a: 229).²⁶

Junto al canto coral, el palmeo es entre los bereberes su forma primaria de participación, expresión esencial de su compromiso con la comunidad, una función que, quizá más veladamente, ostenta también en el flamenco. Este palmeo es esencialmente polirrítmico, resultado de emular los instrumentos de percusión tradicionales, liderados por los grandes panderos o tambores de marco (*allun*). La compleja rítmica bereber, particularmente en la mezcla de distintas subdivisiones, requiere entrenamiento, necesidad que cubren las *lâamt* o «pandas» locales masculinas en las que los jóvenes aprenden a dialogar rítmicamente, al tiempo que les es permitido intervenir en otras aldeas distintas de la suya y observar así las muchachas de cada pueblo ataviadas con sus vestidos tradicionales (ROVSING OLSEN, 1997: 78). Veamos un primer ejemplo, en este caso un *ahwash* de la localidad de Imintanoute, situada en la ladera norte del Anti-Atlas:²⁷

²⁵ «Es habitual encontrar en la iconografía flamenca antigua mujeres tocando alguna variedad de pandero. El que actualmente sólo hayan quedado la guitarra y las castañuelas, instrumentos tradicionales, no quiere decir que no hubieran otros en tiempos pretéritos. La pérdida de funcionalidad en los ambientes flamencos de este tipo de instrumentos se debe en parte a dos hechos muy característicos dentro del ámbito flamenco: el carácter individual que tiene el flamenco como música, y su profesionalización» (NARANJO LORETO, 2002: 132), aspectos que en las fiestas de verdiales, eventos eminentemente no comerciales y de expresión colectiva, son poco relevantes.

²⁶ Con todo, el papel relevante que desempeñan las palmas en el *ahwash* bereber no es tal en las citadas fiestas de baile andaluzas, siendo incluso a veces rehusado: «Aunque al ritmo no repelen los palillos, que usan no pocas *bailaoras*, sí que molestan las palmas, que no entran, para nada, en el componente rítmico de *la fiesta*» (MANDLY, 1995: 148).

²⁷ En su colección de grabaciones de música de Marruecos, realizadas en 1959, Paul Bowles incluye un «*ouache*» del Anti-Atlas, concretamente de la localidad de Tafaout (BOWLES, 1972: 3) en el que se escuchan el palmeo con claridad. La fonoteca *online* de Alan Lomax contiene también algunas muestras de *ahwash* grabadas en 1967. En los registros [T3002R07](#) y [T2082R11](#) se escucha un característico coro de palmas hemiólico, que veremos más adelante en el repertorio *gnawa*, resultado de cruzar dos voces que dividen el tiempo en mitades y tercios respectivamente.

Fig. II.13. Ejemplo bereber 1: *ahwash* Imintanoute

En la primera parte de este *ahwash* observamos la contienda lírica entre el poeta-cantor, situado entre el coro masculino y el femenino, y una poetisa (v. ROVSING OLSEN, 1999: 92-93). Las palmas, comandadas por el poeta-cantor y a cargo sólo del coro masculino, no intervienen hasta que el conjunto de percusión no establece la medida. De hecho, durante el primer tercio del *ahwash*, los panderos y las palmas intervienen sólo en dos ocasiones [2'30" y 3'10"], marcando una pulsación que se acelera rápidamente, dando paso a un coro polirrítmico que recuerda vivamente el estilo beduino. En este caso, tampoco las palmas exhiben una función estructural, esto es, de sostén rítmico, sino más bien coreográfica. Es hacia la mitad del *ahwash* [5'54"] que rebrotan las palmas por espacio de escasos veinte segundos, esta vez con una intención más propiamente rítmica. El palmeo exhorta la danza de las muchachas, circunstancia que se repite varias veces a intervalos aproximados de un minuto, hasta que finalmente la dinámica rítmica tantas veces anunciada acaba por imponerse, dando paso a la danza de ellas [8'18"]. En conjunto, el *ahwash* se presenta como un proceso, como la recreación paulatina y semi-improvisada de la comunión de los miembros del grupo, hombres y mujeres que, ellas dándose las manos, ellos entrelazando su palmeo, terminan sobre un solo flujo rítmico que, al fin, consigue coordinar en el tiempo su canto antifonal. En este proceso, las palmas simbolizan el florecimiento de esta comunión, encarnando en cierto modo el latido Imintanoute.

La concepción rítmica de la música del *ahwash* es sensiblemente distinta de la del *ahidus*, nombre que reciben estas fiestas locales en las regiones más septentrionales del Atlas. Mientras que al *ahidus* se le atribuye un «ritmo de cinco tiempos», el *ahwash* discurre sobre compás binario, con mezcla de subdivisiones binaria y ternaria y una tendencia deliberada a la aceleración (ROVSING OLSEN, 1999: 71). Este recurso, bien conocido en el flamenco, es empleado aquí como herramienta de transformación rítmica:

De fait, le rythme de l'*ahwash* est doté de deux caractéristiques contradictoires: il semble se répéter uniformément durant la vingtaine de minutes que dure la danse et cependant se transforme sans arrêt. Le moteur de cette transformation est une accélération constante et régulière, qui est sensible à chaque pulsation et parfaitement calibrée (LORTAT-JACOB, 2013: 6).

Este carácter repetitivo y aparentemente monótono, a caballo de esta aceleración constante, encierra un doble anhelo: la transformación, que simboliza la consecución esperada del ciclo vital de la naturaleza, pero también un cierto estado de trance o *flujo* en el que el individuo se disuelve en la voluntad colectiva, representada por el ritmo subyugador. Así lo describía el compositor norteamericano afincado en Tánger Paul Bowles:

A charge repeatedly leveled at Berber music by urban Moroccans is that it is monotonous. There is no doubt that it is repetitive with an insistence not common to all folk music. But a distinction should be made between static repetition and organic (or deceptive) repetition, in which the reiterated rhythmical or melodic motif is merely a device for capturing the attention, the music's ultimate aim being that of imposing itself totally upon the consciousness of the listener. The effect is not monotonous but hypnotic, and it becomes clear that the apparent repetitions contain variety and direction (BOWLES, 1972: 3).

El recurso a la repetición es también consustancial al flamenco, no sólo como parte del engranaje musical, sino también de forma metafórica. Así, por un lado, la percepción del flamenco como lenguaje rítmicamente reiterativo se debe a la concepción métrica circular, en base a determinados ostinatos y variaciones rítmicas ajustadas con precisión a una misma fórmula métrica, marcando un desarrollo en espiral más que lineal. Por otra, este aspecto externo repetitivo, se vive desde dentro como la exposición siempre nueva de una misma identidad y, por tanto, la repetición, no como bucle, sino como forma de recreación, de transformación, de permanente revitalización. Igualmente, el recurso a la aceleración también lleva implícito en el flamenco un similar anhelo de transformación, representado de forma paradigmática por las transiciones –o trances, valga la expresión– que realiza el baile de un género a otro (de la Soleá o la Alegría hacia la Bulería, del Tiento al Tango, del Tango a la Rumba) y que provocan la impresión de un cambio en el estado vital. Al mismo tiempo, en el transcurso de las *subidas* (aceleraciones), los intérpretes flamencos alcanzan también un cierto estado de autohipnosis, absortos por el necesario aumento de la concentración y la expectativa de un desenlace inminente, pero nunca del todo previsible.

Fig. II.14. Ejemplo bereber 2: *ahwash* Haha



Esta segunda muestra de *ahwash*, de connotaciones guerreras e interpretado por *chleuhs* del grupo étnico *Haha*, originarios de la llanura del Sous (entre Essaouira y Agadir), guarda numerosas similitudes con la música marinera de los beduinos.²⁸ El vigoroso coro de palmas, que aparece también de forma periódica, breve pero intensa, coincide rítmicamente con el de las últimas muestras de música beduina (compás binario de subdivisión atresillada). Los *allun* (panderos), como harían los *mirwas* en el Golfo, realizan un ostinato rítmico en 12/8 con clara intención hemiólica (6/4), que sirve de guía al *coreógrafo* que va dando paso a las sucesivas fases de la danza. Se produce, por tanto, un cruzamiento al nivel del tactus (el característico *three-over-two*, o 3/4 sobre 6/8), rasgo característico de la música de los bereberes *chleuhs* y que ha sido descrito en estos términos: «los compases binarios compuestos (6/8 y 12/8) predominan en ambos géneros, permitiendo la interpretación simultánea o sucesiva de ritmos binarios y ternarios, produciendo así la tensión rítmica que confiere a la música bereber su vitalidad» (SCHUYLER, 1979: 2). En cuanto a la danza, se caracteriza por fases de vigoroso zapateo, realizado por tres de ellos sobre una plataforma metálica circular, parecida a la sección de un barril. Asimismo, se observan movimientos con los hombros [9'25"], incluso saltos sincronizados con el ciclo métrico similares a los observados en el *fidjeri*. La aceleración, presente asimismo en el *leywa kuwaití*, se manifiesta aquí de forma extremadamente sutil, alcanzando tal velocidad que se acaba por distorsionar la percepción del ostinato rítmico inicial, que si bien no desaparece, se hace difícilmente reconocible, requiriendo por parte de los intérpretes un grado de inmersión en el flujo rítmico con visos de trance. Alcanzados aproximadamente dos tercios del *ahwash*, [8'56"], y cuando la velocidad parece ya insostenible, se produce una súbita y a la vez sutil corrección del tempo, recuperando el sosiego inicial. Seguramente, esta transición inesperada corresponde al «col musical» descrito por el etnólogo francés Bernard Lortat-Jacob: «les berbères du Haut Atlas utilisent une heureuse métaphore pour dénommer ce point de passage: c'est la *tizi*: le "col". En effet, d'un côté et de l'autre du col, on ne voit pas la même chose. Ce qui existait auparavant a disparu et ce qu'on a soudain devant les eux (et, en ce qui nous concerne, "aux oreilles") est radicalement nouveau» (LORTAT-JACOB, 2013: 6).

En esta muestra destacan especialmente el palmeo y el zapateado, expresiones paralelas de un mismo lenguaje rítmico. Del primero, la técnica y la textura recuerdan vivamente las del Golfo Pérsico, así como su uso intermitente. También aquí, las palmas no desempeñan tanto una función de regulación métrica (los panderos se ocupan de esta labor), sino más bien de expresar jubilosamente la cohesión del grupo, incluso como demostración de fuerza. El zapateo actúa también como afirmación colectiva, aquí con un cierto aire intimidatorio,

²⁸ Otra muestra del repertorio de esta tribu es la incluida por Christopher Wanklyn en su recopilación de la música popular de Marruecos, en la que «the noise of feet stamping and hand-clapping is prominent» (WANKLYN, 1966: 3, «Music of the Haha Tribe»). Por una parte, las palmas entablan en efecto un expresivo diálogo con el zapateado [2'19"]. Por otra, es también relevante el primer coro que realizan los *palmeros* [0'26"], que recuerda con asombrosa exactitud la forma jerezana de llevar la Bulería («a seis» o «en compás partío»), hoy convertida en modelo.

acentuado por el retumbar de los barriles.²⁹ Sin duda, este zapateo, en rápida alternancia y tan delimitado en el espacio, plantea un posible origen bereber del taconeo flamenco.³⁰ A diferencia de la música árabe, la música bereber parece poner su foco de atención en la danza y en los instrumentos de percusión (ROVSING OLSEN, 1999: 19-20), sobre todo el pandero y las palmas, como medio para generar una dinámica subyugadora donde el «qué» importa menos que el «cómo»:

La danse alors gouverne la diction. Elle est soutenue par les claquements de mains sonores des hommes et par ceux, plus discrets, des femmes dont les mouvements en s'accéléralent font tintinnabuler les bijoux. (...) Et au fond, il semble bien que les vers de l'*ahwash* soient relativement secondaires; lorsqu'on commente la réussite d'un *ahwash*, jamais on n'évoque la beauté du distique qui a été chanté. On est en revanche surtout sensible à la dynamique de l'ensemble impliquant le battage énergique des tambours, l'intensité des youyous des femmes et des cris modulés des hommes, la force des claquements de mains et l'entrain général de la danse (LORTAT-JACOB, 2013: 3 y 8).

En esta misma sensibilidad podemos enmarcar también la música tradicional beduina, cambiando los panderos por *mirwas*. Ambas comunidades representan la población nativa de sus regiones, rural y costera respectivamente, moradoras del Atlas y del Golfo Pérsico desde tiempos preislámicos. Este interés por la dinámica y el desarrollo rítmico no implica un menosprecio del canto o la poesía, de transmisión oral y repentizada respectivamente, pues son las fuentes de inspiración y los encargados de inaugurar la «fiesta». Con todo, se someten igualmente al anhelo colectivo por experimentar el flujo musical en un espacio performativo en el que se desvanece la figura del espectador. En el flamenco, si bien la profesionalización está en su misma génesis y, por tanto, la figura del espectador le es consustancial, no es menos cierto que en su propia constitución como lenguaje o expresión musical subyace la misma permeabilidad performativa, esto es, la natural predisposición a intervenir de forma espontánea de cualquier miembro de la comunidad, en este caso, todavía con una mayor tolerancia o flexibilidad en términos de género y edad. Del mismo modo, también el flamenco se ha volcado tradicionalmente más en el «cómo», en la manipulación del ritmo y la melodía en busca de expresividad y emoción, que en el texto o la tonalidad. En parte por ello, se habla en el flamenco de recrear, más que de crear.

En cuanto a la diferencia de género, hombres y mujeres suelen ocupar espacios separados durante el *ahwash*, frente a frente o a ambos lados de una sola fila (rara vez cruzados). Tradicionalmente, las mujeres participan sólo en las celebraciones de su propia comunidad o localidad, mientras que los hombres pueden deambular de poblado en poblado (ROVSING OLSEN, 1999: 67). Esta segregación, similar a la observada en el *sawt* kuwaití, parece debida en

²⁹ Existen numerosas muestras de este mismo taconeo sobre una base metálica, identificado como *danza kaada*, acompañadas de un conjunto instrumental más o menos modernizado. Actualmente, este taconeo parece un divertimento urbano proclive al lucimiento individual, más que una práctica incardinada en una tradición musical.

³⁰ «The important Berber contribution to Andalusian music and dance –especially, for example, the use of *zapateado* (footstomping)– should not be overlooked (MANUEL, 1986: 57).

el Atlas a las convenciones morales del ámbito campesino tradicional más que a razones confesionales. En cambio, la música de los habitantes del Antiatlás occidental [chleuhs] «está sometida a la influencia predominante de los músicos de la región subsahariana. En estas comarcas, las mujeres tienen un papel activo dentro del *ahwash*, ya sea como poetisas o como tañedoras del tambor» (ROVSING OLSEN, 1999: 91). A mayor influencia del África negra, mayor parece pues la tolerancia a la participación activa de la mujer en la creación musical más allá del canto y la danza. Una tolerancia que hemos observado en varios ejemplos kuwaitíes, donde el carácter multiétnico, al margen de las jerarquías que *de facto* lo regulen, era también evidente.

Como en la región del Golfo, también en Berbería la impronta del África subsahariana ha sido muy notable, particularmente en la región sudoeste de Marruecos. Conviene recordar que las tropas bereberes, que jugaron como se ha dicho un papel determinante tanto en la conquista del sur de la península ibérica como en la continuidad de al-Ándalus por lo menos hasta el siglo XIII, contaban con un gran contingente de soldados forzados de origen subsahariano, que llegaron igualmente a asentarse en el sur peninsular (FALL, 2001). La influencia subsahariana entre los bereberes se sigue manifestando hoy vivamente en tradiciones como la música de los *gnawa*, cultivada en el suroeste de Marruecos por descendientes de esclavos subsaharianos traídos en el siglo XI, comparable por tanto al *leywa* kuwaití, y en el que las palmas desempeñan también un papel importante.³¹ Interpretada por cofradías, la música *gnawa* tiene un carácter fuertemente espiritual, combinando el sufismo islámico (misticismo) con creencias preislámicas de raíz africana. La música *gnawa* se construye sobre la experiencia del trance, que puede durar varias horas y en la que mediante la conexión con los espíritus (el ser poseídos por ellos) se persiguen efectos curativos o purificadores. En este ritual, llamado *lila* [noche], junto a los tambores y los *qraqab* (crótalos o chinchines), el palmeo contribuye a invocar los espíritus sanadores (HAMEL, 2008: 249). Las palmas, por tanto, son parte integral de la liturgia del trance, elemento ritual antes que musical, con un impacto que trasciende el ámbito sensorial. Un potencial *sobrenatural* o trascendente que, de forma más o menos directa, hemos visto asociado al palmeo coral de bereberes y beduinos, y que veremos también en el caso de los esclavos afroamericanos *Gullah*:

The Gnawa originally used their music and dance to express and to heal the pain of their abduction. Gnawa lyrics contain many references to the privations of exile and enslavement. In this regard, Gnawa music is very similar to Spirituals and Blues that are rooted in black American slave songs (HAMEL, 2008: 255).

En el ritual *gnawa*, el palmeo forma parte de los recursos empleados para convocar a los espíritus, desapareciendo en cambio durante el trance de posesión (SUM, 2012: 220). Los

³¹ El término *gnawa* se hace derivar de la voz bereber *gnawi*, literalmente «hombre negro» (Hamel, 2008, 245).

patrones palmeados son recreación de los polirritmos que realizan los *qraqab*, principales encargados de definir el flujo rítmico que ha de conducir al trance.³²

In an earlier portion of the *lila* (i.e., *koyo*) the *qraqab* are not played, however, the same rhythmic patterns as those of the *qraqab* are performed with hands. Young musicians learn by clapping along, providing percussive support for the *guembri* [instrumento de cuerda que comanda el ritual]: first in unison with the pulse, then in a more complex manner of interlocking handclaps which combine to yield a polyrhythmic texture (SUM, 2009: 137–39).

La música de trance *gnawa* tiene sus paralelos en varios países del norte de África, siempre con el denominador común de la influencia subsahariana (HAMEL, 2008: 243-44; SUM, 2012: 47). En la diáspora implícita en esta transversalidad geográfica, se ha destacado como matriz distintiva la ausencia de un verdadero deseo de retorno a la tierra de los ancestros, atribuida a la permeabilidad que el Islam, a diferencia quizá de otras confesiones, ha mostrado históricamente en la convivencia con otras religiones, incluso hacia el sincretismo, no siendo necesario a los convertidos mantener una *doble conciencia* (HAMEL, 2008: 241), como sí les ocurrió, como veremos, a los esclavos afroamericanos en la costa este norteamericana. Esta tolerancia islámica, señalada como rasgo paradigmático del período andalusí y desvanecida tras la Reconquista, se ha hecho evidente también en la música tradicional del Golfo Pérsico, sobre todo en la *sambrah* kuwaití, que incorpora la danza ritual de origen africano *leywa* y caracterizadas por la convivencia multiétnica y la capacidad de síntesis musical.

II.4. Las palmas de los afroamericanos *gullah* (EUA)

La influencia africana sobre el sur de España ha sido defendida desde distintas perspectivas. La más frecuente y extendida es la que sitúa esta influencia en el marco de la inmigración de esclavos negros traídos de Hispanoamérica, de Cuba en particular, durante los siglos XVIII y XIX. Sin embargo, el período con mayor abundancia de esclavos negros se sitúa entre los siglos XVI y XVII, traídos directamente de países subsaharianos (MARTÍN CORRALES, 2000). Estos esclavos ascendían a un 10% de la población en ciudades como Cádiz o Sevilla, por entonces enclaves destacados en la trata de negros. De hecho, existía también población negra en Andalucía ya en el siglo XIV y, sobre todo, en la segunda mitad del XV, fruto de las «capturas realizadas en las guerras entre Castilla y Granada y de las incursiones castellanas en las costas africanas» (NAVARRO GARCÍA, 1998: 39-42). Incluso hubo una importante presencia de soldados negros entre los almorávides que, a finales del siglo XI, participaron en la defensa de la hegemonía musulmana en al-Ándalus (FALL, 2001; HAMEL, 2008: 248).

³² Tanto John Bowles (1972: 5), como Christopher Wanklyn (1966: 2) y Alan Lomax ([Cultural Equity/Sound Recordings](#)) incluyen en sus respectivas compilaciones de la música tradicional marroquí muestras de la música *gnawa*, en las que, sin embargo, la presencia de las palmas no es especialmente significativa.

Por nuestra parte, observaremos el palmeo desarrollado por los *gullah*, comunidad de esclavos afroamericanos de origen subsahariano llevados a la costa este norteamericana. Debido a las particulares circunstancias de su sometimiento, las palmas adquirieron en este contexto un singular protagonismo, equiparable en varios aspectos a las flamencas, no alcanzado en otras comunidades de esclavos negros presentes en el continente americano. Antes de entrar en el análisis de esta tradición percusiva, recopilaremos no obstante algunas descripciones del palmeo practicado por ciertas comunidades del África subsahariana, con el objetivo de conocer el que pudiera haber sido punto de partida del palmeo desarrollado por los *gullah* al otro lado del Atlántico. Cabe decir que el estudio específico del palmeo practicado en muchas tradiciones musicales del África subsahariana no es abundante. A menudo, la aproximación es tangencial, enfocada principalmente en el uso de los tambores, mucho más llamativo y prominente. Asimismo, algunas aproximaciones adoptan una perspectiva generalizadora, sugiriendo la existencia de un lenguaje musical transversalmente africano, vigente por encima de tradiciones musicales concretas (JONES, 1954; NKETIA, 1962). En otros casos, si bien la aproximación al palmeo es más específica, las conclusiones no parten de observaciones directas (CURTIS, 1920), careciendo además de elementos documentales que permitan contrastar las informaciones. En cambio, algunos estudios recientes más acorde a los actuales estándares de la etnomusicología, presentan una aproximación más coherente, circunscrita a grupos étnicos concretos (VALLEJO, 2004 y 2007; LOCKE, 2010). En este caso, si bien el palmeo no es el principal objeto de análisis, estos estudios aportan algunos elementos de partida con los que comprender mejor el objetivo de este apartado, esto es, el particular desarrollo que experimentó el uso musical del palmeo entre los afroamericanos *gullah*, una vez confinados en la costa este norteamericana, hasta alcanzar una riqueza y sofisticación comparables en cierto modo a las del palmeo flamenco.

Dentro de la diversidad de enfoques y sesgos que caracterizan estos estudios más o menos emancipados de la teoría musical occidental, existe amplio consenso en destacar el uso prominente de la polirritmia en las diversas tradiciones musicales subsaharianas analizadas, sirviendo de base o argumento para la eventual «invención» de una supuesta estructura rítmica panafricana (AGAWU, 1995). Así, por ejemplo, el misionero inglés Arthur M. Jones, partiendo de sus observaciones en Rodhesia del norte (actual Zambia), empleó el término «clash of rhythms», entendido como simultaneidad de patrones rítmicos contradictorios (JONES, 1954: 27). Por su parte, el etnomusicólogo franco-israelí Simha Arom, a partir de sus observaciones en la República Centroafricana, consideraba que, en la gestión de esta polirritmia permanente, el intérprete no requiere exteriorizar referencia temporal alguna: «En effet, la “battue”, analogue au *tactus*, est pour lui organiquement liée à la musique qu’il exécute et, de ce fait, peut demeurer *sous-entendue*» (AROM, 1985: 295). Más recientemente, el etnomusicólogo estadounidense David Locke, en relación a sus observaciones en Ghana, va más allá, apelando a una concepción donde no prevalece una sola forma de medida, sino que la estructura rítmica se erige sobre una «simultánea multidimensionalidad», léase, una red de latidos proporcionales (pero distintos) en la que no existe necesariamente una jerarquía (LOCKE, 2011). En este marco en permanente tensión rítmica, si bien los tambores ocupan el lugar preferente, especialmente el líder o *master drummer*, las palmas tienden a desempeñar junto a las campanas y otros idiófonos no melódicos una función métrica no menos relevante

que en esencia se manifiesta, como veremos, de dos formas: 1) marcando el latido regulador; 2) marcando un patrón o fórmula rítmica en ostinato. Sea desde una perspectiva jerárquica o «multidimensional», estas músicas tienen en el palmeo un gran aliado para su consistencia métrica.

Si bien confusa taxonómicamente, en su descripción al palmeo en Zambia, Jones describe dos modalidades principales: «por latidos» y «por patrones» (JONES, 1954: 27-32). La primera, que llama «single hand-clapping», se basa en la ejecución de palmadas a intervalos de tiempo regulares, esto es, marcando todos al unísono una pulsación regular, de división binaria o ternaria.³³ En esta modalidad «single», Jones distingue entre el palmeo que se marca a tiempo y el que se marca a contratiempo, concretamente en la tercera fracción de una pulsación de división ternaria (cada pulso o cada dos pulsos):

Modelos de «single hand-clapping» recogidos en Zambia (JONES, 1954)

- 1) **Two-pulses:** cada dos pulsaciones (sean tiempos o subdivisiones)
- 2) **Three-pulses:** cada tres pulsaciones (sean tiempos o subdivisiones)
- 3) **Triple (a):** en la tercera corchea de un tiempo de subdivisión ternaria
- 4) **Triple (b):** en la última corchea de un compás binario de subdivisión ternaria

En cuanto a estos marcajes, Jones insiste en que «the claps do not indicate any sort of stress: their function is to act as an inexorable and mathematical background to the song. [...] This clapping is not beating time in the European sense, but it is an undercurrent providing the free rhythms of the song a metrical basis» (1954: 28 y 32). En esta misma línea, el etnomusicólogo español Polo Vallejo describe ejemplos de la tradición musical *wagogo*, de la vecina Tanzania, en los que las palmas marcan el pulso de referencia, sea de forma lisa o batiendo palmas cada dos o cuatro pulsaciones (VALLEJO, 2007: 384, 386, 390 y 393). En este último caso, las palmas delimitan un ciclo métrico o «time cycle» (ANKU: 2000):

Los cantos *wagogo* no están sometidos a una acentuación regular, es decir, cualquier idea de alternancia u oposición sistemática entre partes “fuertes” y “débiles” es impropio. En ocasiones, se puede tener la impresión de que los acentos tónicos de las palabras y la articulación de una frase coincide con la materialización del pulso en las palmas, pero se tratará sin duda de una situación circunstancial: la regularidad sistemática de acentos es una práctica absolutamente contraria al criterio rítmico que poseen los *wagogo* y, por lo tanto, a la naturaleza métrica de su música (VALLEJO, 2007: 261).

³³ «Entre los *wagogo*, la manera en que aparece distribuido el material rítmico de algunas canciones, puede transmitirnos a la impresión de encontrarnos ante una fórmula de tipo aksak. Sin embargo, al análisis podemos verificar que tal impresión no es sino producto del desfase recíproco entre pulsación, articulación rítmica del texto y la materialización de un esquema rítmico producido por las manos batiendo palmas» (VALLEJO, 2007: 255).

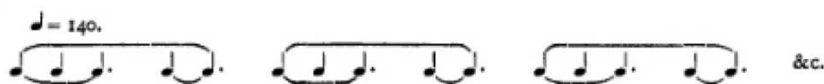
Así, las palmas desempeñan aquí un rol métrico cohesivo y orientativo antes que una función propiamente acentual, pues la pulsación reguladora, que se manifiesta en el palmeo, además de isócrona y constante es también neutra:

They [the handclaps] help the dancer to find his bearing. As the drums continue to play complicated rhythms, these two mediums which provide the 'time line' help the dancer to find his proper time of entry without getting off. It is from these that the cantor also gets his appropriate entry and if any drummer 'is lost'; they guide him to enter correctly. So in actual fact, it is the bell and the handclapping, the providers of the background rhythm, that unify all sections of the ensemble, thus bringing complete coherence into the whole music (AKORLIE, 2005: 74).

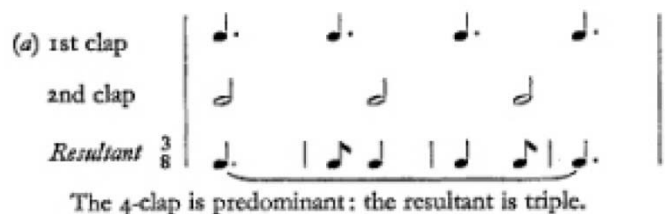
Como ocurre en el flamenco, las palmas aparecen con mayor fuerza en presencia del baile: «cuando alguien se arranca a bailar, entonces surgen las palmas y uno puede ver la pulsación» (VALLEJO, 18-19-2017). Análogamente, en una performance flamenca tradicional, si alguien pierde el compás, tratará de retomar el hilo escuchando las palmas. En la práctica, el bailar busca oír las palmas, sus principales aliadas, no sólo por su función reguladora, sino porque ambos, bailar y palmero, hablan el mismo idioma, es decir, trabajan sobre la misma materia prima, la percusión idiofónica no melódica del taconeo y el palmeo respectivamente. Esta función métrica no implica necesariamente determinar el fraseo, sino que son el baile con sus llamadas, subidas (aceleraciones) y remates o cierres, el cante con sus tercios (versos cantados) y coplas (estrofas cantadas) o el toque con sus variaciones y falsetas los que, en interacción constante, articulan el discurso. Ante este conglomerado, las palmas han de estar siempre atentas a los *giros narrativos* derivados de los citados recursos. Por tanto, a diferencia de las palmas en determinadas tradiciones subsaharianas, del palmero flamenco se espera que mantenga un permanente equilibrio entre el rigor métrico y el matiz contextual. Las palmas flamencas han de considerarse una percusión no tanto *ostinata* como reactiva, esto es, capaz de adaptarse y reforzar el contexto agógico y dinámico.

La segunda forma de tocar las palmas descrita por Jones es la basada en un patrón o fórmula rítmica repetido en ostinato «which has in inherent rhythmic interest of its own» (JONES, 1954: 32), pudiéndose combinar simultáneamente dos o tres distintos («combined clapping patterns»), dando como resultado un patrón necesariamente más denso que cualquiera de los que lo componen. En esta modalidad *por patrones*, si bien reconoce la variedad existente, Jones destaca el siguiente ritmo o clave (32-33):³⁴

³⁴ Rebeca Mauleón (MAULEÓN, 1993: 50) describe este patrón como una «variación de la clave en 6/8», perteneciente al folclore Yoruba y de la que descendería la clave del son cubano, probablemente por medio de la binarización descrita por Rolando Pérez Fernández (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1986). Esta «clave en 6/8» corresponde al patrón que en el ámbito de la etnomusicología se conoce como «standard pattern» (JONES, 1958; CHERNOFF, 1991; AGAWU, 2006).

Fig. II.15. Patrón de palmas identificado en Zambia (JONES: 1954: 33)³⁵

Dentro todavía de la modalidad *por patrones*, Jones destaca algunas combinaciones a dos y tres voces en las que el patrón resultante es fruto de combinar latidos regulares pero de distinta división, formando superposiciones del tipo 3:2 ó 4:3. De este modo surgen polirritmos como el siguiente, que puede producir sensaciones muy distintas según se adopte como referencia una u otra voz o latido:³⁶

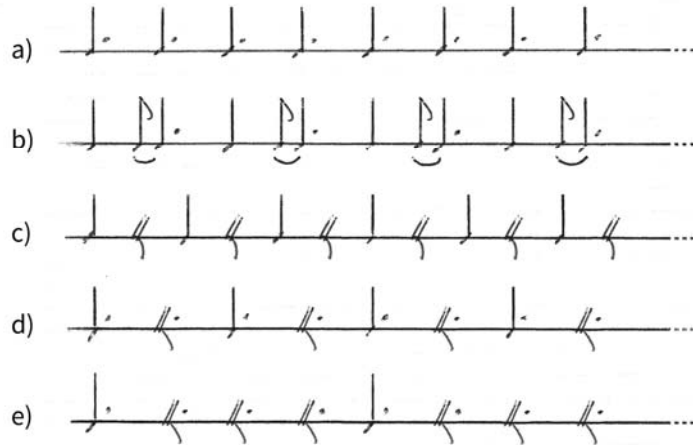
Fig. II.16. Coro de palmas identificado en Zambia (JONES, 1954: 35-36)³⁷

Por su parte, Vallejo identifica en lengua *cigogo* términos diferenciados para designar la acción de batir una pulsación regular y la de batir un patrón concreto, aunque en ambos casos las palmas desempeñen una misma función metronómica (VALLEJO, 2007: 261). Así, «las palmas pueden, o no, coincidir con la pulsación, y en ocasiones confeccionan un esquema rítmico específico que en la mayoría de los casos contrasta con el pulso: entre ambos elementos, ritmo de las palmas y pulsación, se suele crear una figura polirrítmica del tipo “hemiola” (3 contra 2, ó 6 contra 4), pero con la última parte de cada esquema rítmico omitida» (VALLEJO, 2007: 258). A diferencia de las transcripciones de Jones, el sistema empleado por Vallejo muestra claramente el carácter intencionadamente hemiólico:

³⁵ A diferencia de las demás transcripciones incluidas en este trabajo, tanto ésta como las figuras II.16, II.17 y II.19 proceden de las obras que se indica en el título de cada figura.

³⁶ Robert Chanunkha transcribe y analiza también la hemiola 3:2 como dúo de palmas en el acompañamiento de una canción tradicional malauí (CHANUNKHA, 2008: 27-8).

³⁷ Si bien de esta combinación nace un patrón rítmico determinado, volvemos a estar ante la modalidad *por latidos*, pues cada voz sigue batiendo intervalos regulares.

Fig. II.17. Marcajes de palmas identificados en Tanzania³⁸

Por otra parte, el etnomusicólogo estadounidense David Locke, en relación a la danza Agbadza de la tribu Ewe de Ghana, recoge varias formas de hacer palmas, acompañamiento que describe como «the main way that singers, dancers, and members of the audience actively participate in the music making (...). Everyone is free to contribute to the drumming by clapping hands. Clapping needs no extraordinary special skill, experience, training or equipment. You simply do it» (LOCKE, 2010: 28-9). Entre estas formas, aparecen también los procedimientos *por latidos* y *por patrones* descritos por Jones. Así, Locke recoge seis formas distintas de hacer palmas (tres latidos y tres patrones), todas dentro de la «Agbadza bell phrase», esto es, el ciclo definido por las campanas:³⁹

³⁸ Ilustración realizada por el autor a partir de las transcripciones incluidas en VALLEJO, 2004: 133-153; 2007: 381-94.

³⁹ Esta «bell phrase» (primera línea en la figura) coincide con el *standard pattern* o «recurrent rhythm» que «controla rígidamente» la música según las visiones panafricanas (ANKU, 2000: 1), también llamada «clave en 6/8» (MAULEÓN, 1993: 49) o «bembé» (PÉREZ FERNÁNDEZ et al., 2007: 6). El percusionista y profesor ghanés C. K. Ladzekpo ofrece una muestra en esta conferencia, interpretada por las campanas como soporte métrico de los demás instrumentos de percusión.

Fig. II.18. Marcajes de palmas identificados en Ghana (LOCKE, 2010: 29)

♩. = approx. 112

bell

A

4

B

6

3-then-2

C

D

3-4-1

E

3-then-4

F

8

Dentro de esta pluralidad de opciones, Locke destaca que «a defining feature of this style is hand clapping *in six* (phrase B) [...]. No matter how the song goes or what the drum language composition is like, the clapping marks the six-feel beats. Since the basis of timing in Agbadza is the four-feel beats (dotted quarters), the claps (quarter-notes) have the wonderful musical effect of always bringing into sonic prominence the feeling of 6:4 (two sets of 3:2) within the time span of one bell cycle» (LOCKE, 2010: 29-30). En este caso, pues, estamos ante un esquema hemiólico análogo al utilizado por los *wagogo* pero sin pausas. Según Alexander Akorlie, estas combinaciones de diferentes ostinatos de palmas tienden a basarse en una voz principal o «basic rhythm» y otra u otras «that cross» (AKORLIE, 2005: 74), procedimiento que encontramos igualmente en las palmas flamencas en forma de «bases» y «contras» y que analizaremos más adelante. Por definición, estas últimas han de entenderse como subsidiarias de las primeras, luego inadecuado o carente de sentido su empleo aislado.

Debido a la ausencia de tambores hasta el advenimiento del cajón, las palmas han tenido en efecto una función más amplia y, por tanto, un carácter menos ostinato, esto es, más permeable a las intermitencias, variaciones rítmicas y cambios dinámicos, haciendo, por así decirlo, la parte de las claves y la de los tambores al mismo tiempo. De hecho, los compases flamencos también vienen marcados por una cierta «multidimensionalidad» o *tensión métrica*, en forma de hemiola vertical u horizontal, obligando a los palmeros a mantener una atención constante (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2017b). En este sentido, consideramos que el rol de las palmas en el flamenco es más métrico que metronómico, pues tradicionalmente la velocidad no viene determinada por los palmeros, sino por el baile, el cante y la guitarra (en este orden). A esto se refiere Alexander Akorlie en su visión abstracta de la música africana:

Although, under normal circumstances, the playing of the bells and the handclapping go on steadily and continuously throughout the dance to provide the background rhythm which keep the whole orchestra in time, it must be emphasized that it is not the bell player or the handclapper who is, in most cases, responsible for the actual tempo of the music. The responsibility rests with the master drummer who indicates by his beating, the tempo required if it is too slow or too fast, and both the bell and hand-clapping will come in (AKORLIE, 2005: 73).

En el flamenco, los palmeros han de ser igualmente capaces de corregir o ajustar la velocidad a la dinámica del cante o del baile. La misma función que debe desempeñar el guitarrista, quien asume en cierto modo el rol del *master drummer* (no se olvide su carácter también percusivo, a través de rasgueados y golpes). En este mismo sentido se expresa Locke en relación a la funcionalidad de las palmas en la música de los Ewes de Ghana:

Those who are clapping listen to the singers and drummers to know when to start and stop, as well as when the energy level of the performance is sagging and might benefit from an injection of hyper-charged musical life. Sometimes people clap more vigorously to honor a special group of dancers for whom they have affection. Musically as well, there are clear expectations (LOCKE, 2010: 29).

La concepción musical eminentemente cíclica que se desprende de estas observaciones, desplegada mayormente en contextos grupales y abiertos, presenta notable similitud con la performance flamenca y la concepción musical que en ella se pone de manifiesto. Con todo, de las combinaciones de palmas observadas se extrae una funcionalidad aparentemente limitada o restringida, no tanto por la indispensable necesidad de precisión, esperable en todo contexto metrificado, sino por su carácter ostinato, sea en el marcaje de pulsaciones regulares o en el de patrones concretos, al unísono o combinados. En gran medida, entendemos que esta función relativamente acotada del palmeo se debe a la preponderancia de los instrumentos de percusión objetuales, tambores sobre todo, que regulan la velocidad y al mismo tiempo elaboran variaciones rítmicas. En este contexto, las palmas se alinean con las campanas y otros idiófonos encargados de manifestar la base métrica que regula el conjunto. Al adoptar este carácter ostinato, sea marcando un latido regular (que podrá corresponder o no con el latido principal o referencial), sea marcando un patrón rítmico concreto (igual o estrechamente relacionado con el que puedan realizar las campanas), no parece esperarse de los que palmean cambios rítmicos en función de los dibujos que realicen los tambores o el baile. En el flamenco, si bien este uso del palmeo en ostinato está presente tanto en la fonografía antigua como en la moderna, no se manifiesta en sentido literal: en general, prima el matiz, la capacidad de reaccionar, de adaptarse a los motivos rítmicos y a las circunstancias agógicas y dinámicas de cada momento, realizando constantemente variaciones a partir de una serie de patrones estándar o *bases*. A diferencia del palmeo en las tradiciones musicales comentadas, en el flamenco se espera de los palmeros que ajusten constantemente su ritmo a los matices que impongan el baile, el cante o la guitarra (incluyendo en ellos los cambios de velocidad o de acentuación, la densificación del ritmo, incluso corregir eventuales errores).

En este sentido, si bien la función principal de las palmas flamencas es también manifestar la pulsación reguladora o *tactus*, mediante un repertorio formado por *bases* que por definición admiten la repetición constante, su desarrollo durante el siglo xx, recogido en la fonografía, demuestra una mayor ambición instrumental, es decir, una mayor interacción y flexibilidad con respecto de los eventos particulares del discurso musical, así como una funcionalidad métrica más amplia, que incluye no sólo manifestar un latido de referencia, sino también una determinada acentuación, que como veremos es expresada a través énfasis, pero también de silencios y la introducción de contratiempos. Asimismo, la textura de las palmas flamencas, entendida como tecnología polirrítmica, ha alcanzado mayores cotas de desarrollo, con sofisticadas combinaciones (a dos y tres voces sobre todo) con las que se obtienen resultados aparentemente impropios de un simple batir de palmas. Es en este sentido que resulta oportuno aproximarse al palmeo que se desarrolló entre los esclavos afroamericanos *gullah*, procedentes de varios países del África subsahariana. Aunque fueron traídos de las mismas regiones que buena parte de la población negra del sur peninsular en los siglos xvi y xvii (NAVARRO GARCÍA, 1998: 42), la cultura de estos esclavos afroamericanos no parece guardar relación histórica con la gestación del flamenco. Con todo, reseguir el proceso del palmeo tras la migración forzada de estos esclavos a las *lowlands* [tierras bajas] de la costa este de Estados Unidos nos permitirá ver cómo unas determinadas condiciones de marginación sociocultural pudieron afectar al desarrollo funcional y tecnológico del palmeo.

A principios del siglo xviii, los colonos europeos establecidos en Carolina del Sur y la costa de Georgia, cuyo litoral, repleto de islas, canales y humedales, reunía las características geológicas y climáticas adecuadas para el cultivo del arroz, iniciaron una masiva esclavización en el área conocida como *Rice Coast*, abarcando desde Senegal hasta Nigeria, cuyos habitantes dominaban este cultivo. Así, a mediados del siglo xviii, miles de hectáreas de campos de arroz pasaron a constituir una de las industrias norteamericanas más prósperas de la época. En poco tiempo, los esclavos allí establecidos, procedentes en su mayoría de Angola, Senegal, Gambia, Sierra Leona y Ghana, se convirtieron en la población mayoritaria de las tierras bajas. A diferencia de los esclavos afroamericanos residentes en otras partes de los Estados Unidos, los *gullah* formaban comunidades numerosas pero relativamente aisladas de las residencias de sus propietarios. Asimismo, por su lugar de origen, delimitado geográficamente, compartían muchos rasgos culturales, siendo el proceso de asimilación o aculturación mucho más paulatino. Esta concentración en número y rasgos constituía una amenaza desde el punto de vista de los terratenientes blancos, que veían con recelo un creciente sentimiento de comunidad, hasta el punto de que, a diferencia de lo ocurrido en las colonias españolas o francesas del Caribe, los colonos angloparlantes prohibieron a los esclavos el uso de tambores. Así lo describe Bess Lomax en *Step it Down*, estudio del patrimonio cultural de los esclavos afroamericanos realizado en tándem con la cantante folk y góspel Bessie Jones, descendiente de esclavos *gullah*:

North American plantations owners during the era of slavery were well aware of the possibility that their slaves might be able to communicate from plantation to plantation by drumming and then organize revolts. For this reason, and also because they feared that the use of drums might consolidate African religious practices and slow down the slaves'

conversion to Protestantism, they made serious attempts to eliminate the playing of drums entirely. They were in part successful; the playing of real drums in the old African way almost completely died out in the United States. However, although the instruments were destroyed, the activity itself was not; Negroes did and do drums on anything available – pots and pans, the floor, their own bodies (JONES y LOMAX, 1972: 22).

En efecto, la música afroamericana se sirvió del pateo y el palmeo, entre otros artilugios aparentemente no musicales, como sustituto de los tambores, permaneciendo estas praxis tanto en la música profana como en la música religiosa.⁴⁰

En cambio, jamás en Cuba se suprimieron del todo los toques de tambor de los negros, así esclavos como horros, y estos pudieron darse expansión en la misma música de sus antepasados de ultracocéano, sin recurrir a sustitutivos y dejando el acompañamiento rítmico de manos y pies para las ocasiones rituales en que eran prescritos y las eventuales en las que el entusiasmo los arrastraba a esas excitaciones motoras y de sonoridad. [...] Los *palmeos* no se consideran parte de la música, ni los bailadores los emplean en caso alguno. No creemos que pueda ya recogerse en Cuba ningún tipo de *música palmeada* que sea multitudinaria; salvo los que aún se oyen en las religiones afrocubanas, en ocasión de algún canto litúrgico (ORTIZ, 1996 [1952]: 41-43).

El acentuado uso musical del palmeo entre los esclavos afroamericanos se debería seguramente también a la pertinaz voluntad de aculturación religiosa por parte de los colonos blancos y la fuerte necesidad, en esa situación de extremo desamparo, de cultivar un repertorio espiritual, a caballo entre el protestantismo y las creencias de raíz africana, en el que el palmeo, más incluso que los tambores, resulta un recurso no sólo inalienable, sino también muy efectivo, tal y como se demuestra todavía en el góspel. En su forma más elemental, los esclavos afroamericanos marcaban con los pies los acentos del compás (1 y 3 en el cuaternario), respondiendo con una palmada a contrapié, esto es, en las tiempos leves del compás (tiempos 2 y 4):

To clap well (...) you must start with your feet, since the claps come after the weight changes (or “steps”) and thus occur on the normally unaccented beats of the measure (the second and the fourth). (...) Thus the performer finds that his feet and hands are holding a kind of conversation – feet stating, hands answering (...). The footfalls, however, are light; the claps are loud, so that the sounded emphasis falls on the weak beats, or offbeats, of the

⁴⁰ La extensa colección fonográfica de Alain Lomax recoge varios ejemplos de espirituales negros grabados en 1959 en la isla de Saint Simons (Georgia), con la intervención de Bessie Jones, sin otro acompañamiento que la percusión de las manos, esquema que pervivirá en el góspel. Se encuentran también muestras audiovisuales en el capítulo «The Golden Isles» [22'30", 25'15" y 26'50"] del programa *Accent* de la CBS norteamericana, rodado en el mismo lugar en 1962 y en el que aparecen tanto Lomax como Jones. En cuanto a la música profana, véase por ejemplo en el mismo capítulo la muestra audiovisual de un blues acompañado de palmas, marcando la característica tercera corchea del tiempo atresillado [18'05"].

measure. Most of time you cannot hear the “strong” beats at all, the feet step so quietly (JONES y LOMAX, 1972: 20-21)

Con este juego elemental de pies y manos se generaba el *backbeat* que acabará caracterizando no sólo el repertorio musical de los esclavos afroamericanos, sino muchos géneros de la música popular estadounidense, permaneciendo en su forma original en no pocos casos.⁴¹ De hecho, esta dinámica recuerda vivamente las palmas flamencas por tangos y por rumba, usadas en una amplia nómina de géneros, pero también por bulerías, incluso parcialmente por soleá o alegrías, géneros en los que la acentuación dinámica (los énfasis) tienden a recaer sistemáticamente en tiempo leve (débil). Con todo, al margen de este marcaje de tipo métrico, que manifiesta no obstante una determinada intención dinámica, la prohibición de los tambores entre los esclavos afroamericanos generó mayor flexibilidad en el acompañamiento de palmas también, con interacciones menos rígidas, así como una mayor textura, rasgos que igualmente acercan este remozado acompañamiento a la estética flamenca. En este sentido, los diversos roles tradicionalmente asociados a cada uno de los tambores son trasladados a las palmas, que implícitamente se estructuran como un *coro*, basado por defecto en tres voces encargadas de marcar un ritmo distinto dentro de la misma pauta métrica cuaternaria (4/4). Como imitación de los tambores, cada voz queda asociada también a un timbre distinto, de modo que, además de ejecutar un patrón específico adoptan también una sonoridad particular. Según sus observaciones en directo, Bess Lomax destaca el siguiente coro de palmas a tres voces como ejemplo paradigmático de polifonía/polirritmia; las tres (x) indican un patrón alternativo:⁴²

Fig. II.19. Coro de palmas *gullah* a tres voces (JONES y LOMAX, 1972: 23)

	one	and	two	and	three	and	four	and
Baritone			X				X	(X)
Bass	X			X			X	
Tenor		X	(X)	X	(X)	X	(X)	X

The Islanders carry this notion [the emphasis in hand-clapping pitch] into their hand-clapping as well; they clap in three distinct pitch ranges; bass, baritone and tenor. (...) The pitch is determined by the position in which the hands are held. To clap bass, cup your palms slightly and clap with your palms at right angles to one another; the fingers do not

⁴¹ Como veremos más adelante, esta acentuación sistemática en tiempo leve o *débil* constituye también en el flamenco una estrategia rítmica fundamental, con la que se construyen un buen número de bases (ostinatos) de palmas.

⁴² Romero Naranjo incluye una transcripción de este *coro* de palmas, tomado de la obra *Slave Songs of the Georgia Sea Islands* (PARRISH, 1942: 11), como acompañamiento del canto espiritual afroamericano «Daniel in the Lion's Den», interpretado por Willis Proctor and Companions. Alan Lomax recoge una muestra de este espiritual negro, con análogo acompañamiento de palmas, interpretado en 1959 por Willis Proctor y Bessie Jones, entre otros.

strike together at all, only the palms. The sound should be dull, not popping (JONES y LOMAX, 1972: 22).

Bess Lomax se refiere sin lugar a dudas a la misma modalidad flamenca de palmas *sordas*, que en el ejemplo se encargan del mismo patrón sincopado que se utiliza en las palmas por tangos o por rumba, equivalente a la primera parte de la clave cubana (palmas en los tiempos 1, 2^{1/2} y 4). A tenor de esta concepción, la prohibición de los tambores produjo su instintiva imitación por medio de las palmas, no sólo de su aspecto rítmico, sino también tonal, pues «en el África occidental los tambores funcionan casi como instrumentos melódicos» (JONES y LOMAX, 1972: 20-21). De esta forma, los *gullah* convierten un idiófono sin afinación determinada (las palmas) en un percusivo melódico. En cuanto a las otras dos voces, Lomax prosigue:

To clap baritone [tesitura entre el bajo y el tenor], the left palm is cupped and struck with the fingers, slightly cupped, of the right hand; again the clapping motion is crosswise, one hand at a right angle to the other. (...) Tenor is clapped variously, depending on how high you want the sound, sometimes it is clapped like a baritone, except that the left palm and right fingers are *not* cupped. To get the highest pitch of all, strike the fingers of both hands together in a flattened-out but relaxed position (JONES y LOMAX, 1972: 22-23).

El timbre del barítono y, en parte, el del tenor, corresponden a las palmas claras del flamenco. La voz del barítono, que según Lomax es la principal (la que determina el tempo, la primera en sonar y la más palmeada), corresponde al característico *backbeat*.⁴³ En este sentido, equivaldría esencialmente a nuestra base de tangos. En el anterior *coro*, la voz del tenor, con sus variaciones tímbricas, equivale al repique o la *contra* en el flamenco. Sin embargo todo, Lomax insiste en que el coro de palmas transcrito es tan sólo un *core pattern*, sujeto a variaciones constantes.⁴⁴

Each person in a group clapping “music” –that is, accompanying a song– may either duplicate, at his own pitch, a rhythm being taken by another person, or he may perform variations on his own; with experienced clappers, the latter is invariably the case. (...) The baritone part [la base] is also the most generally duplicated by other clappers, since all the rhythmic parts are established by the baritone beat (...). The bass may be infinitely varied

⁴³ Marcar el *backbeat* con las palmas se convirtió en recurso paradigmático del *rock and roll*, reapareciendo periódicamente en la música pop. Así, se considera propio de géneros como el *boogaloo*, desarrollado en EEUU en los años sesenta como combinación de ritmos afrolatinos y *soul*. Son temas paradigmáticos de este género el «[Bang Bang](#)» de Joe Cuba, donde las palmas marcan el característico *backbeat*, o el «[Chua Chua Boogaloo](#)», de El Gran Combo, donde las palmas marcan sostenidamente tiempo y contratiempo [2'03"].

⁴⁴ Estas variaciones sobre el *coro* característico pueden escucharse en varios de los registros recogidos por Alan Lomax en 1959 en la isla de [Saint Simons](#), con la participación de Bessie Jones. Se encuentran igualmente muestras audiovisuales en el citado capítulo del programa *Accent* [26'50"].

in other ways. (...) The tenor clap [repique] acts as punctuation in between the other two (JONES y LOMAX, 1972: 23).

Esta concepción flexible o semi-improvisada del palmeo, abierta a las variaciones y a las interacciones en función de la aptitud de cada intérprete, recuerda mucho más a la interpretación flamenca que a la *wagogo* de Tanzania o de los Ewe de Ghana. La intención es más percusiva y dinámica, por tanto, más relevante instrumentalmente. En este mismo sentido, Lomax observa cómo durante un característico baile por turnos, Bessie Jones reprocha a uno de los intervinientes el haber entrado al *corro* [game] de baile como caminando [walked in at a normal pace], es decir, sin marcar el compás (JONES y LOMAX, 1972: 20), lo que nos recuerda la costumbre también en los corros flamencos de entrar a bailar marcando el compás. Esta concepción relativamente libre del palmeo, en la que, habiendo una base [baritone], se promueve la realización de variaciones y contrapuntos, implica una perspectiva colaborativa donde la noción de cohesión no pasa por la uniformidad, sino por el apoyo mutuo, que se expresa mediante patrones rítmicos complementarios. Es decir, las segundas voces no se entienden como *palmas a la contra* [clap against], sino *a favor* [clap with]. En este marco, el pie actúa como garante de esta suerte de «armoniosa discrepancia»:

(...) to be with somebody means to respond to them, to complement and support their silences, (...) to answer their remarks –to clap a different pattern. But it is not a different pattern, it is a sympathetic and supportive pattern, as it can be only when it is grounded in a basic shared impulse –in this situation, the foot moves. (JONES y LOMAX, 1972: 24).

La nueva funcionalidad de las palmas como principal instrumento de percusión, esto es, la necesidad de cohesionar métricamente y al mismo tiempo dinamizar rítmicamente el conjunto, impulsa una participación más transversal, donde todos están invitados a tomar parte no ya como manifestadores del pulso regulador, sino como agentes a la vez estructuradores y dinamizadores, asumiendo por tanto mayor responsabilidad. Con todo, la limitación (y añoranza) que suponía para los esclavos afroamericanos prescindir de los tambores, y al mismo tiempo la necesidad de imitarlos, son seguramente algunas razones del desarrollo más complejo y completo del uso de las manos, que pasarán a interactuar más ampliamente con el cuerpo a través de una nueva técnica percusiva llamada *patting juba* o *hambone*.⁴⁵

La práctica conocida como *patting juba* fue una extensión y elaboración del simple palmeo, elevándolo al nivel de un acompañamiento danzario autónomo. Es muy probable que la

⁴⁵ Originalmente, el juba fue una danza traída a Charleston (Carolina del Sur) por los esclavos procedentes del Congo que incluía el acompañamiento percusivo mediante el pateo y la percusión corporal con las manos (HOLLOWAY, 1990: 52). Convertida luego en canción, el *pattin' juba* se desarrolla típicamente en compás de ocho corcheas (4/4) mientras el acompañamiento [patting] sigue un esquema gestual ostinato de seis corcheas (6/8), originando un singular desfase cíclico de resonancias africanas; así lo explica la profesora de percusión Mari Schay. Alan Lomax recogió una muestra interpretada por Bessie Jones, con su canto y el acompañamiento de percusión corporal.

prohibición de tambores en las colonias contribuyera al desarrollo de esta herramienta rítmica menos amenazadora» [traducido por el autor] (EPSTEIN, 1977: 141).

El *hambone* se realiza chocando o frotando el anverso y el reverso de las manos contra las piernas y el torso, produciendo distintos tonos y timbres:⁴⁶

Body-slapping, which the old folks call “patting” and the young call “hand jive” is especially interesting in its emphasis on pitch and rhythm. If you slap thigh and then the back of your hand, you will notice that the second slap is higher in pitch than the first. Slap on other parts of your body –chest, side, cheek, the top of your head- and you will discover a whole range of pitches can be sounded on your own anatomy. (...) a more complex development of the same idea may be seen in “Hambone” and “Juba” (JONES y LOMAX, 1972: 22).

A esta nueva sonoridad se le suma la propia del palmeo mano contra mano, incluso la de sonidos producidos con el choque de la palma de la mano contra la boca abierta en forma de «o». Esta diversidad de sonidos, que pueden graduarse en intensidad, permite a una sola persona imitar de forma más aproximada el acompañamiento percusivo de un conjunto de tambores. La variedad tímbrica, pero sobre todo rítmica, alcanza cotas de sofisticación (y velocidad) inasumibles para un coro de palmas. El desarrollo del *hambone* permitió, por tanto, una imitación más certera en términos rítmicos y tímbricos de la percusión africana original. En cierto modo, el surgimiento de esta nueva técnica puede compararse con la introducción del cajón en el flamenco. En ambos casos se ha convertido en una especialidad percusiva dentro de las respectivas tradiciones musicales, las palmas quedando consecuentemente en un segundo plano. Del mismo modo que a la música afroamericana le faltaba encontrar un sistema alternativo para reproducir la riqueza tímbrica y la potencialidad rítmica de los tambores, el flamenco necesitaba encontrar el instrumento de percusión que, en mimesis con el baile o la guitarra, permitiera matizar con relativamente poco esfuerzo físico los cada vez más intrincados ritmos flamencos, proporcionando a la vez un timbre más variado y modulable. En la tradición musical de los esclavos afroamericanos encontramos pues una progresiva sofisticación del uso de las manos como percusión corporal, en la que los intérpretes se instruyen desde la más tierna infancia:

Learning “how to clap” turns out to be a developmental process as Mrs. Jones describes it. It starts with the baby games (...), in which the child copies the parent’s movements. Next come the clapping games played with a partner (...); these require increased cooperation

⁴⁶ Tal y como explica el intérprete especialista [Danny ‘Slapjazz’ Baker](#), el *hambone* es una forma autónoma de [acompañamiento rítmico](#) que nace como sustituto de los tambores, fruto de su prohibición tras la revuelta de los esclavos de Carolina del sur en 1739. También consta como canción de origen africano en la que se intercalan entre verso y verso un patrón rítmico realizado con la característica percusión corporal de las manos. Alan Lomax recoge dos muestras, la primera cantada por [Bessie Jones](#) y la segunda interpretada por un [niño](#) que alterna él mismo el canto con el *patting*. Asimismo, se puede ver a Bessie Jones junto a un joven ensayando entre risas el *hambone* en el citado capítulo de la serie *Accent* [14'19"].

and produce more interesting tonal effects. Finally, the almost-grown child graduates to the sophistication of the elaborate solo rhythms involved in such plays as “Hambone” or “Juba” (JONES y LOMAX, 1972: 19).

Estos juegos preparatorios, marcados por el característico *backbeat*, implican una coordinación independiente de pies y manos, característica también del palmeo flamenco.⁴⁷ Estamos ante un proceso de aprendizaje espontáneo, continuo, pero adaptado naturalmente a las potencialidades de cada franja de edad. Un proceso homólogo al que se da en los ámbitos de tradición flamenca, en el que a menudo se alcanza la adolescencia ya en plenas facultades para entrar en el mundo profesional.⁴⁸

Como hemos visto en este apartado, la prohibición de los tambores entre los esclavos afroamericanos generó un mayor aprovechamiento del palmeo como instrumento de percusión, haciendo de la necesidad virtud. En este contexto particular, la especial sensibilidad hacia el aspecto tímbrico en los instrumentos de percusión, también determinó una concepción más elaborada y ponderada del palmeo que derivaría eventualmente en el *hambone*. La relevancia musical de este palmeo remozado ha pervivido en la música popular contemporánea norteamericana, religiosa y profana, en la que el palmeo reaparece periódicamente, sobre todo como refuerzo del *backbeat*.⁴⁹ Frente a todo ello, cabe preguntarse si este uso y concepción del palmeo podría haber influido en la gestación del flamenco durante los siglos XVII y XVIII. Por una parte, se sabe que los esclavos traídos de Hispanoamérica durante estos siglos no fueron *gullah*, sino afrocubanos. Con todo, es también un hecho contrastado el contacto entre gitanos de Triana y esclavos negros, venidos directa o indirectamente de los mismos países africanos de donde procedían los afroamericanos. Un contacto que se pone de maifiesto en ciertos bailes trianeros cultivados por la comunidad gitana.⁵⁰ Esta presencia de

⁴⁷ De hecho, esta coordinación independiente debería constituir el núcleo de toda didáctica de las palmas flamencas.

⁴⁸ El artista canadiense Christopher Wanklyn, afincado en Marruecos desde 1954, constató una realidad similar en el entorno marroquí: «Morocco is an intensely musical country. Yet nobody here is considered 'talented' because he can sing or play a musical instrument adequately; it is a common and unremarkable achievement. On the occasions when children are given presents, these presents are usually drums or crudely made musical instruments. Even without benefit of drums, Moroccan children give vent to a highly developed rhythmical sense, going through the streets in groups, clapping out complex rhythms with their hands» (WANKLYN, 1966: 1). Situación similar quedó reflejada en el ya citado capítulo «Niños cantaores» de la serie de RTVE *Rito y Geografía del Cante*, donde un grupo de niños recorre las calles de Sevilla cantando por sevillanas acompañándose exclusivamente del palmeo, rematando las coplas con perfectas palmas redobladas.

⁴⁹ En el post de Dalton Vogler «[Is Pop Music Addicted to Hand Clapping?](#)», publicado en la revista musical online *Cuepoint*, se hace un repaso histórico del uso de palmas en el pop, incluyendo una estadística sobre su resurgimiento en la última década. «Hand clapping didn't really start to become ubiquitous until the 1960s and 70s, when Motown groups used it to enhance the catchiness of their songs and disco artists clapped to amplify snare drums» (encargados precisamente de marcar el *backbeat*).

⁵⁰ El capítulo «[Triana pura y pura](#)» del documental *El Ángel*, dirigido por Ricardo Pachón (Flamenco Vivo, 2006), narra la expulsión de los gitanos del barrio de Triana en los años cincuenta. Como colofón, incluye un gran corro realizado en el Teatro Lope de Vega de Sevilla en memoria del ambiente que

esclavos de origen subsahariano no se produjo en grandes concentraciones ni tan homogéneas étnicamente como en Carolina del Sur y Georgia, de modo que su participación en la vida sociocultural sevillana, aunque estereotipada o limitada, fue activa, espontánea y tolerada. El estudio de la vertiente musical de la impronta «negra» en Andalucía, la más olvidada o minimizada de todas y que ha pervivido en el flamenco especialmente en el baile (NAVARRO GARCÍA, 1998), viene desvelando en efecto una relevancia muy superior a la reconocida tradicionalmente, reivindicada de nuevo en los últimos años dentro y fuera del ámbito académico (GOLDBERG, 2018; LUCAS, 2017). Probablemente, la relativa integración sociocultural de negros y mulatos hizo disolver costumbres originales, tales como el uso de tambores. No obstante, queda todavía por abordar en profundidad esta influencia «negra» en aspectos particulares como el palmeo.

II.5 Recopilación: la idiosincrasia del palmeo flamenco

Después del canto, el palmeo es el idiófono más extendido alrededor del mundo, la primera forma de participación musical, inmediata e instintiva. Como hemos visto, suele estar especialmente presente en tradiciones musicales con un fuerte componente rítmico y de congregación, esencialmente participativas, donde no existe una separación deliberada entre intérprete y oyente o cuya manifestación no implica la expectativa de un auditorio pasivo. Asimismo, tras observar distintas tradiciones musicales, se constata que el palmeo necesita la presencia de un pulso regulador eminentemente isócrono. El palmeo es el encargado de manifestar este latido subyacente, representando metafóricamente también el latir de la comunidad. Las palmas devienen así una marca cultural: además de manifestar un latido interior, invisible, también expresan la frontera entre lo propio y lo ajeno.

En grado distinto, todas las tradiciones comentadas en este capítulo guardan relación con el palmeo flamenco. En sus respectivas comunidades, la música no sólo desempeña un rol cultural, sino que constituye también su primera y principal señal de identidad. La hipotética influencia de estas formas de palmeo debieron pasar necesariamente por el sustrato sociocultural andaluz en el que se gestó el flamenco: el estrato social más humilde, urbano más que rural, con presencia morisca y negra, entre otras, pero sobre todo articulado en torno a la identidad gitana. La composición de este lumpen andaluz, considerado no obstante alquimista principal del flamenco, secularmente receptor y elaborador de todas estas potenciales influencias o herencias, permite seguramente explicar por qué «las palmas, como ocurre con el zapateado, están presentes, en la música española, exclusivamente en el flamenco» (GAMBOA y NÚÑEZ, 2007: 408). Cabe recordar que la afición popular por el palmeo es

tradicionalmente había llenado los patios del barrio sevillano. En la gestualidad y los movimientos pélvicos del baile, particularmente por tangos, se aprecia la influencia de los «bailes de negros» tan frecuentes en Sevilla ya en el siglo XVI, según las descripciones recogidas por cronistas de distintas épocas (NAVARRO GARCÍA, 1998: 101). Estos movimientos pueden apreciarse también en el *fin de fiesta* en que hemos incluido como «Ejemplo de corro flamenco 3» en el capítulo I (p. 73).

superior en Andalucía que en el resto de regiones españolas, tal y como manifiestan los testimonios escritos que fueron dejando los sucesivos viajeros europeos que deambularon con ojo crítico por las exóticas tierras del sur de España. En este sentido, la presencia musulmana fue más longeva y abundante en Andalucía que en el resto de España, lo que podría avalar la relación entre el palmeo flamenco y el *sharbuka* del Golfo o el palmeo bereber. No obstante, en comparación con los porcentajes que se obtienen del análisis de la fonografía propiamente flamenca, el uso de las palmas es claramente inferior en el folclore musical andaluz, ligado por definición a determinadas localidades o regiones y practicado periódicamente por sus habitantes fuera de los circuitos profesionales o comerciales.

En cuanto al «denominador común árabe» señalado por Gamboa y Núñez (2007: 408), cabría recordar la oposición esgrimida por varios autores entre música árabe y música bereber (ROVSING OLSEN, 1999: 19); incluso la necesaria distinción entre música árabe y música beduina del Golfo, que entre otros aspectos se distingue en el Máshrek precisamente por el *sharbuka*.⁵¹ Sin menoscabo de una posible influencia o raíz bereber en las palmas flamencas, conviene también recordar la presencia de población de origen subsahariano en los tres entornos culturales: el bereber (particularmente entre los *gnawa* y los *chleuhs*), el beduino y el andaluz. Como se ha dicho, la población negra, en contacto con los gitanos, no fue nada despreciable entre los siglos XVI y XIX, período clave en la gestación del flamenco y que podría haber influido en la flexibilidad del palmeo flamenco en cuanto a timbre y matices. En todo caso, el recorrido efectuado en este capítulo, en el que hemos cotejado el palmeo flamenco con las prácticas más parecidas alrededor del mundo, nos permite poner de manifiesto finalmente, a modo de resumen, los principales componentes o factores que dotan a las palmas flamencas de su particular idiosincrasia.

Una sonoridad precisa

Como hemos visto, el palmeo de bereberes y beduinos se basa en un solo timbre, equiparable a las palmas claras del flamenco; entre los afroamericanos *gullah*, se distinguían por lo menos tres timbres (llamados, *bajo*, *barítono* y *tenor*). El palmeo flamenco, si bien se basa esencialmente en dos timbres, sordas y abiertas, exhibe mayor ambición en este

⁵¹ «Clapping to create hemiola-like effects is common in both *cha'abi/Maghrebi* and flamenco *cantes*, but never found in Arab classical genres» (THOMAS, s.d.: 24). Basándose en el análisis comparativo entre el compás de la Bulería y el que llama «*Cha'abi/Maghrebi rhythm*», ambos formados por doce pulsaciones aparentemente equivalentes, este autor sostiene «a stronger Berber presence in the Andalusian folk music culture that gave roots to flamenco music» (Ibídem: 18-19). Bajo la denominación *Chaabi* se conoce la música popular moderna del Magreb, surgida en los años setenta y eminentemente urbana, que mezcla elementos árabes, bereberes y occidentales (en este sentido, comparable al flamenco). Sin menoscabo de la consideración que la música bereber merece en relación a la génesis musical del flamenco, entendemos que los esquemas rítmicos expuestos (los niveles de pulso comparados) no representan ciclos equivalentes: si bien la Bulería se concibe en efecto en ciclos de doce tiempos, el ritmo «*Cha'abi*» corresponde en esencia a una variante del *standard pattern* africano (12/8). Por tanto, entendemos que la comparación sería más propicia con los patrones del Tanguillo o del Zapateado modernos, que se extienden en el flamenco en fechas parecidas al *Chaabi*.

sentido: un control preciso de cada timbre en función del contexto y la dinámica, pero también de la intensidad, equiparable al de los instrumentos de percusión no idiófonos. Todo ello, sin coreografía predeterminada, esto es, las palmas siempre atentas a la necesidad de los únicos protagonistas: baile, cante y guitarra.

Un despliegue *pseudo* ostinato

Las palmas flamencas desempeñan distintas funciones en el plano musical: al mismo tiempo que manifiestan el tactus o latido principal, determinan el ciclo métrico y la pauta de acentuación característica de cada género o palo acompasado, en este caso mediante patrones o *bases* paradigmáticas, desplegadas de forma no estrictamente *ostinata*, sino abierta a la variación y a la combinación con otros patrones de acuerdo a una elaborada técnica de contrapunto rítmico.

El matiz rítmico y dinámico

Esta sofisticada técnica de contrapunto es el fundamento de un factor aún más relevante y quizá el más singular organológicamente de las palmas flamencas: la capacidad de matiz, es decir, de reaccionar al momento musical, regulando el timbre, la sonoridad, la velocidad y, sobre todo, adaptando el palmeo a la densidad rítmica y a la dinámica de cada frase del baile, del cante o de la guitarra. Por definición, el flamenco es morfológicamente abierto, basado en una estructura seriada en la que los componentes musicales, léase las *patadas* del baile, las coplas del cante o las falsetas de la guitarra, son intercambiables y ninguna estrictamente imprescindible. En este marco, las palmas flamencas no tienen coreografía propia, como tampoco tienen pretensión solista, sino que elaboran su discurso a partir de las disciplinas solistas. De este modo, la capacidad de matiz, de adaptación, es un requisito inherente a su carácter liminar y subsidiario, que no superfluo. Esta flexibilidad y adaptación espontánea y constante al solista no parece hallarse en las tradiciones beduina o bereber, donde el coro de palmas, en enérgico repique, aparece periódicamente rivalizando en protagonismo con los *verdaderos* músicos. Por su parte, el palmeo de los esclavos afroamericanos, polifónico a su modo, es un soporte rítmico inspirado en el recuerdo de unos tambores prohibidos y, por tanto, un recurso desarrollado de forma no plenamente voluntaria y carente de la posibilidad de dialogar con otros elementos percusivos.

El taconeo, *alter ego* de las palmas

Como motor de este matiz, cabe destacar el lugar central que ocupa el baile en el flamenco y, dentro de este, el taconeo. Un taconeo realizado tradicionalmente sobre tablas de madera, produciendo un sonido seco y preciso equiparable al del palmeo y que ha contribuido sin duda a establecer una simbiosis profunda entre ambos. En este sentido, las formulaciones rítmicas desarrolladas mediante este taconeo han sido fuente de inspiración para el palmeo, cuando no de imitación, incentivando permanentemente su propia

sofisticación rítmica y técnica. Aunque la danza o el baile, como se ha visto, son elementos más o menos centrales en todas las tradiciones musicales comentadas, este taconeo destaca sólo en el flamenco.

La *feliz* soledad de las palmas

Otro factor que ha marcado el profundo desarrollo técnico de las palmas en el flamenco es la ausencia de instrumentos de percusión objetuales que pudieran arrebatarnos el protagonismo. De hecho, la percusión orgánica del taconeo ha servido de acicate a su desarrollo gracias precisamente a su complementariedad con el palmeo, que no competencia. En este mismo sentido, las castañuelas, con una presencia irregular en la escena flamenca y que difícilmente se le pueden considerar percusión tradicional, tampoco han competido con las palmas, pues pertenecen a la esfera del que baila, es decir, son parte inherente a la coreografía del baile, a veces en diálogo trepidante con la guitarra; como tales, más que competir con ellas, las castañuelas han sido imitadas por las palmas. El porqué de la soledad de las palmas hasta la introducción del cajón peruano es otra cuestión, explicable quizá por el nomadismo o semi-nomadismo de sus actores o por eventuales persecuciones o prohibiciones. En situaciones de este tipo, el palmeo es en efecto un refugio inalienable, de acceso universal e inmediato y con unos efectos psicológicos, sociales y terapéuticos que resultan vitales para comunidades muy cohesionadas o con gran necesidad de cohesión.

Una especialidad profesional

Factor idiosincrásico de gran importancia ha sido la profesionalización del flamenco, que si bien existe en las distintas tradiciones comentadas, sólo en el flamenco ha alcanzado un grado de competitividad tan prominente, hasta convertir el palmeo en una especialidad. Como demuestra la fonografía flamenca antigua, es sobre todo en compañía del baile donde las palmas adquieren mayor relieve. Así, a partir de los años cincuenta, con el cambio del disco de 78 rpm al vinilo, la incorporación de la alta fidelidad y el sistema estereofónico, así como el auge de los tablaos, eclosionan las grabaciones con baile, en las que, en efecto, aparece un palmeo mucho más sonoro y sistemático.

Una espiritualidad secularizada

Con independencia de las circunstancias históricas y culturales, se hace patente que los principales entornos humanos donde, más o menos lejos de Andalucía, se utiliza el palmeo como instrumento musical, con timbres y texturas comparables a las del flamenco, guardan en común una funcionalidad espiritual que trasciende la utilidad métrica y rítmica del palmeo. En el flamenco, el fructífero proceso de profesionalización, iniciado a mediados del siglo XIX, fue velando el trasfondo espiritual del palmeo, sustituyendo la orgánica ritualidad del corro flamenco por la *liturgia* del escenario, en el cual el palmeo queda más ceñido a la funcionalidad propiamente musical, predeterminado incluso en el

espacio.⁵² Seguramente, la mística implícita en el jubiloso palmeo de la *samrah* de los beduinos, el *ahwash* bereber o el *spiritual* afroamericano, se siente en el tablao flamenco demasiado observada. No obstante, este anhelo trascendente no ha desaparecido, sino que persiste por ejemplo en el éxtasis con que culminan las *subidas* del baile o en el tan invocado «duende».

⁵² Buena muestra de ello se encuentra en el capítulo «El Café Cantante hasta 1930» del DVD 5 de la serie audiovisual *Rito y Geografía del Baile* (Alga Editores, 2000), donde el veterano cantaor Pepe de La Matrona explica cuál era en esa época la forma convencional de situar a los intérpretes del cuadro en el escenario del café, cada uno con un lugar predeterminado, entre ellos los bailaores «esquineros», que situados en los extremos del semicírculo marcan los zapateados que debieran realizar las bailaoras, limitadas al arte de cintura para arriba, particularmente el braceo, más decoroso en esa época.

SEGUNDA PARTE

**Tecnología y organología
de las palmas flamencas**

III. Hacer base: el palmeo monorrítmico

En esta segunda parte entramos de lleno en el análisis del palmeo flamenco, entendido a la vez como tecnología percusiva y lenguaje musical capaz de interactuar con gran sutileza con las disciplinas flamencas solistas: baile, cante y toque. Más allá de géneros concretos, identificaremos ante todo los rasgos idiosincrásicos de un arte musical que, gracias a la temprana profesionalización del flamenco, ha alcanzado una sofisticación superior a la de otras prácticas similares alrededor del mundo, dotado de una riqueza técnica y una precisión rítmica y acústica comparables a las de cualquier instrumento de percusión objetual. Este tercer capítulo aborda el palmeo en su expresión elemental, esto es, sin interacción de ritmos distintos, describiendo las diversas funciones del palmeo y analizando la gestación y configuración de los marcajes o patrones tradicionales, particularmente las *bases de palmas*, en las cuales el contratiempo, pero sobre todo el silencio, juegan un papel fundamental. Asimismo, revisaremos las *cuentas* o sistemas orales de medir el compás y las múltiples formas de llevar el pie durante el palmeo, recursos altamente reveladores de la perspectiva métrica de los intérpretes. A través del abundante legado fonográfico, pero también mediante testimonios orales de intérpretes actuales, aportaremos la necesaria base empírica y etnográfica al análisis musicológico, adoptando una perspectiva histórica fundamental para comprender la evolución de los recursos técnicos y dinámicos de las palmas flamencas.

III.1. Función musical de las palmas flamencas

Si no hay palmas, el cante es como un jardín sin flores (El Bo en PEREIRA, 2016).

Si le quitas las palmas al flamenco, se queda huérfano; es como si le quitas la sal a la comía (DE LA TOLEA, 7-7-2018).

Tocar las palmas constituye uno de los recursos de participación musical por excelencia, seguramente el modo más asequible de convertirse en intérprete. Sin necesidad de la destreza técnica que requieren las disciplinas solistas del flamenco, las palmas son un artificio al alcance de todos que permite incorporarse activamente a la sinergia musical, cruzar la frontera invisible que separa al oyente del intérprete y sentir así una poderosa sensación de pertenencia. El baile, con sus pasos o *patadas*, tiende de forma obsesiva al juego rítmico, realizando figuraciones y acentuaciones a menudo contradictorias con el compás estipulado.

El zapateado es la parte del baile donde se despliegan al máximo las facultades físicas y rítmicas del artista [...], una serie de combinaciones determinadas por el temperamento e instinto musical del intérprete, y que en su conjunto crean un ritmo con acentos propios, independiente de la música que la acompaña. [...] Si, por el contrario, el bailar, en lugar de crear acentos propios, se somete fielmente a los de la guitarra, el baile pierde interés, se hace soso, blando, desaparecen su misterio y su carácter (MARTÍNEZ DE LA PEÑA, 1969: 56-57).

Por su parte, el cante tiene, junto a su relativo temperamento melódico, un carácter rítmico singular, ajustándose sólo en parte a la escala de valores rítmicos proporcionales de uso en el baile y en el toque. En última instancia, como soporte de todo ello se hallan las palmas, sintetizando y encauzando en patrones sencillos la volubilidad rítmica de las disciplinas solistas.

Las palmas son las que marcan el tejido polirrítmico en el contexto flamenco, señalando el compás y ayudando a distribuir regularmente los acentos rítmicos. De esa manera, tanto bailar como cantaor se sienten arropados por estos recursos rítmicos, que harán más comunicativo y fluido el desarrollo del argumento musical elegido (NARANJO LORETO, 2002: 131).

Más allá del cante, la guitarra o el baile, lo que verdaderamente nos une a esa cuerda de tres es el compás. Si no hay compás, difícil es que se pueda hacer flamenco en su expresión natural, cabal y verdadera. Pero nunca se le ha dado ese lugar a la máxima expresión de acompañar que son las simples palmas y el jaleo (TOROMBO, 1-12-2018).

Para desempeñar esta función articuladora, los palmeros se colocan siempre en un segundo plano: a pesar de la importancia que tienen como catalizadores rítmicos del conjunto, «las palmas no son autónomas, se debe escuchar al cante. (...) En un concierto, cante y guitarra dependen de ti y debes ajustarte a ellos, ir detrás de ellos» (DE LA TOTA, 1-6-2018).

Aunque en el flamenco hayan alcanzado una relevancia que trasciende la función métrica a la que suelen ceñirse más a menudo en la música folclórica, su juego rítmico es necesariamente más limitado que el del cante o la guitarra: el palmero, entrechocando las manos, percute sucesivamente a una velocidad necesariamente menor que el taconeo del bailar, con dos pies contra el suelo, o el rasgueo del guitarrista, con cinco dedos contra las cuerdas. Como contrapartida, las palmas aportan seguridad a los demás intérpretes, suministrando el armazón capaz de soportar su sofisticado despliegue rítmico y proporcionando a la vez al espectador una referencia más estructurada del discurso musical, salpicado constantemente de improvisación rítmica. En esto consiste precisamente «hacer compás» o «hacer el son», rol primordial que es asumido con naturalidad por las palmas gracias a su atonalidad y precisión rítmica. Este papel subsidiario y las relativas limitaciones organológicas del palmeo hacen inconcebible un concierto de palmas. Tan solo a raíz del auge de los tablaos, surgió una cierta tradición de interpretar pequeños solos de palmas:

En los tablaos yo lo hacía, en el fin de fiesta, por bulerías, por tanguillos. Lo que quisieras. A lo mejor estabas dos minutos. Porque más de dos minutos no puedes estar, porque no tienes tantas cosas que sacar con las palmas, como no juegues con los pies (BOBOTE, 15-1-2018)

En los tablaos de antes, entre baile y baile se hacían unos *jaleos*, como se llamaban entonces, un especie de interludio o descanso, sobre todo a cargo de las niñas [las bailaoras más jóvenes o noveles], que cantaban algún estribillo con mucha palma, sobre todo por rumba o por bulerías, de un minuto o incluso menos. Era algo que a la gente le gustaba, lo agradecía (DE LA TOLEA, 7-7-2018).

Algunos de estos interludios han quedado recogidos en discos de vinilo, como testimonio de los espectáculos que se hacían en los tablaos durante los años cincuenta y sesenta. El auge de estas *universidades* del flamenco, pero también avances tecnológicos como el microsurco o la Alta Fidelidad (Hi-Fi), facilitaron su registro sonoro, incluidos los mencionados *jaleos*.¹ Estos fragmentos ponen de manifiesto una revalorización del palmeo no sólo como instrumento musical, sino incluso como expresión autónoma:

A mí sí me lo han hecho hacer [un solo de palmas]. Claro que sí. Es un instrumento lleno de códigos, lleno de silencios, de matices. Con un instrumento que tiene el grave y el agudo puedes hacer Mozart, Beethoven. Con un grave y un agudo. Y la palma tiene todas esas

¹ Buenos ejemplos se encuentran en el disco *Juerga Flamenca* de 1958, con cortes rotulados como «Solo de palmas» [179] y «Jaleo» [180]. Asimismo, el LP *Festival Flamenco Gitano (vol. III)*, que recoge una actuación en Alemania en 1965, incluye un corte similar, rotulado como «Palmas» [201], también reflejo de la práctica entonces común en los tablaos. En otros casos, encontramos grabaciones que empiezan con un breve solo de palmas, emulando estos «jaleos» (Rafael Romero, 1971 [222/0'00"-12"]). Asimismo, estos solos todavía sirven ocasionalmente como introducción de un espectáculo: «En Suiza nos lo piden, hacemos una *intro* de palmas fuertes con un cierre, una pincelada de un minuto más o menos» (BARBERO, 27-6-2018).

propiedades: tiene el silencio, tiene el matiz, tiene el espacio, y eso ya es música, con eso puedes hacer un espectáculo (TOROMBO, 1-12-2018).

La costumbre de realizar breves solos de palmas, fragmentos llamativos, de gran brillantez, a modo de éxtasis repentino y fugaz, permanece vigente en algunos casos, conservando incluso su finalidad original:

En el tablao donde estoy [El Cordobés, en Barcelona], lo que siempre hemos pretendido es que no sea puramente *baile, para* [descanso], *baile, para*, porque es aburridísimo. Entonces, lo que se busca es cómo ligar para que se vea un espectáculo, una continuación. Muchas veces, tal como termina un número y mientras el guitarrista cambia la cejilla, los cantaores utilizan la palma como una percusión, sin música ni cante, igual que a veces se hace el solo de la percusión [cajón] en los conciertos. Porque en nuestro tablao no hay percusión ni microfónica, es todo a pelo; si metes una percusión matas a los guitarristas, a todo el mundo (BARRERO, 18-7-2018).

En cierto modo, las palmas estarían desempeñando aquí una función articuladora, a modo de bisagra entre los números de baile, esto es, las piezas que en verdad estructuran los espectáculos de tablao. Estos solos podían realizarse incluso literalmente a solo, tal y como relata el cantaor y palmero sevillano Juan José Amador:

Yo he hecho solos de palmas con Carmelilla [Montoya]. Lo hacíamos en Japón hace 20 o 25 años. (...) Mientras ella se cambiaba, yo hacía un solo de palmas, yo solo, de palmas y pies, y a lo mejor me podía llevar tres minutos. (...) En el extranjero no saben tanto y te das más libertad y confianza a la hora de hacer cosas así (AMADOR, 30-12-2018).²

Con todo, dentro de la praxis general del palmeo, estas intervenciones son en general excepciones que no hacen sino probar el principio según el cual «nunca se monta sobre las palmas, siempre están a disposición de lo que quiera el baile» (DE LA TOLEA, 7-7-2018). Así, a pesar de existir cierta tradición de incorporar solos de palmas, las funciones musicales del palmeo son esencialmente otras, vinculadas a su auténtica razón de ser, esto es, acompañar, dar apoyo a los solistas durante su interpretación:

Con la palabra calidad hablamos de la excelencia en el acompañamiento. Porque no se trata de la calidad del sonido, ¡Mira qué calidad de palma! La calidad se refiere al acompañamiento, la excelencia de cómo servir. Estamos hablando de servicio (TOROMBO, 1-12-2018).

² Cabe mencionar en esta línea propuestas recientes como el [baile por alegrías](#) creado por la bailaora Patricia Guerrero, con el único acompañamiento de las palmas y el cante de Juan José Amador, presentado, entre otros escenarios, en la Sociedad Flamenca Barcelonesa El Dorado el 14 de diciembre de 2017. En esta pieza, si bien la voz está presente, las palmas y el pie del cantaor cobran especial protagonismo, en diálogo con el taconeo de la bailaora.

La palma siempre está para acompañar, somos un instrumento de acompañamiento. No tenemos que estar por encima de nadie, siempre estamos para apoyar (...). Pero la función es súper importante, es vital, porque cuando aparece la palma se enriquece todo muchísimo. Es muy necesaria, pero hay que ser consciente de que la palma es siempre de acompañamiento y tenemos que tener el conocimiento para saber cuándo tenemos que estar detrás y cuándo podemos tener más presencia (MOÑIZ, 24-1-2019).

El buen palmero tiene que ir con la guitarra y con el cante. Lo que pasa es que si los tres saben su obligación del compás, toca las palmas con los ojos cerrados. Y eso se une y es música (ZORRI, 6-6-2019).

Dentro de las diversas funciones musicales del palmeo, algunas pueden considerarse fundamentales, premisas para que el arte flamenco acompasado pueda tener lugar; otras, en cambio, buscan la compenetración entre artistas, para convertir esta expresión musical en una experiencia única e irrepetible, tanto para los que están encima del escenario como para los que contemplan el espectáculo. Veamos resumidamente todas estas funciones:

Funciones musicales de las palmas flamencas:

- 1) Proporcionar una referencia métrica y rítmica clara;
- 2) Mantener el tempo o «pulso»;
- 3) Corregir los desajustes métricos;
- 4) Matizar la interpretación de los solistas;
- 5) Animar o exhortar a los intérpretes.

La primera función corresponde a aquello que en textos fonográficos aparecía como «hacer el son». Esencialmente, se trata de proporcionar a los artistas del cuadro, y en general a todos los oyentes, el leitmotiv rítmico del género o palo elegido, en forma de *base* o patrón recurrente. Esta base o motivo característico, que analizaremos en el siguiente apartado, debe manifestar con claridad la estructura métrica que gobierna el discurso musical, pero también el espíritu o «aire» rítmico del género:

La base es lo más importante, una base buena (DE LA TOTA, 1-6-2018).

Si hay base buena, hay todo bueno (ZORRI, 6-6-2019).

La principal función de las palmas cuando hay baile es dar una buena base, más que dar el aire. Pero si das una buena base con aire, pues mejor (BARBERO, 27-6-2018).

Lo esencial que tiene que aportar el palmero es apoyar al baile. (...) El palmero tiene que ofrecer una base para que el baile pueda realizar sus dibujos. (...) Claro que también llega un momento en que nosotros ya empezamos a entender el paso y a comprender que pode-

mos mezclar la base con detalles fuera de la base acorde con el paso. Pero comprender los pasos del baile te puede llevar años (DIVI, 7-6-2019).

Una «base buena» tiene un efecto inmediato y poderoso sobre el oyente, equivalente al que pretenden los palmeros con sus jaleos literales:

Cuando las palmas están bien hechas, te dan ganas de cantar y bailar. Las palmas son muy importantes, con una palma buena, un bailaor sin ganas se pone a bailar (DE LA TOLEA, 7-7-2018).

Cuando hay un buen compás bailan hasta los cojos. Cuando hay un mal compás no baila ni Carmen Amaya que se volviera a levantar de nuevo. En un buen compás fluye todo; en un mal compás no puede trabajar nadie. Y sin el ¡Óle!, el flamenco sería insípido (TOROMBO, 1-12-2018).

Por otra parte, a través de esta base o marcaje se define implícitamente una determinada velocidad, a la que han de acomodarse todas las partes implicadas. En este sentido, la segunda función del palmeo es mantener el tempo, sin obligar al solista a correr, pero tampoco frenando su interpretación, tarea tanto o más difícil que mantener un patrón en ostinato:

También es importante que no te subas de ritmo ni te bajas. Si un bailaor está bailando y tú tiras *p'abajo*, te dan ganas de decir: «venga, me voy». A mí me pasa haciendo palmas, porque cuando aprietas es normal que subas sin querer, es *complicao* no subirte ni bajarte (DE LA TOLEA, 7-7-2018).

Me siento más a gusto haciendo cosas [dibujos]. Si tengo una base buena. Porque cuando estamos tocando palmas y se atrasa una persona un poquito ya nos mata, no podemos hacer nada (AMADOR, 6-6-2019).

Un objetivo que se complica, paradójicamente, cuanto más lento es el tempo que se adopta por defecto, no sólo por la tendencia a acelerar en el transcurso de la interpretación, provocada en parte por el uso recurrente de *subidas* o aceleraciones en el baile, sino sobre todo al aumentar el margen de error:

Saber aguantar la velocidad es primordial, eso es muy difícil. Sobre todo cuando se hace algo doble de ritmo, la tendencia es a subir. En los palos lentos es muy difícil aguantar los tiempos de silencio [se refiere al baile actual por soleá, muy lento] (BARRERO, 18-7-2018).

Esta concepción tan flamenca, que vincula estrechamente la idea de compás o de acompasar con la de mantener un pulso o tempo estable, ha ido en aumento a lo largo de los años, hasta convertirse no sólo en un signo de modernidad, sino prácticamente en una premisa profesional: «nosotros tenemos un pulso muy bueno, por eso nos llaman mucho (MELLIS [LOLO], 26-7-2018). Relacionada con esta misma premisa agógica, convertida hoy en estética, las palmas flamencas también desempeñan una función correctora, sea de forma preventiva,

al aportar literalmente una base métrica de referencia, sea activamente, en el caso de desajustes métricos comprensibles en un lenguaje tan complejo rítmicamente:

El palmero es un mantenedor de la fiesta, ya que con sus intervenciones a través de las palmas o el jaleo, no sólo arropará al intérprete sino que tatará sus posibles defectos. La interpretación de los cantos festeros es la que mejor se presta a este juego de complicidades, ya que si un cantaor no llega a rematar un canto por bulerías, o sencillamente se pierde, el palmero está presto a cubrir ese espacio, disimulando con ello la falta del que interpreta (NARANJO LORETO, 2002: 133).

Que tú subas la palma de golpe [toques más fuerte], sin nada de nada, tampoco es lo suyo. Otra cosa es que haya habido algún error y lo quieras salvar con la palma (DIVI, 7-6-2019).

Con todo, esta función correctora no es tan exigente ni tan frecuente como la función de matiz, en la que reside verdaderamente el espíritu de las palmas flamencas y cuyo uso adecuado puede dar al palmero un protagonismo o relieve del que por defecto carece o se le priva. Matizar es, en esencia, adecuarse a las intenciones del solista que se acompaña, distinguiendo dónde está el foco de atención en todo momento e interpretar el sentido que el bailarín o el cantaor quieren imprimir. Una buena labor en este sentido, que implicará mucha concentración y una gran dosis de sensibilidad, permite al palmero realzar tanto al artista que se encuentra al frente del escenario como al resultado conjunto del cuadro:

Properly done, the background palmas will improve a dancer's performance considerably; poorly done, they have the opposite effect (RAYNA-JALEO, 1978: 1).

Que el arte de las palmas se practique correctamente permite a su vez que el resto de artistas canten, toquen y bailen mejor (FARKE, 2008: 41)

Un palmero puede hacer crecer a un artista en el escenario o deslucirlo (Los Mellis en ARGUIJO, 2015).

En este mismo sentido se expresaba Anselmo González Climent en su retrato de las palmas y su capacidad de influir en el estado de ánimo del artista que se acompaña:

Un mal palmeo desafina y desorganiza el curso de la copla, el tránsito de un estado a otro, la galanura de un quiebro. Es de ver, en cambio, cómo unas palmas entrecortadas, breves, con sutiles entreveramientos rítmicos, púdicas, *por lo bajines*, cobran un poder de excitabilidad suma, transferible, que puede determinar la mejor disposición humana y estilística del cantaor (GONZÁLEZ CLIMENT, 1989 [1955]: 142-143).

Con todo, esta capacidad de influencia en el estado de ánimo del solista o del oyente ha de estar en sintonía con la propia disposición o actitud del palmero, pues es difícilmente concebible que unas palmas, aún bien acompasadas y con «aire», conmuevan o «transmitan» si éste no adopta una actitud comunicativa y disfruta de su labor:

[Gregorio Fernández] Si no disfrutas no puedes transmitir. [Rafael Junquera] El público, cuando te vas y te dice «¡Me ha encantao! (...) ¡No veas qué bien!» Y dices tú, si yo lo he disfrutado arriba, ustedes lo habéis tenido que disfrutar igual. Y eso lo transmites al público, el pasártelo bien arriba.

Para tocar las palmas no puedes estar cerrado en la persona, tienes que estar en comunión, tienes que estar dando Wi-Fi, tienes que estar dando cobertura, protegiendo, guardando a la persona, para que no tenga miedo, que vea ahí hay unas palmas que la están cuidando (TOROMBO, 1-12-2018).

Dentro de las funciones musicales del palmero, de este «dar cobertura», se encuentra la parte oral del jaleo, esto es, exhortar a los solistas, animarles con expresiones de viva voz que le interpeleen directa o indirectamente, subrayando su arrojo o la belleza de su arte, transmitiendo a la vez alegría o júbilo ante una situación emocionalmente intensa. Existen un amplio abanico de palabras e interjecciones que los palmeros utilizan de forma más o menos habitual en sus jaleos, expresiones que han de ser utilizadas en el momento adecuado, requiriendo gran familiaridad con la praxis flamenca y con el repertorio, expresadas de forma convincente, reflejando el sentimiento o emoción que realmente produce la música:

El jaleo es muy importante, debe ir a tiempo y ser alegre, pero sin mentir, debe ser de verdad (DE LA TOTA, 1-6-2018).

El jaleo tiene que ser muy de veras (...). La personalización del jaleo está permitida, pero siempre a tiempo, en razón de una situación anímica o artística que realmente lo soliciten. Descubrir el instante preciso es la virtud máxima del arte en cuestión (GONZÁLEZ CLIMENT, 1989 [1955]: 137-138).

Seguramente, jalear oportunamente es tanto o más difícil que hacer bien el compás o mantener el pulso con las palmas, siendo, como tal, signo de sensibilidad y conocimiento del arte flamenco:

Como hice en el último disco de Paco [de Lucía], que cuando lo habían grabado todo, me llevaron, me pusieron los cascos y me dijo Paco ‘ea, larga ahí’ (...). No todo el mundo sabe, porque como yo digo, hay jaleos perdíos, jaleos ‘esparramaos’ y jaleos que están a tiempo. Yo tengo ese punto bueno a la hora de pegar un jaleo a tiempo. (El Bo en PEREIRA, 2016)

Si bien este jaleo verbal, sincero y oportuno, no parece cumplir una función musical propiamente, tiene sin duda una repercusión en el discurso musical tanto o más relevante que los demás aspectos mencionados: desde el «atrás» del flamenco, el palmero consigue a través del jaleo marcar el «alante», esto es, señalar el foco de atención en cada momento, manteniendo la tensión, motivando a los solistas y reforzando la complicidad mutua. En definitiva, promoviendo la calidad e intensidad de la experiencia musical.

III.2. Palmas lisas: el latido regulador

De las cinco funciones descritas en el apartado anterior, las dos primeras son especialmente determinantes, pues su correcto desempeño habilita el despliegue de las demás. En la práctica, sin un «son» adecuado o llevado a tempo regular, las funciones de corrección, matiz o jaleo pierden el sentido o el aval rítmico necesario. Desempeñar adecuadamente estas dos funciones se conoce sencillamente como «hacer base» o «hacer compás». En su mínima expresión, consiste en marcar el pulso o latido de referencia en forma de batida de palmas continua, esto es, «sin acento y seguías» (DE LA TOLEA, 7-7-2018). Este marcaje elemental se conoce a su vez como «hacer» o «tocar palmas lisas», una suerte de palmeo plano o «lineal» (MOÑIZ, 24-1-2019), al expresar un único nivel de pulso. De este modo se emplean en directo sobre todo en el acompañamiento al baile y en estudio grabación, siempre con el objetivo de proporcionar una referencia sobre la que pueda apoyarse el taconeo o las demás voces de palmas:

Todas las palmas seguidas las llamamos lisas, acentuando o sin acentuar, pero sin decir que vamos a llevar una base. (...) Cuando la bailaora entra con los pies y el paso es muy relleno, lo suyo es mantener la palma lisa. Con tu pulso en el pie, pero la palma lisa. Porque de esa manera la bailaora puede hacer muchos dibujos. Cuando yo muevo la palma ella se siente insegura, porque es como si yo le hiciera boquetes por el suelo y no pudiera caminar (...) Eso hay que mantenerlo, para que el que vaya a entrar a caminar dentro tenga la seguridad de que el suelo está liso y de que puede caminar sobre él (DIVI, 7-6-2019).

Las palmas lisas se utilizan por ejemplo cuando vas a grabar un disco. Un palmero tiene que hacer la palma lisa, sin acentos, no tiene que haber parones. En la palma lisa una no suena más que otra. En el caso de ser tres personas, otra puede ir matizando sobre el tiempo y la otra jugando con contras (BARRERO, 18-7-2018).

Por defecto, las palmas lisas marcan el pulso principal o tactus, esto es, el latido que sirve de referencia métrica común al resto de intérpretes, cuyas palmadas, por definición, corresponden a los tiempos del compás (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 55-56). Como veremos más adelante, estos tiempos han sido objeto de recuento mediante series numéricas, empleadas sobre todo en el contexto académico del baile. Estas cuentas indican la existencia de periodos regulares, ciclos métricos sobre los que el baile, pero también la guitarra y el cante, ajustan tradicionalmente sus frases musicales (la serie numérica indica cuantos tiempos contiene el periodo o ciclo métrico característico del palo. A continuación recopilamos varios ejemplos En la primera fonografía se hallan en los que de forma más o menos extensa se hacen palmas lisas:

Muestras antiguas de palmas lisas (1897-1936)

Siguiriyas:	_____ El Pena Hijo, 1928 [46/0'07"-18"] Canalejas de Puerto Real, 1933 [97/0'12"+]
Soleares:	_____ Antonio Pozo, el Mochuelo, 1897-1900 [1/0'08"+] Juanito Mojama, 1928 [48/0'05"-18"]
Alegrías:	_____ Sebastián el Pena, 1908 [6/1'40"+] El Niño del Genil, ca.1923 [27/0'02"-31"] Manuel Vallejo, 1926 [36/0'03"+] Manuel Vallejo, 1927 [44/0'05"+] Aurelio de Cádiz, 1929 [62/0'03"-22", 2'16"-51"] Joselito de Cádiz, ca.1929 [69/0'20"-40", 0'58"-1'25", 1'32"-55"] La Andalucita, 1931 [88/0'04"-24"]
Bulerías:	_____ El Garrido de Jerez, 1908 [5/2'34"-44"] La Niña de los Peines, 1910 [8/0'04"-09"]
Sevillanas:	_____ La Niña de los Peines, 1913 [12/0'02"-09"] La Niña de la Alfalfa, 1930 [81/0'12"-46"]
Tanguillos de Cádiz:	_____ La Niña Medina, ca. 1914 [18/0'03"-09"]
Tangos-Tientos:	_____ Manolo el Sevillano, 1897-1900 [2/1'59"-2'07"] Teresa España, 1921 [25/2'35"-41"] Aurelio de Cádiz, 1929 [60/0'07"-15"]
Zambra (Tango):	_____ Carmen Amaya, 1933 [100/3'04"-22"]
Tangos de Triana:	_____ El Cojo de Málaga, 1929 [63/0'55"+]
Tango-Rumba:	_____ Manuel Vallejo, 1927 [43/2'05"-18"]
Farruca:	_____ Antonio el Macareno, 1914 [15/2'18"-23"] Pastora de Jerez, 1914 [19/0'10"-14"] Cuadro gitano de La Coja, 1931 [86/0'57"-1'15"]
Garrotín:	_____ Antonia Martínez, la Salerito, ca.1921 [21/0'05"-09"]

En la mayoría de ejemplos no se manifiesta una clara intención dinámica, esto es, una pauta de acentuación o una jerarquía estable entre los tiempos que permita inferir el tipo de compás o fórmula métrica correspondiente.³ De hecho, esta intención dinámica, cuando aparece, reside no tanto en énfasis dinámicos (palmas fuertes), como en el hecho de concurrir varias personas haciendo palmas, una o varias de las cuales introducen silencios o pausas (recurso que analizaremos más adelante), generando indirectamente la sensación de que

³ Téngase en cuenta que en la escucha de registros sonoros antiguos, el bagaje o instrucción previa en torno a los compases flamencos puede llevarnos a percibir en el palmeo una acentuación objetivamente inexistente.

unos tiempos están más acentuados que otros.⁴ Asimismo, si bien la variedad de ejemplos identificados demuestra el uso en géneros diversos y, por tanto, una cierta transversalidad de las palmas lisas en el repertorio acompasado, la muestra representa apenas un 7% de los registros sonoros con acompañamiento de palmas editados hasta 1936 [25/366]. De hecho, tan solo en ocho casos las palmas lisas se extienden a lo largo de toda la grabación o durante espacios de tiempo significativos.⁵ La mayoría de ellos son alegrías, el único género de cantes cuyas muestras fonográficas disponibles, publicadas hasta la citada fecha, presentan siempre acompañamiento de palmas (30/30). Además del tempo entre *vivace* y *presto* y el carácter alegre que lo caracterizan, este género representa una parte fundamental del baile flamenco, pues su coreografía ha servido históricamente de referencia para la adaptación al baile de otros repertorios melódicos del cante. En este sentido, las grabaciones de Sebastián el Pena, Joselito de Cádiz, El Niño del Genil y Manuel Vallejo incluyen baile, que se percibe no tanto a través del taconeo (pocas veces audible en los registros de esa época) como de los jaleos que se dirigen a la bailaora.

En estos ejemplos se observa el uso más propicio del palmeo continuo junto al baile: al manifestar el latido de referencia y, con ello, contribuir a mantener el «pulso», las palmas lisas permiten el despliegue más certero del taconeo. Una batida continua que facilita igualmente la introducción espontánea de «dibujos» o «contras» (contratiempos) en función de las figuras del baile, tal y como se aprecia, por ejemplo, en las alegrías de Manuel Vallejo de 1927. Con todo, al margen de estas virtudes, las palmas lisas proporcionan un apoyo rítmico limitado, pues cumplen sólo una parte de las funciones musicales que han de desempeñar los palmeros. Si bien permiten indicar la pulsación de referencia y regular la velocidad, sirviendo incluso de base al contrapunto rítmico, no expresan por sí solas la identidad rítmica del género que se interpreta, particularmente su estructura métrica o «compás». Para ello, es necesaria la introducción de puntos salientes en la batida continua, de modo que se exterioricen, además del latido compartido o de referencia, nivel fundamental de toda estructura métrica, también los niveles de pulso superiores o más inclusivos, esto es, el metro, el hipermetro y el ciclo. Sobre una batida continua y en ausencia de una numeración explícita (que tiende a usarse exclusivamente en la enseñanza o durante el ensayo), solamente el énfasis, léase la ejecución de unas palmas más fuertemente que otras, permite establecer una jerarquía entre los tiempos. Es por ello que, en el grueso de la fonografía antigua provista de palmeo, el uso de «sones» o patrones concretos es un recurso mucho más extendido. Usados de forma más o menos recurrente, estos patrones permiten asumir de manera no menos sintética la mayor parte de las funciones del palmeo, no sólo manifestar el tactus o controlar el tempo, sino proporcionar también la estructura métrica y el sentido rítmico característicos del género que se interpreta, facilitando así el corregir los desajustes previsibles en un contexto rítmicamente tan complejo como el flamenco acompasado.

La fonografía antigua demuestra que este palmeo por patrones o motivos rítmicos no es un acompañamiento sistemático, esto es, basado en uno o dos patrones y su repetición

⁴ Se percibe especialmente en los ejemplos de Manuel Vallejo y los gaditanos Joselito y Aurelio Sellés.

⁵ Principalmente, aquéllos cuya indicación cronométrica viene acompañada del signo +, el cual indica que las palmas se prolongan hasta el final de la grabación.

constante, sino mayoritariamente voluble, esto es, sujeto a constantes variaciones fruto de una actitud espontánea, guiada o inspirada por la permanente interacción con el cante y, sobre todo, la guitarra, principal referente de la estructura métrica flamenca. Así, en el palmeo tradicional, dominado por la libertad o flexibilidad rítmica, los que tocan las palmas en las grabaciones antiguas, sean oyentes o los propios cantaores, exhiben un repertorio amplio de patrones o motivos y una gran predisposición y destreza para combinarlos sobre la marcha dentro de la medida o «compás». En verdad, pues, el palmeo entendido como la repetición de un mismo patrón en ostinato no responde a la concepción tradicional, sino a una tendencia eminentemente moderna, surgida sobre todo en la era de la grabación digital. Un cambio de paradigma estético que comentaremos más adelante y que ha provocado una distorsión en la percepción actual del palmeo flamenco como disciplina musical, visto hoy como un artilugio basado en una serie limitada de patrones fijos más que como la forma permanentemente abierta y espontánea de acometer el acompañamiento rítmico que se refleja en la fonografía antigua.

Para ilustrar esta concepción tradicional, incluimos a continuación una transcripción del palmeo presente en dos grabaciones de la misma época, realizado a solo por el propio cantaor/a. Este palmeo monorrítmico o a voz sola, si bien ha desaparecido de la discografía actual, fue relativamente frecuente en las primeras décadas de la fonografía. En estos casos, el palmeo no se presenta como acompañamiento constante, sino que aparece y desaparece en la medida en que el cantaor o cantaora termina o empieza a cantar. Por tanto, este palmeo, que se presenta en bloques coincidiendo con los interludios entre copla y copla, tiene como inspiración principal el fraseo del toque, tanto en sus variaciones como en sus falsetas, combinando patrones o motivos según la dinámica o el diseño rítmico-armónico que despliegue el guitarrista y la percepción que el palmero tenga a cada momento de la necesidad o conveniencia de realizar matices rítmicos más o menos complejos:

Fig. III.1. Palmeo a solo en grabaciones antiguas de Soleá/Alegría

Alegrías: La Niña de los Peines, 1933 [104]		Soleares: Aurelio de Cádiz, 1929 [61]	
$\begin{matrix} 6 & 3 \\ 4 & 2 \end{matrix}$		$\begin{matrix} 6 & 3 \\ 4 & 2 \end{matrix}$	
$\overbrace{12 \ 1 \ 2 \ 3 \ 4 \ 5 \ 6 \ 7 \ 8 \ 9 \ 10 \ 11}$		$\overbrace{12 \ 1 \ 2 \ 3 \ 4 \ 5 \ 6 \ 7 \ 8 \ 9 \ 10 \ 11}$	
0'04"	<p>♩ (♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ </p> <p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p>	0'05"	<p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p>
0'52"	<p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p>	0'48"	<p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p>
1'54"	<p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ </p> <p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p>	1'56"	<p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩</p>

Como puede verse, el marcaje del latido de referencia, implícito en las palmas *simples*, esto es, una por tiempo (en 221 tiempos en un total de 444), sigue siendo un objetivo primordial del palmeo. Con todo, en ningún momento se hacen palmas propiamente lisas, seguidas por lo menos durante un ciclo métrico ($6/4 + 3/2$). En todos estos fragmentos, predomina la elaboración constante de ritmos concretos, relacionados de un modo u otro con el toque, sea para recrear o matizar el sentido de su fraseo, sea para reducirlo a la esencia rítmica. En esta elaboración rítmica constante, siempre en el marco de la fórmula métrica correspondiente, el palmero despliega varios recursos. Además del uso mayoritario de palmas simples, el recurso más recurrente es la introducción de pausas o silencios (en 185 tiempos). En segundo lugar, también es frecuente (en 38 ocasiones) hacer «dibujos» mediante la introducción de contratiempos, sea en sentido estricto, esto es, precedidos de pausa, o sin ella. La introducción de énfasis dinámicos, esto es, de palmas acentuadas, recurso actualmente estandarizado y casi sistemático, queda en un tercer plano, pues el silencio y el contratiempo se erigen como recursos suficientes a la hora de marcar puntos salientes, léase, destacar unos tiempos sobre otros y, con ello, definir la estructura métrica más allá del latido de referencia. En orden de recurrencia, estas son por tanto las tres herramientas que se han empleado tradicionalmente para «hacer base», recursos comunes o transversales que, como tales, están presentes en toda la fonografía antigua:

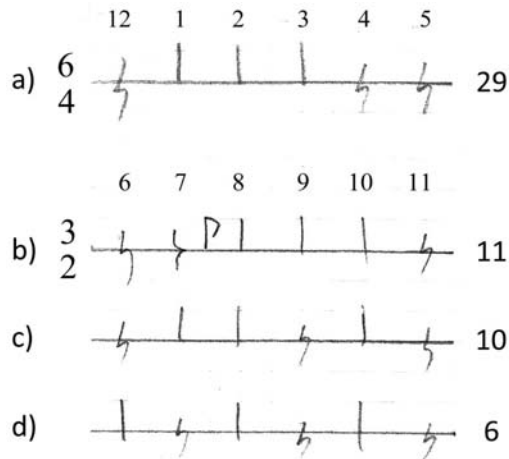
Principales recursos rítmicos del palmero

- 1) La introducción de silencios;
- 2) La introducción de contratiempos;
- 3) El énfasis dinámico o aumento de intensidad.

Al contrario pues de lo que pudiera parecer, el principal de estos recursos tradicionales no es el acento (la intensificación sonora), sino la introducción de silencios. La pausa permite que, sin necesidad de acentuar las batidas, el palmero logre destacar determinados tiempos, sea por su importancia estructural o con la intención de adaptarse a los énfasis expresados por la guitarra. Estos énfasis, claro está, no son los silencios en sí mismos, sino los tiempos adyacentes, que salen indirectamente reforzados. De hecho, mientras que en el legado fonográfico antiguo resulta factible extraer una pauta en el uso del silencio como generador de ritmos concretos, incluso en el uso del contratiempo, sólo la fonografía moderna demuestra un uso deliberado de la acentuación rítmica (la articulación de énfasis dinámicos sistemáticamente en determinados tiempos). Con todo, esta elaboración rítmica constante no se desarrolla aleatoriamente o de forma enteramente improvisada: partiendo de una conciencia más o menos abstracta de la estructura métrica subyacente, en este caso un ciclo de doce tiempos formado por dos mitades en metro ternario y binario respectivamente ($3/4 + 3/4 + 2/4 + 2/4 + 2/4$), el palmero elabora motivos ajustados a sendas mitades de seis tiempos. En cierto modo, los compases de $6/4$ y de $3/2$ constituyen matrices sobre las que el palmero piensa y genera motivos rítmicos. En la medida en que estos motivos se ajustan al compás y, al mismo tiempo, responden a la música que acompañan, aquí las variaciones isócronas de la

guitarra, se convierten, por así decirlo, en unidades semánticas. Su eficacia como tales es el principal aval para un despliegue recurrente de estos motivos. En este sentido, la transcripción anterior no sólo pone de manifiesto uno recursos rítmicos preferentes, sino también la predilección por determinados motivos, cuya recurrencia les convierte *de facto* en patrones. Así, al tiempo que el palmero interactúa de forma espontánea con la música que acompaña, sin más premisa que ajustarse a las funciones propias de su disciplina y a la estructura métrica o «compás» del género que corresponda, los ejemplos analizados, y en general la fonografía flamenca antigua, evidencian la existencia de un repertorio común de motivos rítmicos y, a partir de estos, también de patrones estables ajustados al ciclo métrico de doce tiempos. Como veremos, estos motivos y los consiguientes patrones no sólo constituirán el núcleo del sistema o lenguaje de palmas tradicional de la Soleá y la Alegría, sino también elementos paradigmáticos de una determinada concepción flamenca del ritmo, la cual, más allá de las palmas, es compartida por todas las disciplinas flamencas. Veamos los motivos de seis tiempos más frecuentes en la transcripción anterior (indicamos a la derecha el número de veces que aparece cada uno), y que figuran igualmente en toda la fonografía flamenca de la primera mitad del siglo xx, a modo de repertorio común:

Fig. III.2. Motivos recurrentes de Soleá/Alegría



Como primera recurrencia, conviene destacar la colocación de los silencios en los tiempos primero y último del hipermetro (12 y 5, 6 y 11), concentrando el espacio expresivo del palmeo en los cuatro tiempos centrales, disposición que afecta indistintamente a ambas mitades del ciclo métrico (6/4 y 3/2). En cuanto a los motivos, sobresale especialmente el primero (a), formado por igual cantidad de palmas y silencios y que sirve de comienzo a la gran mayoría de frases de doce tiempos (29/37). Como veremos en el próximo apartado, este inicio será un elemento paradigmático del repertorio, no sólo del género Soleá/Alegría, sino también de otros sistemas aparentemente sin filiación alguna entre ellos, erigiéndose como una de las claves de la estética rítmica flamenca. En segundo lugar, destacan los motivos (b) y

(c), correspondientes a la segunda mitad del ciclo, cuyo metro binario ($2/4 + 2/4 + 2/4$) se manifiesta mediante la incorporación de un contratiempo que realza el tiempo 8, o de silencios situados en tiempos métricamente leves (9 y 11). Por último, también se muestra recurrente un motivo (d) formado igualmente por tres únicas palmadas que coinciden en este caso con los tres tiempos métricamente acentuados (6, 8 y 10). A pesar de esta simplicidad rítmica, este motivo también forma parte del repertorio antiguo de patrones del género Soleá/Alegría. Con todo, debido seguramente a su menor potencial dinámico, no alcanzará la repercusión o vigencia que, como veremos, lograrán particularmente los motivos (a) y (c). En el próximo apartado analizaremos cómo estos motivos y algunas variantes de los mismos han servido tradicionalmente para construir no sólo patrones de uso común, sino verdaderas *bases de palmas*.

III.3. La base de palmas: el son

Por una parte, hemos visto cómo, en su mínima expresión, «hacer base» consiste en marcar palmas lisas, una práctica que encontramos en la primera fonografía, especialmente en grabaciones de alegrías, género por antonomasia del baile flamenco. Por otra parte, los registros sonoros antiguos nos demuestran que el palmeo básico no se concebía como la expresión de una batida continua o un marcaje repetitivo, sino como la constante elaboración de variaciones rítmicas, basadas en un repertorio común de motivos rítmicos inspirados esencialmente en la propia articulación o fraseo del toque. Partiendo de estos motivos y sus numerosas variantes, aparecen en registros de soleares y alegrías de artistas y años distintos una serie de patrones estables ajustados a los doce tiempos del ciclo métrico característico. En la siguiente figura hemos recopilado los más significativos, tanto por su uso recurrente o transversal por parte de intérpretes distintos como por sus diseños, que lucen con distinto grado de eficiencia la esencia rítmica y métrica del género en cuestión. En este sentido, no los presentamos ordenados cronológicamente, sino según el grado de eficiencia de cada patrón, es decir, de su capacidad de sintetizar rítmicamente al género. Tal y como puede verse, el silencio es la herramienta principal a la hora de alcanzar esta eficiencia:

Fig. III.3. Patrones antiguos de Soleá/Alegría

$\downarrow = 112-180$

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

6 3
4 2

a)

b)

c)

d)

e)

- a) **Soleares:** _____ Juanito Mojama, 1928 [48/2'13"-20"]
Alegrías: _____ El Niño Gloria, 1929 [66/0'12"-21"]
 Manuel Torre, 1929 [72/0'15"-44", 1'16"-55"]
 Manuel Vallejo, 1929 [73/1'14"]
 El Niño de la Calzá, 1943 [143/0'37"-45"]
Bulerías por soleá: _____ El Cojo de Málaga, ca. 1924 [28/1'11"]
Fandangos por soleá: _____ Manuel Vallejo, 1935 [122/0'47", 1'49"]
- b) **Alegrías:** _____ La Niña de los Peines, 1913 [13/0'22"-28"]
 La Niña de los Peines, 1913 [14/0'12"-43"]
- c) **Soleares:** _____ José Cepero, 1928 [47/0'43"]
 El Niño Gloria, 1929 [65/0'49"-57"]
 Manuel Vallejo, 1934 [112/2'04"]
Alegrías: _____ La Niña de los Peines, 1913 [14/1'13"-23"]
 Manuel Vallejo, 1929 [75/1'14"]
- d) **Soleares:** _____ La Niña de los Peines, 1927 [40/0'12"+]
 Tomás Pavón, 1928 [56/1'34"]
 Antonio Rengel, 1929 [58/0'41"-49", 1'40"-1'58"]
 El Niño Gloria, 1929 [65/1'59"-2'08", 2'33"+]

- Alegrías:** _____ La Niña de los Peines, 1913 [14/0'47"-1'02"]
 La Niña de los Peines, 1927 [42/1'13+]
 Manuel Vallejo, 1933 [109/0'54"-1'14", 1'47"-2'09", 2'29"10"]
- Bulerías por soleá:** _____ El Cojo de Málaga, 1921 [22/0'15", 2'07"]
 José Cepero, 1925 [29/0'17"-29"]
- e) **Soleares:** _____ La Niña de los Peines, 1927 [40/1'14"-28"]
 Manuel Vallejo, 1929 [78/0'33"]
 Pepe Pinto, 1931 [91/0'14", 0'51"-59"]
 Canalejas de Puerto Real, 1933 [99/1'30", 2'05"]
 Emilio Abadía, 1934 [112/1'47"-2'06"]
- Alegrías:** _____ Manolo Caracol, 1948 [153/0'12"-20"]
 La Perla de Cádiz, 1960 [185/0'35"-42"]
 Manolo Vargas, 1966 [201/0'33"-41"]
- Bulerías por soleá:** _____ Manuel Soto Sordera, 1969 [210/0'30"-44"]

Como vemos a través de la muestra fonográfica, los patrones recopilados son diseños recurrentes, reflejo de la misma necesidad de alcanzar una síntesis rítmica en torno a los toques por soleá y por alegrías, que en esa época se encuentran todavía en pleno desarrollo.⁶ Con todo, conviene destacar que las muestras más antiguas (entre 1913 y 1925) no son soleares, sino alegrías y bulerías por soleá, demostrando la importancia que el tempo y la agógica tienen como acicates del palmeo: ambos géneros de cante se caracterizan por el movimiento *vivace*, incluso *presto*, y la estabilidad del tempo, mayor que en las soleares, rasgos que no sólo facilitan sino que impulsan a tocar las palmas. En cuanto al conjunto de patrones, organizados por analogía rítmica, se hace patente cómo la introducción de silencios o pausas, que llegan a equipararse en número a las palmadas, no sólo contribuye a generar énfasis indirectos sobre los tiempos adyacentes y, con ello, a definir la estructura métrica en los niveles superiores al tactus (metro, hipermetro y ciclo), sino también a articular el fraseo mediante espacios de tensión y de reposo, a imagen y semejanza de la propia sintaxis del toque. Así, más allá de proporcionar breves pero útiles descansos a los palmeros, el silencio desempeña funciones rítmicas relevantes:

Funciones del silencio en las palmas

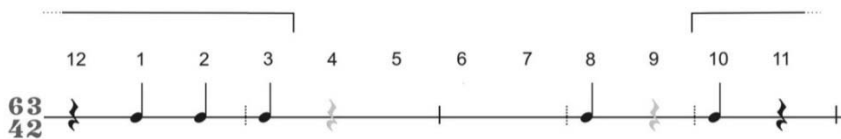
- El silencio como delimitador rítmico: en el primer patrón (a), los silencios en los tiempos 11 y 12 delimitan el segmento 1-10 como marco preferente del fraseo. Como tales delimitadores, estos silencios permanecen en todos los patrones.

⁶ Este desarrollo implica que las frases del toque no siempre cuadran en ciclos métricos enteros. Estas irregularidades, que persisten durante esa misma época en ambos toques, se analizan en JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 287-302.

- El silencio como agente métrico: en los demás patrones, la introducción de silencios en los tiempos 4 y 9 permite destacar el 3 y el 8, en cuanto que acentos métricos de los hipermetros 6/4 y 3/2 respectivamente; obsérvese que estos acentos internos son los primeros que, en cada mitad, definen inequívocamente el metro ternario y binario de sendas mitades del ciclo (el 12 y el 6 serían igualmente acentos si el acompasamiento del ciclo fuera íntegramente ternario o binario). Análogamente, en los patrones c) y d), el silencio en el tiempo 7 contribuye a aislar el tiempo 6, completando la cadencia binaria de las palmas durante el segundo hipermetro.
- El silencio como articulador del fraseo: en el último patrón, que permanecerá activo hasta los años setenta, la serie de tres pausas seguidas (4-6) permite segregar claramente dos espacios de palmeo dentro del ciclo, generando a la vez una alternancia entre espacios de tensión (1-3 y 7-10) y de reposo (4-6 y 11-12).

Los dos últimos patrones, que como veremos fueron los únicos empleados a modo de verdadero ostinato rítmico, representan la mínima expresión del palmeo por soleá y por alegrías, al combinar la misma cantidad de palmas y silencios distribuidos estratégicamente para definir de la forma más sencilla posible el sentido dinámico y la estructura interna del «compás» o ciclo métrico. En el conjunto de patrones, cinco son los tiempos que reciben palma sistemáticamente: 1, 2, 3, 8 y 10, mientras que dos son siempre silenciados: 11 y 12; asimismo, los tiempos 4 y 9 son prácticamente siempre silenciados. De acuerdo con esta distribución, vemos que la mayoría del ciclo métrico es rítmicamente fijo o estable, particularmente del tiempo 10 al 3, espacio que concentra precisamente las tres palmadas principales: el 1, que se erige sistemáticamente como inicio de frase (y no el 12); el 3, como clímax interrogativo; y el 10, como resolución:

Fig. III.4. Recurrencia de palmas y silencios en los patrones antiguos de Soleá/Alegría



- Zona fija: 10-3
- Palmas fijas: 1, 2, 3, 8 y 10
- Silencios fijos: 12 y 11
- Silencios muy frecuentes: 4 y 9
- Zona variable: 5-7

En efecto, del cotejo de este conjunto de patrones recurrentes en la fonografía antigua se obtienen varias constantes que nos acercan a algunos rasgos idiosincrásicos del lenguaje

rítmico de las palmas flamencas. La colocación de los silencios no es aleatoria: al tiempo que ocupan los flancos del ciclo métrico, suceden a los tiempos 3 y 10, reforzando su relevancia como puntos de la frase de máxima tensión y relajación respectivamente (coinciden por defecto con los cambios armónicos a dominante y tónica).⁷ Por otra parte, el silencio en el primer tiempo del ciclo (el 12 según la numeración tradicional) genera espontáneamente un énfasis en el siguiente (el 1), raramente perceptible en un marcaje con palmas lisas. Como veremos, este inicio acéfalo, que es reflejo del propio fraseo del toque, se encuentra transversalmente en el repertorio antiguo de patrones de palmas. Un recurso que nos remite a la idiosincrasia del baile, que se caracteriza por situar sus movimientos o desplazamientos en tiempo leve, esto es, «al aire», mientras que los apoyos caen en tiempo grave o «a tierra».⁸

Como se ha visto hasta ahora, «hacer compás» se ha expresado tradicionalmente en forma de un palmeo flexible, no premeditado, que despliega sobre la marcha un amplio abanico de motivos rítmicos, formando patrones ajustados a la estructura métrica subyacente. La fonografía antigua revela también cómo algunos de estos patrones no sólo son ejecutados por artistas distintos a lo largo de los años, sino que en ocasiones aparecen repetidos varias veces. De este modo, se convierten en el son característico de un determinado género, pudiendo permanecer como ritmo paradigmático durante varias décadas. Estos sones, conocidos actualmente como *bases de palmas*, han ganado progresivamente mayor protagonismo en el quehacer del palmero, hasta convertirse en el eje de su lenguaje musical. En otro capítulo, analizaremos cómo la fonografía moderna ha modificado la concepción actual del palmeo, sustituyendo la elaboración rítmica tradicional, espontánea y reactiva, por una praxis más sistematizada o regular en torno a estas bases y su uso ostinato. En cualquier caso, «hacer compás» mediante un determinado son o base y su repetición constante o prolongada representa un cambio significativo en la concepción del palmeo.⁹

⁷ «Additional musical elements help define different *compases*. These can be inherently rhythmic –as is the case with harmonic motion. The harmonic motion helps to imply the internal structure of accents by strongly emphasizing certain beats in the *compás*. In the case of *soleá*, the secondary tonic (bII) begins on beat three and arrives to the tonic (I) on beat ten. These become primary accents in the *compás*» (THOMAS, ¿2008?: 8). Acerca de la sintaxis dentro del ciclo métrico de la Soleá, véase JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 260.

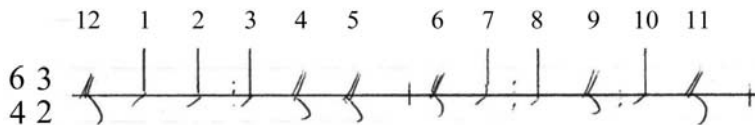
⁸ Frente a la dicotomía fuerte/débil empleada tradicionalmente en la teoría musical occidental para describir la acentuación de los tiempos en función de su ubicación en el compás, esto es, la acentuación métrica, hemos preferido usar los términos *grave/leve*, emulando los apoyos e impulsos de la danza, evitando dar por defecto a los tiempos una determinada acentuación rítmica o énfasis (v. al respecto JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 46). En cierto modo, la terminología flamenca avala esta concepción, ya que los tiempos graves se consideran en efecto «a tierra» mientras que los leves «al aire», indicando de forma explícita la densidad, que no intensidad, implícita en los acentos métricos. De hecho, como seguiremos viendo, el tiempo fuerte es, desde la perspectiva métrica flamenca, el segundo del compás, que suele contarse precisamente como 1.

⁹ En cierto modo, estaríamos ante el mismo procedimiento *por latidos* mencionado en relación a determinadas tradiciones musicales del África subsahariana. Por ejemplo, en su análisis de la tradición musical *wagogo* de Tanzania, Polo Vallejo describe cómo esta comunidad distingue explícitamente entre lo que aquí se entiende por «hacer palmas lisas» y lo que se conoce como «hacer el son» o «hacer la base», esto es, batir un patrón determinado: «La lengua *cigogo* permite establecer una diferencia de

Este uso ostinato, si bien no es frecuente en la fonografía antigua, ilustra una faceta también pertinente de la forma tradicional de «hacer compás».

Del conjunto de patrones recopilados, los dos últimos (d y e) presentan más frecuentemente un uso ostinato en grabaciones de autores y fechas distintas. Esta transversalidad permite categorizar ambos patrones como verdaderas bases de palmas. Con todo, el patrón d) tuvo una vigencia mucho más limitada que el último: si bien aparece en numerosas grabaciones (también de bulerías, como veremos más adelante), incluso a modo de auténtico ostinato rítmico (e. g. en las alegrías de La Niña de los Peines de 1927 y de Manuel Vallejo de 1933), fue paulatinamente sustituido en el acompañamiento de soleares y alegrías por el patrón e), que en estos géneros permanecerá como base de palmas mucho más tiempo. Seguramente, el particular diseño rítmico de esta segunda base pueda explicar la predilección que, a tenor de la fonografía, mostraron hacia ella varias generaciones de artistas. En cualquier caso, ambos patrones reúnen una de las características que junto al uso ostinato define a la base de palmas, léase, su empleo preferente durante el cante. Por ello precisamente, son patrones que suelen presentar intermitencias acorde con la separación de las coplas en cada grabación.¹⁰ En este sentido, el uso ostinato de un mismo patrón durante las partes cantadas, que contrasta con la abundancia de variaciones o «dibujos» junto a los interludios de la guitarra, no necesariamente implica un empobrecimiento en la expresión musical del palmero, sino que manifiesta la capacidad del palmero para interpretar adecuadamente las circunstancias de la interpretación, en este caso reflejando un cambio transitorio de prioridades, por el cual el acompañamiento de palmas deja de actuar como dinamizador rítmico para centrarse en su función de apoyo métrico y metronómico.

Fig. III.5. Base de palmas tradicional de Soleá/Alegría



Soleares: _____ Antonio el Sevillano, 1935 [117/1'23"-2'14"; 2'24"-48"]

Alegrías: _____ La Niña de la Puebla, ca. 1933 [102/0'40"-1'07"; 1'36"-2'20"]

El Niño de la Calzá, 1943 [145/1'00"-58"]

Pepe Pinto, 1946 [152/0'39"-1'09"; 1'16"-32"]

léxico entre el acto de “batir palmas” o “marcar el pulso”. En el primer caso se referirá a <*maganza kutoa*>: textualmente “escuchar las manos” e independientemente de la fórmula rítmica que ejecuten éstas. En el segundo caso, se utilizará la misma frase, pero detallando su modalidad en cuanto a la secuencia de palmas: <*maganza kutoa, monga kwa monga*>: “escuchar las manos, una después de otra”, es decir “batir palmas, todas seguidas, sin interrupción” (pulso)» (VALLEJO, 2007: 259).

¹⁰ Desde esta perspectiva, si las dos grabaciones transcritas en la página 157 hubieran contado con la presencia de varias personas haciendo palmas, los fragmentos donde están ausentes podrían haber sido rellenados con cualquiera de las dos bases en ostinato.

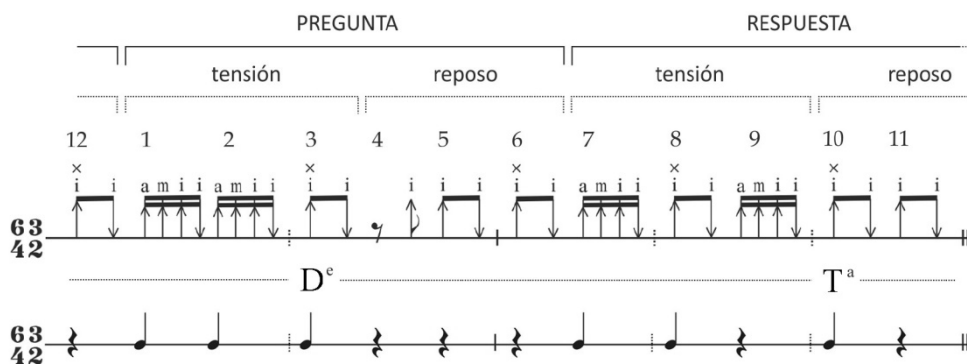
Antonio Mairena, 1972 [223/1'39"-2'15"]

Bulerías por soleá: ___Antonio Mairena, 1970 [211/0'23"-50"]

Fandangos por soleá: ___Manuel vallejo, 1935 [122/0'19"-38"]

Inspirados en la propia sintaxis del toque por soleá y su homólogo en modo mayor, el toque por alegrías, los patrones de palmas recogidos de la fonografía antigua se articulan en dos mitades a modo de pregunta (1-6) y respuesta (7-12).¹¹ En el último patrón, base tradicional del género, vigente hasta los años setenta y que constituye el último eslabón de este repertorio antiguo, las pausas contribuyen a realzar esta sintaxis, generando dentro de cada mitad dos secciones respectivamente de tensión y de reposo. Veamos gráficamente esta articulación y su correlación con el rasgueado del toque por soleá y por alegrías:

Fig. III.6. Articulación de la base de palmas tradicional de Soleá/Alegría



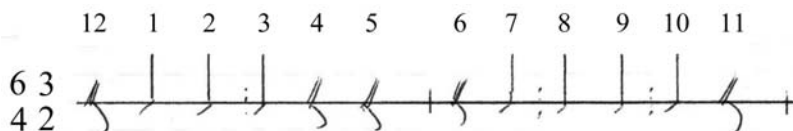
La primera mitad, correspondiente a la pregunta, concentra su tensión en el segmento 1-3, siendo este último el punto álgido de la interrogación y donde la guitarra sitúa por defecto el cambio armónico suspensivo (de tónica a dominante). Los tiempos 4, 5 y 6 constituyen el necesario reposo o espera antes de acometer la respuesta. En la segunda mitad, el núcleo de la respuesta recae en el segmento 7-10, espacio en el que las palmas certifican el cambio de metro ternario a binario, expresado por el rasgueo, culminando ambos en el tiempo 10, lugar de la resolución armónica (el cambio de dominante a tónica). Por tanto, si bien el palmeo no puede lograr la elocuencia sintáctica del toque, al carecer del parámetro armónico, consigue mediante el uso de pausas articular frases igualmente significativas. En este sentido, del mismo modo que el fraseo de la guitarra coloca el tiempo 6 en una situación análoga al tiempo 12, en este caso como punto final de la pregunta, esta base de palmas opta por silenciarlo,

¹¹ La sintaxis flamenca ha sido tratada en profundidad en otra obra (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: capítulos XI y XII). Alguno de los conceptos desarrollados, como el de la articulación pregunta-respuesta, ya fueron aplicados al flamenco con anterioridad: «in a way, the first two measures [6/4] could be called “questions” and the last two [3/2] an “answer” (KEYSER, 1978: 11).

provocando que el segundo hipermetro (3/2) presente el mismo inicio acéfalo del primero, un cambio que se consolidará en etapas posteriores.¹² A diferencia pues del patrón d), esta base refuerza uno de los recursos rítmicos más idiosincrásicos del flamenco, adoptando un diseño más sugerente (menos explícito) que el marcaje directo sobre los acentos métricos.

Si analizamos el patrón en su conjunto, las palmas de la segunda mitad del ciclo (7, 8 y 10) representan en cierto modo una repetición *burlada* del motivo inicial (1, 2, 3), al desplazarse la palmada del tiempo 9 al 10 para adaptarse al metro binario. Partiendo de esta misma concepción sintáctica, la base tradicional aparece a menudo combinada con una variante en la que se incorpora una palma en el tiempo 9, reduciendo a sólo dos los tramos de silencio (11-12 y 4-6) y reforzando la articulación pregunta-respuesta, expresada en este caso mediante la confrontación asimétrica de dos motivos de tres y cuatro palmas cada uno. Si bien no podemos considerar este patrón una base de palmas, pues aun gozando de notable predicamento no aparece usado verdaderamente en ostinato, expresa de forma no menos eficaz la esencia rítmica del género Soleá/Alegría:

Fig. III.7. Variante de la base palmas tradicional de Soleá/Alegría



- Soleares:** _____ Pepe Pinto, 1931 [92/0'23"]
 Manuel Vallejo, 1934 [115/0'30", 0'40"]
- Alegrías:** _____ El Niño de la Calzá, ca. 1943 [146/0'28", 0'46", 2'00"]
 La Perla de Cádiz, 1960 [188/0'31"]
 Manolo Vargas, 1966 [204/2'20"]
- Bulerías por soleá:** _____ José Cepero, 1929 [68/0'18"]
 Emilio Abadía, 1934 [112/1'50"]
 Manuel Soto Sordera, 1969 [213/0'44", 0'57", 2'40"]
- Fandangos por soleá:** _____ Manuel Vallejo, 1935 [123/0'39", 2'17"]

Al no formar parte del repertorio moderno o contemporáneo, las publicaciones didácticas dedicadas al palmeo flamenco ignoran estos patrones. Con todo, tanto la base tradicional de Soleá/Alegría como su variante han sido recogidas en diversos trabajos que han tenido como referencia el repertorio tradicional. Así, Faustino Núñez describe la base como «clave rítmica de la soleá» (NÚÑEZ, 2003: 26-27), mientras que Pierre Lefranc, en su análisis del cante por soleá, sitúa la variante como acompañamiento primitivo de este repertorio melódico:

¹² Como se verá, incluso la habilitación del tiempo 12 como palma acentuada en el palmeo base moderno no ha conllevado necesariamente la rehabilitación de la palma en el 6 (p. 209).

El paso del romance narrativo al romance de las bodas gitanas se caracteriza por una aceleración del tiempo y el nacimiento de un ritmo acompasado, que se encuentra en el origen de la soleares (y cantes emparentados): /// //// (LEFRANC, 2000: 45-46).

Análogamente, Teresa Martínez de la Peña, en su *Teoría y práctica del baile flamenco*, también transcribe esta variante como patrón de Soleá (MARTÍNEZ DE LA PEÑA, 1969: 114). En ambos casos, parece otorgarse categoría de base a este patrón, si bien, como se ha visto, no ha quedado reflejado hasta tal punto en la fonografía antigua. En cualquier caso, los patrones tradicionales analizados fueron inspirados por el propio lenguaje de la guitarra, sobre todo sus variaciones rasgueadas, las más elocuentes rítmicamente. Es lógico pensar, por tanto, que en la medida en que el lenguaje del toque evolucionó, también el palmeo fue buscando nuevos patrones o soluciones rítmicas. De este modo, la posterior pérdida de vigencia de estos patrones tradicionales, otrora tan extendidos, no ha de explicarse por una excesiva sencillez o un aspecto supuestamente anticuado en un contexto estético moderno, cada vez más virtuoso y sofisticado. Las razones son de orden más técnico o funcional, relacionadas, como veremos, con factores propiamente musicales, particularmente la ralentización y la densificación rítmica experimentada por el toque y el cante por soleá o por alegrías y, en general, el toque flamenco en su conjunto. Como prueba de ello, en una de las sesiones de grabación en estudio organizada en el marco del presente trabajo (BARRERO, DE LA TOLEA Y ZAMBULLO, 19-11-2018), la guitarra desplegó durante varios minutos el toque tradicional por soleá, con variaciones y falsetas parecidas a las que constan en la fonografía antigua. Sin haber predeterminado el acompañamiento de palmas ni comentado previamente la existencia de estos patrones tradicionales, los palmeros, ante esta forma de tocar, reprodujeron espontáneamente tanto la base tradicional como su variante, incluso el patrón d), la vigencia del cual ni tan siquiera superó los años cuarenta del siglo xx.

Como veremos más adelante, la base de palmas es el fundamento principal del contrapunto rítmico, es decir, literalmente, la base sobre la que se acomodan las «contras» o segundas voces formando *coros*, conjunción de distintas voces de palmas en los cuales reside el efecto estereofónico y dinámico más característico del palmeo flamenco. Si bien no todos los coros surgen de combinar la base con una segunda voz, éste es el modelo preferente, ya que además de garantizar las palmadas imprescindibles en el acompañamiento resultante, situar la base como primera voz facilita la definición y elección de estas «contras». Con todo, la función primordial de la base de palmas es, ante todo, proporcionar el denominador rítmico común de todos los intérpretes, una referencia rítmica y métrica clara en la que se manifieste no sólo una determinada velocidad, sino también la identidad rítmica esencial del género. Por ello, no todos los patrones reúnen las condiciones para consolidarse como base de palmas. Veamos pues resumidamente cuáles son las propiedades y funciones que definen a las base de palmas:

Propiedades y funciones de la base de palmas:

1. Patrón realizable por un solo palmero

Por definición, la base de palmas es un patrón que puede realizar una persona sola sin fatigarse. No se olvide que los palmeros deben ser capaces de sostener su acción durante espacios de tiempo considerables, actividad física especialmente exigente si se realiza a tempo rápido. Por ello, las bases tradicionales han tendido a desplegar un solo latido o nivel de pulso (sin «dibujos»), sobre todo en géneros rápidos o festeros.

2. Patrón recurrente y repetible en ostinato

Al no fatigar al palmero, gracias a su sencillez rítmica y técnica, la base puede ser repetida de forma constante, a modo de ostinato. Por la misma razón, tampoco produce fatiga en el que escucha, compensando la potencial sensación de monotonía con el aporte de una referencia métrica clara, especialmente útil en una música rítmicamente compleja, incluso desconcertante.

3. Define el nivel de pulso principal

La base manifiesta el tactus o latido principal que sirve de referencia a los intérpretes a la hora de coordinarse, así como a los oyentes en su búsqueda consciente o inconsciente de la estructura métrica subyacente, a menudo difícil de elucidar. Por defecto, este latido corresponde al de los tiempos del compás, que han sido tradicionalmente objeto de recuento.

4. Define la estructura métrica

Mediante recursos como la introducción de silencios, contratiempos o énfasis, la base define no sólo la localización del latido principal, sino la estructura métrica en su conjunto, revelando directa o indirectamente los niveles de pulso superiores: metro, hipermetro y ciclo.

5. Define la intención dinámica

Estos mismos recursos dotan a la base de una determinada intención dinámica, inspirada sobre todo en la propia intención de las variaciones rasgueadas del toque o del taconeo del baile. De este modo, la base se erige en la expresión paradigmática de la esencia rítmica de cada género y, por tanto, en una síntesis no sólo métrica, sino rítmica en sentido amplio.

Todos los patrones recogidos hasta aquí reúnen buena parte de estas propiedades, pudiendo desempeñar la función principal de una base de palmas. Asimismo, todos fueron empleados por artistas diversos, permaneciendo vigentes durante periodos de tiempo más o menos largos. En este sentido, sus diseños rítmicos, resultado de un esfuerzo compositivo

colectivo, son ilustrativos de una determinada concepción flamenca del ritmo y del compás. Desde este punto de vista, por tanto, podrían considerarse igualmente bases de palmas. Con todo, el uso más o menos recurrente de un determinado patrón depende no sólo de las características rítmicas inherentes al género o palo en cuestión, sino también de los cambios rítmicos y dinámicos que se producen durante la interpretación, incluso de aspectos como el material melódico concreto que se interpreta en cada momento. Consecuencia de ello es, a nuestro entender, el uso puntual o *semi-ostinato* que presentan la mayoría de estos patrones. Así, la razón por la cual un determinado patrón acaba consolidándose como base obedece no sólo a razones prácticas o funcionales, sino también a criterios estéticos, siempre cambiantes y más difíciles de sondear.

La base que consideramos aquí tradicional, la única que presenta un uso realmente transversal y duradero en la fonografía, constituye la culminación de un largo proceso creativo, ligado estrechamente a la propia definición y consolidación de la estructura métrica de los toques flamencos que acompaña, proceso tanto o más lento. En cierto modo, esta base tradicional representa un *consenso* en torno a la esencia rítmica de ambos toques, construido lentamente a partir de la intuición rítmica de múltiples intérpretes. En este proceso colectivo jugaron un papel especialmente relevante aquellos artistas con mejor sentido del ritmo, o más exactamente del compás, grandes aficionados al palmeo entre los que destacaron La Niña de los Peines, que toca las palmas en 113 registros de los 259 que comprende su discografía (editada entre 1910 y 1950), y Manuel Vallejo, que lo hace en 70 de sus 213 registros (1923-1950), las cifras más elevadas entre la nómina de casi 340 intérpretes que grabaron en cilindro de cera o discos de 78 rpm y de los que conservamos muestras.

III.4. Bases tradicionales: un consenso revelador

En la práctica de las palmas, «hacer compás» equivale a expresar a un tiempo la esencia rítmica y la estructura métrica de cada palo o género acompasado. Gracias a su potencial armónico, la guitarra es la única disciplina capaz de proporcionar una distinción inequívoca de los géneros flamencos acompasados, tal y como hemos desarrollado en otro trabajo (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015 y 2017). Con todo, en su carencia armónica y melódica, las palmas ofrecen una síntesis rítmica de especial valor, no sólo por su capacidad de mostrar de forma radicalmente austera dicha estructura métrica, guía última de todos los intérpretes, sino también por la capacidad de manifestar de forma diáfana el vínculo entre géneros distintos. Al usar el mismo patrón de palmas junto a cantes y toques distintos, el palmero establece *de facto* géneros rítmicos, revelando en ocasiones lazos de parentesco poco reconocidos por la tradición oral, incluso por la propia flamencología. Como hemos visto a través de las muestras fonográficas, el conjunto de patrones analizados aparece en registros antiguos de soleares y alegrías, pero también de bulerías por soleá y fandangos por soleá. En última instancia, si consideramos el repertorio del cante flamenco en su conjunto, cabría añadir estilos como los caracoles o el mirabrás, en cuyas grabaciones también constan algunos de estos patrones

(es el caso del ejemplo de la Niña de la Puebla incluido como alegrías en la página 165), incluso la caña o el polo, cantes que, si bien no suelen incluir acompañamiento de palmas, comparten la misma fórmula métrica alterna ($6/4 + 3/2$) desplegada a velocidades similares. Todo este corpus melódico tan heterogéneo comparte en efecto el mismo acompañamiento de palmas, no exento de matices, que identificamos aquí como de Soleá/Alegría, pues el acompañamiento de guitarra de estos cantes tan variados se reduce igualmente al toque por soleá y al toque por alegrías. El uso de las mismas bases de palmas en toques y cantes tan distintos, en términos armónicos y melódicos, es el reflejo de un consenso tácito entre distintas generaciones de artistas acerca de la equivalencia rítmica entre estos repertorios. Este consenso es el principal argumento para establecer la clasificación específica del repertorio de las palmas flamencas en cuatro géneros rítmicos, tal y como hemos presentado en la introducción de este trabajo.

En paralelo al género rítmico de la Soleá/Alegría, la fonografía antigua presenta en efecto otros géneros rítmicos o de palmas. Se trata de repertorios igualmente heterogéneos, formados por géneros y subgéneros melódicos distintos que, sin embargo, comparten también una misma fórmula métrica (o fórmula análoga). Aquí de igual manera, el acompañamiento de palmas se erige en la síntesis paradigmática de la esencia rítmica del género en cuestión y, con ello, también en un potencial indicador de parentesco o filiación musical. En concreto, las siguientes bases de palmas apuntan a otros dos géneros rítmicos, el de la Bulería y el del Tango/Rumba, así como a la Siguiriya, cuyo limitado alcance en el palmeo impide clasificarla no obstante como género propiamente. Mientras que la primera guarda un parentesco directo con la Soleá, las otras dos representan, por así decirlo, linajes rítmicos distintos. No obstante, como veremos, las estrategias y recursos dinámicos empleados en las respectivas bases siguen siendo comunes. De este modo, el análisis paralelo de estos géneros rítmicos nos acerca a un lenguaje y tecnología transversales que trascienden las características de cada uno y que, como tales, son nuestro principal interés en este apartado.

Tanto en las palmas por bulerías como por tangos o rumba y, en menor medida, por siguiriya, el uso de patrones de forma más o menos continua u *ostinata* por parte de varios artistas en épocas distintas ha quedado también reflejado en la fonografía. Con todo, estos patrones no siempre aparecen en las grabaciones del palo o género que se les suele asociar. Veamos en primer lugar la transcripción de dos fragmentos del acompañamiento de palmas que La Niña de los Peines realiza en una de sus primeras grabaciones del cante por bulerías, de las más antiguas del género. Como en la transcripción de su palmeo por alegrías, destaca la variedad de motivos empleados y la flexibilidad con que estos se suceden de acuerdo con el aspecto rítmico del toque que acompañan. En este sentido, a diferencia de la transcripción de la página 157, no es posible determinar con certeza a través de estos motivos una fórmula métrica constante, razón por la cual, en este caso, transcribimos los motivos desaparejados, indicando el quebrado sólo cuando el diseño individual de cada uno de ellos es inequívoco. Así, en ambos fragmentos la alternancia métrica característica ($6/4 + 3/4$) no es constante, sino que es rota o interrumpida frecuentemente, generando una cierta sensación de ambigüedad métrica, igualmente perceptible en el toque que precisamente inspira a las palmas. En estos fragmentos destaca también el uso exclusivo de palmas simples (sin contratiempos), condicionado seguramente por el movimiento rápido que caracteriza las bulerías. Asimismo,

la introducción de silencios es especialmente estratégica, ya que genera unos descansos regulares que permiten no sólo ejecutar el palmeo a la velocidad que requieren los toques festeros, sino también mantenerlo durante toda la grabación, rasgo que diferencia especialmente el palmeo por bulerías del palmeo por soleá en la fonografía antigua. Con todo, el uso exclusivo de palmas simples y la frecuente introducción de silencios seguramente esté relacionado también con la misma ambigüedad métrica.

Fig. III.8. Palmeo a solo antiguo de Bulería

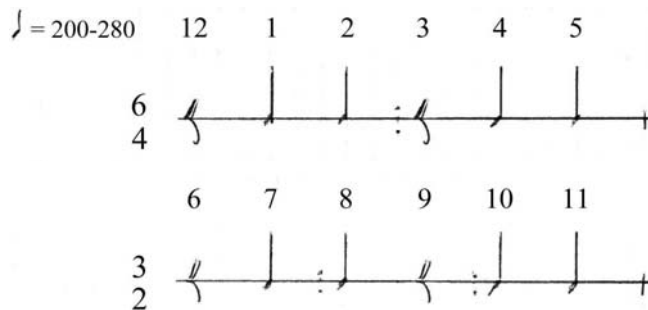
La Niña de los Peines, 1914 [17/1'41"-50" y 2'13"-34"]

♩ = 244-256

The image displays two columns of handwritten musical notation for flamenco palmistry. The left column is labeled '1'41"' and the right column is labeled '2'13"'. Above the columns, a tempo marking indicates ♩ = 244-256. Each column contains multiple staves of notation, represented by vertical strokes on a five-line staff. Some strokes are marked with a '4' above them. Brackets on the left side of the staves indicate groupings of lines, with numbers 3, 2, 6, 4, 3, 2, 6, 4, 3, 2, 6, 4, 3, 2 written next to them. The notation represents a sequence of palm strikes and rests over time.

Dentro de la variedad de motivos y la flexibilidad con que son combinados, algunos de ellos presentan notable recurrencia, con un carácter semi-ostinato parecido al observado hasta ahora. Por una parte, aparecen varios de los motivos utilizados de forma recurrente en la Soleá/Alegría (a, c y d en la figura III.3), mostrando la filiación que, en parte, une la Bulería con la Soleá y la Alegría, pero también la transversalidad de que gozan ciertos recursos y motivo rítmicos en el repertorio flamenco acompasado. En la parte central del segundo fragmento observamos la presencia del patrón d) de Soleá/Alegría, repetido cuatro veces en perfecta alternancia, coincidiendo con la falseta que realiza el guitarrista (Luis Molina), más propia de un toque por alegrías acelerado. De esta forma, el palmeo se adapta a un toque por bulerías que, aún en ciernes, combina todavía pasajes propios de un toque por soleá o por alegrías acelerados con su estilo primitivo más característico, descrito como «bulería al golpe».¹³ En este sentido, tanto en el toque como en las palmas por bulerías se observa en la fonografía más antigua un uso del toque «al golpe» durante los fragmentos cantados, mientras que en los interludios o descansos del canto predominan todavía los préstamos del toque por soleá y por alegrías. Es por ello que los dos fragmentos transcritos, que corresponden a sendos interludios de la guitarra, empiezan y terminan con el mismo marcaje, el más recurrente (hasta nueve veces), formado por cuatro palmas, agrupadas de dos en dos y separadas por un silencio, cuya reaparición presagia una nueva entrada del canto. Como puede verse en la siguiente selección fonográfica, este motivo fue de uso generalizado, muy frecuentemente en ostinato, no sólo en grabaciones de bulerías, sino también de fandangos del Albaicín granadino y jaleos extremeños, apareciendo incluso en algunas grabaciones de sevillanas y fandangos de Huelva y usado hoy incluso como acompañamiento del baile por guajiras (DOMÍNGUEZ y MATEOS, 28-7-2011). Como tal, constituye una base de palmas en toda regla, seguramente la que ha gozado de mayor consenso en la fonografía antigua.

Fig. III.9. Base tradicional de la Bulería



¹³ Tanto la ambigüedad métrica característica de la Bulería como la influencia de los toques por soleá y por alegrías en el primitivo toque de este género han sido estudiados en profundidad en otro trabajo (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 149-162).

Bulerías: _____ El Niño Medina, 1910 [7/1'12"-27"]
 La Niña de los Peines, 1913 [11/0'09"-26"]
 Telesforo del Campo, ca. 1914 [20/0'03"-09", 2'28"+]
 El Cojo de Málaga, 1921 [23/0'07"-20", 1'44"-2'12", 2'34"-44"]
 José Cepero, 1925 [30/0'03"+]
 Manuel Vallejo, 1928 [52/0'09"-26"]
 El Niño Gloria. 1929 [67/0'32"52"]
 Isabelita de Jerez. 1930 [80/0'04"16", 0'35"-46", 1'06"-16"]
 Luisa la Pompei, 1930 [84/0'13"-45", 0'54"-1'24", 1'29"-55"]
 El Niño de Levante de Cartagena, ca. 1931 [88/0'11"+]
 La Niña de la Puebla, ca. 1933 [103/0'02"+]
 El Peluso, 1935 [121/0'55"-1'26"]

Fandangos abandolaos:¹⁴ _____ Concha Maya, ca. 1927 [39/1'08"]
 Concha Maya, 1931 [86/0'35"]
 María Gómez, 1960 [189/0'02"-25"]
 Rocío Durcal, 1964 [199/0'14"-21"]
 Rafael Romero, 1971 [224/0'06"+]

Jaleos extremeños:¹⁵ _____ Carmen Amaya, 1957 [176/0'40"-1'03"]
 Juan Cantero, 1969 [212/0'28"-38, 1'00"-10"]

Fandangos de Huelva: _____ Manuel Vallejo, 1933 [109/0'47"-58", 1'30"-36"]

Sevillanas: _____ La Niña de los Peines, 1933 [106/0'51"-57"]

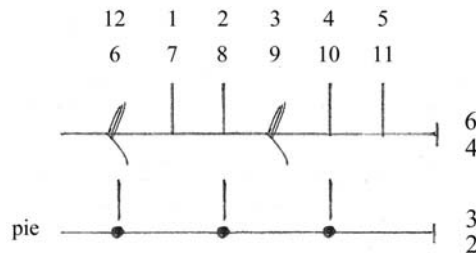
Esta base presenta un diseño simétrico formado por dos motivos iguales (silencio, palma, palma), indicando aparentemente una agrupación o metro ternario. Sin embargo, todos los géneros referenciados se caracterizan por combinar metro ternario (3/4 + 3/4) y binario (2/4 + 2/4 + 2/4) de forma alterna o simultánea (representado por los quebrados 6/4 y

¹⁴ En las dos primeras muestras de fandangos abandolaos (concretamente del Albaicín), no es fácil identificar este marcaje debido a la baja calidad del sonido o a la presencia de jaleos y castañuelas. No obstante, sirva de ejemplo de la presencia de palmas en este contexto una escena de la película *María de la O* (protagonizada por Carmen Amaya) rodada en 1936, donde se canta y se baila este estilo de fandango y en la que puede oírse y contemplarse cómo varias personas, sentadas o de pie formando el corro, marcan esta misma base (*Carmen Amaya. La reina del embrujo gitano*, DVD, p2; Alma Latina, 2003).

¹⁵ En cuanto a los jaleos extremeños, en el capítulo dedicado al flamenco en *Extremadura y Portugal*, dentro de la serie *Rito y Geografía del Cante* (vol. 6, cap. 3; Círculo Digital, 2005), puede observarse como la cantaora Flora Saavedra interpreta jaleos acompañándose ella misma ininterrumpidamente con esta base.

3/2), de modo que el palmeo parecería chocar sistemáticamente con las secciones o elementos de metro binario, presentes sobre todo en las variaciones del toque. En el caso de la Bulería, esta ambigüedad o ambivalencia métrica se pone de manifiesto en la variedad de formas de llevar el pie que existen en la actualidad y que analizaremos más adelante. El contraste entre el aparente diseño ternario y el metro binario subyacente se aprecia especialmente al combinar esta base tradicional con el marcaje del pie más frecuente, esto es, cada dos tiempos, de acuerdo con el predominio binario en el toque tradicional:

Fig. III.10. Base tradicional de la Bulería con el marcaje del pie

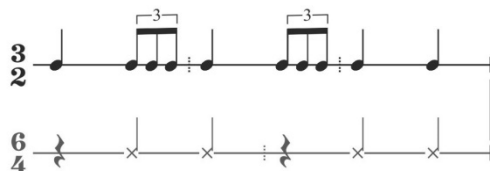


Sobre metro binario (3/2), cada grupo de palmas coincide con una marca del pie, pero la palma coincidente es distinta en cada caso (la segunda del primer grupo; la primera del segundo), de modo que, al tocar las palmas llevando el pie, se siente la contradicción métrica implícita. Mediante este marcaje binario se consigue en cierto modo bloquear el patrón de seis tiempos en una unidad indisoluble, pues sólo una de las pausas coincide con el pie, convirtiéndose inequívocamente en el inicio de un compás de seis tiempos (6/4). Con todo, coordinar el palmeo con este marcaje binario implica una notable destreza:

Probably the most important palmas in flamenco are called “dobles” or doubles [en referencia a este marcaje tradicional de la Bulería], and are pretty difficult, but really fun once you can do them. (...) This really takes coordination, but you will really be a flamenco if you can do it (KEYSER, 1978: 11-12).

En los fandangos abandolaos, el uso de esta base de palmas también contradice el compás ternario implícito en el rasgueado característico de este género, conocido precisamente como *ritmo abandolao*:

Fig. III.11. Ritmo abandolao (guitarra) y base tradicional de la Bulería (palmas)



Como vemos, la ubicación de las pausas es relevante: además de aligerar estratégicamente el palmeo, particularmente importante en géneros de tempo rápido, se silencia el primer tiempo del compás, adoptando por tanto el mismo inició acéfalo observado en las palmas de Soleá/Alegría, incluida su base tradicional. Esta analogía en el diseño de bases pertenecientes a géneros rítmicos distintos apunta a un lenguaje rítmico común o transversal al flamenco, que seguirá manifestándose en el análisis de las demás bases de palmas.

En otros trabajos hemos llamado a este patrón *base al golpe* (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 236; 2017b: 14; 2019: 36), haciendo extensiva a las palmas la denominación tradicional del primitivo toque por bulerías. De hecho, el marcaje de este patrón con los nudillos de los dedos sobre una mesa, otra faceta destacada de la percusión corporal flamenca, ha sido también muy común en el acompañamiento del cante y el toque por bulerías.¹⁶ Por diversas circunstancias, el uso de los nudillos ha constituido en ambientes no profesionales la forma elemental de acompañamiento rítmico flamenco, antes que la guitarra, incluso que el propio palmeo (LEFRANC, 2000: 26); de hecho, como vimos en el capítulo anterior, varios testimonios fonográficos ya mencionaban este golpeteo junto a las palmas (p. 91 y 93). Este recurso, todavía muy en boga en enclaves de tradición flamenca como Jerez de la Frontera, ha servido sobre todo para acompañar los cantes acompasados más sobrios, como soleares, siguiiriyas, ciertos fandangos de Huelva y, paradigmáticamente, las bulerías por soleá, que en estos ambientes se han llamado también «bulerías para escuchar» o, precisamente, «bulerías al golpe». En todos estos casos, suele prescindirse del acompañamiento de guitarra, centrándose la atención en el cante desnudo. Si bien esta técnica percusiva ha tenido un desarrollo técnico considerable, particularmente como acompañamiento de las bulerías, llegándose a utilizar ambas manos, no ha alcanzado rango de especialidad (existen palmeros, pero no *nudilleros*).¹⁷ Seguramente, su uso junto al cante y la guitarra, pero raramente el baile, le ha privado del acicate que ha significado éste para el desarrollo de las palmas. Por sus parecidas cualidades tímbricas y sonoridad, los nudillos son más bien el antecedente del cajón, instrumento relativamente reciente y cuyo desarrollo ha estado vinculado precisamente más al toque que al baile; de hecho, hoy los nudillos forman parte de los recursos percusivos del cajón.¹⁸ Con todo, en cuanto a las denominaciones, cabe decir que el término *al golpe* se asocia actualmente en el ámbito profesional a un patrón de palmas distinto del aquí descrito (véase en p. 374). Por ello, hemos preferido descartar dicha denominación para esta base de palmas, optando por clasificarla como base tradicional de la Bulería, manteniendo así la asociación de los principales patrones de palmas con el nombre de su género rítmico, tal y como

¹⁶ Un claro ejemplo se encuentra en la serie audiovisual *Rito y Geografía del Toque* (Alga Editores, 2003), en el DVD 1, capítulo segundo [8'08"-15'03"], dedicado a Paco de Lucía, donde interpreta en 1973 unas bulerías acompañadas por varias personas usando este tipo de percusión en vez de las palmas.

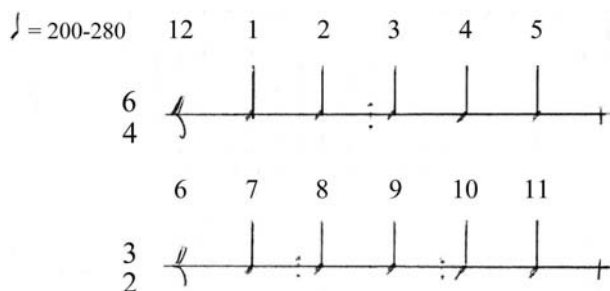
¹⁷ Un ejemplo paradigmático es el golpeteo bimanual por *bulerías* que realiza Carmen Amaya en una de las escenas más célebres de la película «Los Tarantos» (1963), del director Francisco Rovira-Beleta, y que de hecho ya realiza en una grabación anterior, comentada en la página 254.

¹⁸ Israel Suárez, el Piraña, que acompañó a Paco de Lucía en sus giras desde 2005 hasta su muerte en 2014, es el principal artífice de esta incorporación de los nudillos en el cajón (HEREDIA, 17-7-2019). Puede verse en el acompañamiento de una bulería interpretada por *Diego del Morao* en el tablao madrileño Casa Patas [0'21"].

seguiremos haciendo en este capítulo. En cuanto al arraigo de esta base en las zambras granadinas, que permitiría considerar esta base tradicional como propia del Fandango Abandolao, en este caso de tipo bailable, las primeras muestras sonoras que presentan esta base de palmas corresponden a cantes por bulerías, tal y como refleja la selección anterior.

Por otra parte, en la transcripción de la página 172 aparece una variante de la base tradicional de la Bulería de especial relevancia, con el mismo inicio acéfalo pero sin la pausa interna, un diseño que no aparecía en el palmeo de Soleá/Alegría pero que fue relativamente frecuente en las grabaciones de bulerías:

Fig. III.12. Variante de la base tradicional de la Bulería



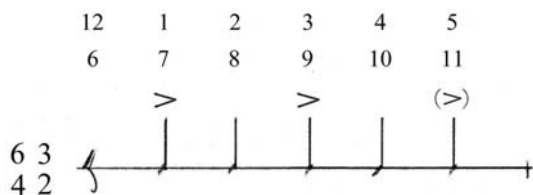
Bulerías: _____ La Niña de los Peines, 1910 [8/0'21", 1'31"]
 El Cojo de Málaga, 1921 [23/1'24"-28"]

Jaleos extremeños: _____ Carmen Amaya, 1957 [176/0'06"-19]

En el marco de la fonografía antigua, este patrón no puede considerarse una base, pues aparece esporádicamente, nunca a modo de ostinato. En cambio, será durante la segunda mitad del siglo xx, especialmente en sus últimas décadas, cuando este patrón gane terreno tanto en el ámbito profesional como en el amateur de corros y corrillos, hasta convertirse actualmente en la principal base de palmas de la Bulería, llamada «a seis» o «en compás partío». Si bien suele considerarse una base moderna, este marcaje conserva tanto el inicio acéfalo característico de la primitiva Bulería como su ambivalencia métrica, al ser aplicada indistintamente en cualquiera de las mitades del ciclo de 12 tiempos.¹⁹ Con todo, a diferencia de la base tradicional, la base «a seis» incorpora por defecto una determinada acentuación rítmica (>), tal y como ocurre con otras bases en su realización actual. En este caso, según el recuento tradicional, se enfatizan sistemáticamente los tiempos 1 y 3 (o 7 y 9) y de forma opcional el 5 (u 11), de modo que la acentuación dinámica se sitúa constantemente en tiempo leve, esto es, a contrapié:

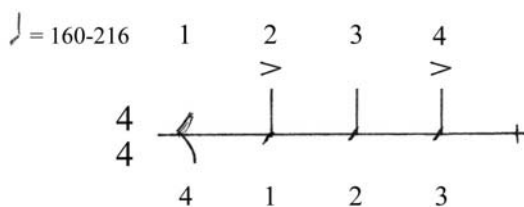
¹⁹ Esta variante ha sido recogida en diversas publicaciones de vocación didáctica en torno al compás o las palmas flamencas (NÚÑEZ, 2003: 31; UTRILLA, 2007: 71; MORALES [EL PULGA], 2010).

Fig. III.13. Base moderna o «a seis» de la Bulería



Por tanto, la acentuación se incorpora como agente métrico, reforzando la ambivalencia original del género: mientras el énfasis en el tiempo 3 se adhiere al metro ternario ($3/4 + 3/4$), la distribución de los acentos cada dos tiempos recoge el metro binario. Esta colocación de los énfasis en los tiempos leves del compás de $3/2$ no desdibuja esta métrica, sino que le confiere un singular impulso dinámico, ausente, por ejemplo, en la segunda mitad del patrón d) de Soleá/Alegría (v. p. 161). Actualmente, esta misma acentuación dinámica se incorpora a la base tradicional de Tango/Rumba, la única que ha permanecido vigente como tal hasta nuestros días. Se trata de un patrón breve, de cuatro tiempos, que manifiesta de forma no menos sintética y eficaz los rasgos rítmicos esenciales de todos los géneros y estilos que la comparten y que, como tales, conforman el tercer género rítmico del flamenco:

Fig. III.14. Base tradicional de Tango/Rumba



- Milonga:** _____ Manuel Vallejo, 1926 [35/2'22"]
 La Niña de los Peines, 1930 [72/0'36" y 1'47"]
- Farruca:** _____ Cuadro Gitano de La Coja, ca. 1927 [37/0'10"-18"]
- Tango-Rumba:** _____ Manuel Vallejo, 1927 [43/0'13"-25", 1'19"-28"]
 Antonio el Chaqueta, 1950 [158/0'18"]
- Tango-Tiento:** _____ Juanito Mojama, 1928 [50/2'50"]
- Tangos de Triana:** _____ El Cojo de Málaga, 1929 [63/0'34"-54"]
 Manuel Vallejo, 1934 [116/0'02"]
- Tanguillos de Cádiz:** _____ María la Canastera, 1931 [91/2'07"]
 El Peluso, 1935 [120/0'38"-55"]
 Manolo Manzanilla, 1947 [153/0'02"-11"]
- Colombiana:** _____ La Niña de los Peines, 1932 [94/0'30", 0'50"]

Zambra: _____	Carmen Amaya, 1933 [101/2'53"-3'00"] Carmen Amaya, 1941 [137/0'57"-1'06"]
Rumba: _____	La Niña de los Peines, 1935 [122/2'15"-22"] Antonio el Sevillano, ca. 1946 [146/1'32"-37"] El Cojo de Huelva, 1954 [164/0'30"-53", 0'58"-1'17"]
Tangos flamencos: _____	La Niña de los Peines, 1946 [150/0'52"-57"] La Niña de los Peines, 1947 [153/0'12", 1'00"-10"]
Garrotín: _____	Bernardo de los Lobitos, 1957 [174/0'02"+]

Se trata de un patrón formado también por palmas simples exclusivamente, con las que se indica la pulsación principal o tactus. El silencio sistemático en el primer tiempo, que convierte el inicio rítmico en acéfalo, es igualmente paradigmático del género, manifestando implícitamente el compás cuaternario (4/4). En cuanto a la acentuación dinámica, los énfasis se sitúan igualmente en los tiempos leves (2 y 4), como la base moderna de la bulería, indicando a su vez el metro binario (2/4 + 2/4).²⁰ Cabe decir no obstante que, tal y como sucedía en la base tradicional de Soleá/Alegría y de la Bulería, esta acentuación todavía no se manifiesta con claridad en la fotografía antigua, quedando los silencios o la introducción de contratiempos, que analizaremos en el próximo capítulo, igualmente como herramientas predilectas para definir la estructura métrica en cada «son». En cuanto a la numeración de los tiempos, hoy día se tiende a hacer el recuento de forma ordinal, es decir, situando el 1 en el primer tiempo del compás. Con todo, hemos incluido un recuento no menos tradicional que refleja la misma perspectiva implícita en la numeración utilizada en la Soleá y la Bulería, esto es, situando el 1 como segundo tiempo del compás, disposición que refuerza el carácter acéfalo que comparten los patrones base de estos tres géneros rítmicos.

Tal y como refleja la muestra fonográfica, el uso desacomplejadamente ostinato que actualmente caracteriza la base tradicional de Tango/Rumba, no se evidencia hasta bien entrada la segunda mitad del siglo xx. De hecho, con independencia de su uso más o menos continuado en la grabación, la recopilación que presentamos tiene como principal objetivo demostrar la presencia de este patrón en géneros y estilos diversos, visualizando el alcance de este tercer género rítmico, en compás cuaternario. Esta base sirve de acompañamiento a un repertorio melódico amplio y variado, no sólo los homónimos tangos y rumbas, sino también tanguillos, farrucas, zambras, colombianas o garrotines, así como determinadas secciones o versiones de milongas. La base de Tango/Rumba muestra de forma clara también el potencial que ostenta el acompañamiento de palmas como revelador de la estructura métrica y, por extensión, del posible parentesco entre géneros o toques distintos. De hecho, el origen de las palmas por tangos no es el Tango tal y como se entiende actualmente, sino el originalmente conocido como «tango americano», llamado hoy Tanguillo. En verdad, el toque por tangos no cristaliza hasta mediados del siglo xx (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 186), siendo en cambio en grabaciones anteriores de farrucas y zambras donde el palmeo por tangos aparece más desarrollado, con mayor variedad de «contras» y combinaciones, faceta que trataremos

²⁰ Esta acentuación recuerda el *backbeat* en el palmeo de los esclavos afroamericanos *gullah* (p. 132).

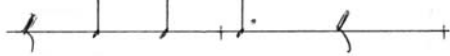
en el siguiente capítulo. A la luz pues de la fonografía, este palmeo se habría desarrollado paradójicamente con anterioridad al propio toque que hoy llamamos Tango.

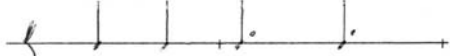
A las bases analizadas, cabe añadir dos patrones de Siguiriya, relativamente frecuentes en la fonografía antigua. Por su carácter opuesto al repertorio festero, representado de forma paradigmática por la Bulería, pero también por basarse en una pulsación anisócrona, esto es, con alternancia constante de tiempos cortos y largos en relación sesquiáltera ($3/4 + 6/8$), la Siguiriya es un género tradicionalmente poco acompañado de palmas (apenas un 19% de los registros entre 1897 y 1956) y cuando ocurre, se utilizan preferentemente palmas «sordas» (de menor sonoridad y brillantez). En la fonografía antigua, las palmas por Siguiriya, cuando aparecen, tienden a marcar únicamente esta pulsación principal, sin añadir contra-tiempos ni combinar patrones distintos, razón por la cual no la tipificamos como género de palmas. No obstante, dentro de esta aparente limitación, destacan en grabaciones de artistas y años distintos dos patrones con un uso ostinato significativo, siendo desde este punto de vista equiparables a las bases analizadas hasta ahora. Como hemos visto en el resto de géneros, la introducción de silencios sobre un marcaje continuo es el primer recurso para la generación de patrones susceptibles de convertirse en bases. Así, sobre la fórmula métrica de característica de la Siguiriya, formada por cinco tiempos de duración sesquiáltera ($3/4 + 6/8$), son los tiempos primero y último los que aparecen precisamente silenciados en el primer a):

Fig. III.15. Bases tradicionales de Siguiriya

$\text{♩} = 112-152$ 5 1 2 3 4

3 6
4 8

a) 

b) 

a) _____ Manuel Vallejo, 1926 [34/0'10"-25"]
 Tomás Pavón, 1928 [57/0'20"-30"]
 Juanito Mojama, 1928 [49/0'08"-16"]
 Manuel Vallejo, 1931 [90/0'09"+]

b) _____ La Niña de los Peines, 1927 [41/0'06"-16", 2'01"+]
 Juanito Mojama, 1928 [49/0'16"-24"]
 La Niña de los Peines, 1929 [70/0'07"-38", 1'00"-15"]
 Emilio Abadía, 1934 [114/0'27"-42", 2'58"+]

En efecto, el rasgo más llamativo de estas bases de Siguiriya es nuevamente el inicio acéfalo. La numeración empleada tradicionalmente refleja también esta acefalia, pues, como en la Soleá/Alegría, la Bulería y, con cierta frecuencia también, el Tango/Rumba, la primera palmada se considera el tiempo 1. En este caso, la ubicación de estos silencios es menos

aleatoria si cabe: la variabilidad del tactus, en una relación sesquiáltera no siempre precisa en las grabaciones antiguas (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 118), parece favorecer la introducción de silencios en los tiempos 4 y 5, pues constituyen precisamente el segmento de mayor contraste o inestabilidad dentro del ciclo. A tenor del palmeo, el valor de negra es, dentro de la alternancia métrica, el pulso dominante, aquél que se toma de referencia, de modo que la distancia entre los tiempos 3 y 4 y los tiempos 4 y 5 se siente *de facto* como un alargamiento o ralentización del tactus. En las grabaciones antiguas que optan por marcar la pulsación ininterrumpidamente (véanse los ejemplos de palmas lisas recogidos en la p. 154), la inestabilidad derivada de esta constante variación del tactus provoca un frecuente descenso de intensidad en los tiempos 4 y 5, generando dentro del ciclo un apreciable contraste entre el espacio 1-3 y el 4-5. Un contraste que se aprecia especialmente en la primera muestra fonográfica, de Manuel Vallejo (1926), donde al tiempo que el cantaor realiza el patrón a), se escuchan de fondo otras personas haciendo palmas, marcando los tiempos 4 y 5. Este descenso responde no sólo a una actitud dubitativa con respecto a la precisión métrica del toque, sino también a la propia dinámica descendente que se genera en torno a la resolución armónica, y que el toque sitúa sistemáticamente en el tiempo 4 (obsérvese cómo en los ejemplos de la segunda base, el tiempo 4 suele batirse también con menor intensidad). De hecho, la segunda base demuestra que la acefalia no es consecuencia solamente del tactus variable, incluso cuando es impreciso, sino un rasgo idiomático intrínseco, pues la distinta duración de los tiempos 3 y 4 no impide el marcaje ajustado de este último, manteniendo, en cambio, el silencio en el 5.²¹

Desde la perspectiva que nos ofrece la fonografía antigua, todas las bases recopiladas aparecen como la culminación de un proceso más o menos largo de generación de patrones o sonos que buscan sintetizar rítmicamente el *tema* característico de cada género, su esencia rítmico-armónica (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 83). No se olvide que el ritmo y las cadencias armónicas del toque son para el palmeo una fuente de inspiración no menos influyente que elementos más propiamente rítmicos como el rasgueado. En este sentido, pues, las bases representan efectivamente un consenso tácito en torno a esta esencia. Este consenso no estriba tanto en el carácter sintético del patrón rítmico, sino en su uso compartido por varios artistas durante un periodo de tiempo relevante. Por ello, no todos los patrones recurrentes que hemos observado en la fonografía antigua pueden considerarse bases. Un buen ejemplo es en este caso el patrón b) de Soleá/Alegría, empleado exclusivamente por La Niña de los Peines (p. 161), u otros que ella misma utilizó en grabaciones coetáneas.²² Por otra parte, las bases tradicionales demuestran una vez más la existencia de un lenguaje rítmico transversal, una cierta estética o concepción rítmica específicamente flamenca que trasciende la singularidad de cada género. Por tanto, representarían en cierto modo un doble consenso: el propio dentro de su género rítmico y el que une a los distintos géneros del repertorio de las palmas flamencas.

²¹ Esta base fue recuperada por Diego Carrasco en su disco *Voz de referencia* de 1993, a una velocidad similar a la que solían interpretarse las siguiriyas en la fonografía antigua [280/0'00"].

²² Un buen ejemplo es el patrón que interpreta repetidamente en grabaciones de 1913 [9/0'20"-38", 49"-58" y 10/0'05"-31], pero que no hemos considerado base al no ser compartido por otros artistas.

Todas las bases reunidas en la figura de la página siguiente representan la práctica totalidad de géneros flamencos acompañados presentes en la fonografía antigua (1897-1956). En géneros como la Petenera, la Guajira o el Zapateado tradicional no consta uso de palmas o, por lo menos, ningún patrón equiparable a una base. Tampoco hemos citado el Tanguillo Moderno, al estar inédito todavía en esa época. En el caso de la Sevillana y el Fandango de Huelva, géneros pertenecientes al mismo grupo de *metro cruzado* y que comparten la misma fórmula métrica (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 123), nos encontramos ante un palmeo con predominio de palmas lisas o continuas, particularmente por sevillanas. No obstante, en determinadas grabaciones de estos cantes, aparecen a modo de ostinato o repetidos en puntos diferentes tanto la base tradicional de la Bulería (ya comentada) como la segunda mitad (3/2) de la base de Soleá/Alegría.²³ A diferencia de su uso en los géneros de referencia (Soleá y Bulería), no son patrones empleados en un número significativo de registros, esto es, de etapas y artistas distintos, lo que impide establecerlos como bases pertinentes. Con todo, su presencia pone de manifiesto la voluntad de buscar un patrón de consenso susceptible de ser interpretado en ostinato, para lo cual se recurre de nuevo al inicio acéfalo, confirmándose una vez más como recurso dinámico predilecto del palmeo tradicional. Aunque la presencia de este inicio en los géneros de metro cruzado (Sevillana y Fandango de Huelva) no viene motivada por un desfase de la frase musical con respecto del ciclo métrico, patente en las cuentas tradicionales de Soleá/Alegría, de Bulería, de Siguriya y, en parte, de Tango/Rumba, prueba su pertinencia más allá de las particularidades de cada género. Este comienzo, con un silencio seguido de palma, directa o indirectamente enfatizada, se erige como paradigma de la estética rítmica flamenca, compartido por el toque, el baile y, en buena medida, el cante, y ausente en otras músicas tradicionales con similar uso del palmeo.

²³ Puede escucharse en los fandangos de Huelva de Manuel Vallejo [109/0'23" y 2'00"] y las sevillanas de La Niña de los Peines [106/0'06", 0'57", 1'02", 1'47"], ambas editadas en 1933. Más recientemente, la segunda mitad de la base de Soleá/Alegría aparece en ostinato estricto en unos fandangos de Huelva de 1972, cantados por El Chocolate de Granada [218/0'03"-1'03"; 1'15"-39"; 1'53"-2'17"].

Fig. III.16. Bases de palmas tradicionales del flamenco

MATRIZ 6

6
4

12 1 2 3 4 5

6 7 8 9 10 11

SOLEÁ / ALEGRÍA
(SEVILLANA / F. DE HUELVA)

6 | 3
4 | 2

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

BULERÍA
(SEVILLANA / F. DE HUELVA)

5 1 2 3 4

a) b)

3 6
4 8

SIGUIRIYA

MATRIZ 4

4

4 1 2 3

4
4

TANGO

Más allá de la acefalia recurrente en estos patrones y la intención estética que ello acarrea, este conjunto de bases manifiesta también una tendencia compartida a la sencillez y austeridad rítmicas, en consonancia con la funcionalidad esencialmente métrica del palmeo, entendida a la vez como manifestación del pulso de referencia o tactus, regulación agógica (del tempo) y delimitación de períodos regulares (en este caso mediante pausas). A pesar de esta austeridad, el palmero logra crear unidades elocuentes a la hora de articular el discurso musical colectivo. Estamos, en esencia, ante dos *matrices métricas*, de seis y cuatro tiempos respectivamente, en cuyo marco las bases establecen su particular distribución de palmadas

y silencios, compartida por varios géneros.²⁴ Obsérvese que los cinco tiempos del compás de la Siguiriya no implican otra matriz, pues la distinta duración de estos tiempos (en relación sesquiáltera) genera un periodo temporal isócrono al de la Soleá o la Bulería. Si bien la fonografía moderna (1957-2016) revela un importante cambio de perspectiva en determinados aspectos, que serán analizados más adelante, la concepción rítmica y métrica tradicional se ha vuelto a poner de relieve con la reciente aparición de géneros nuevos como el Tanguillo Moderno, en algunas de cuyas bases pervive la matriz de seis pulsaciones y el inicio acéfalo (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 241 y 2019: 42-43).

A tenor de los aspectos transversales que se han puesto de relieve, cabría añadir a las propiedades que reúne toda base de palmas, en cuanto que *patrón de consenso*, su potencial como reveladora de parentesco. Así, el empleo de una misma base de palmas en géneros melódica y armónicamente distintos constituye el indicio de una posible raíz musical común, avalando la clasificación del flamenco acompañado en *grupos métricos* (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015). En este sentido, a diferencia de los géneros y estilos melódicos relacionados con la base de Tango/Rumba o con la de Soleá/Alegría, el parentesco o ascendencia común de los géneros o subgéneros que emplean o han empleado la base tradicional de la Bulería ha sido mucho menos advertido por la flamencología, seguramente por la escasa relación entre sendos repertorios melódicos (a excepción de los jaleos). Asimismo, la comparación de las bases tradicionales con sus homólogas modernas permite evidenciar la evolución de la tecnología y la estética rítmica de las palmas flamencas. De hecho, la propiedad más relevante de la base de palmas es su capacidad de revelar aspectos idiomáticos del palmeo flamenco tradicional, como el uso preferente de palmas simples o de silencios, así como algunos recursos o motivos como el inicio acéfalo y determinadas células rítmicas, rasgos todos de una estética del ritmo transversalmente flamenca.

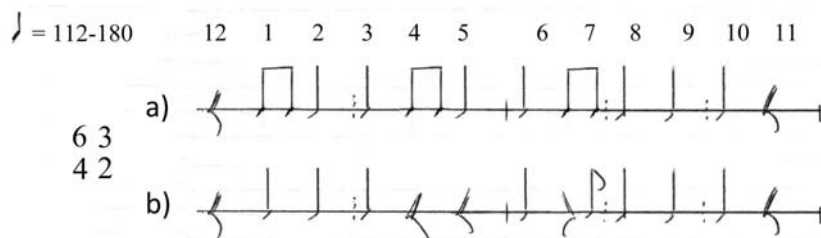
III.5. El Dibujo: la introducción de contratiempos

Como hemos visto hasta ahora, la incorporación de silencios o pausas es el recurso tradicional más extendido y eficaz en la configuración de las bases de palmas, patrones recurrentes que permiten de forma sencilla y clara manifestar la estructura métrica y el sentido dinámico de un determinado género. Con este mismo fin, el segundo recurso empleado tradicionalmente es la incorporación de contratiempos, más frecuente aún que el énfasis dinámico o variación de intensidad. Del mismo modo que la incorporación de un silencio permite enfatizar indirectamente las palmadas colindantes (e. g. en la Soleá, las palmas en el 1, el 3 y el 10, mediante las pausas en el 12, 4, 9 y 11), también la introducción de contratiempos produce un similar realce, contribuyendo igualmente a manifestar la estructura métrica del género. Se trata de énfasis indirectos, pues en ningún caso implican mayor intensidad, sino que es el propio contraste con el silencio o la proximidad al contratiempo lo que provoca la

²⁴ Véase un análisis más específico de estas matrices en JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2017b.

sensación de realce. Generalmente, el contratiempo se incorpora para «doblar», para generar «un contra» o patrón complementario a la base, formando lo que más adelante analizaremos como *coro de palmas*. Con todo, en este apartado nos interesa analizar la función del contratiempo en patrones recurrentes y autónomos, interpretados por una sola persona (o varias al unísono) como forma de «hacer compas» y, por tanto, equiparables a una base de palmas. Veamos en primer lugar algunos de los patrones con contratiempos más frecuentes en la fonografía antigua, empleados en el acompañamiento de soleares y alegrías; obsérvese que, en este caso, se emplean dos dibujos: el del contratiempo añadido, es decir, sin eliminar la palma del tiempo precedente (patrón a), y el del contratiempo estricto, precedido de pausa (patrón b):

Fig. III.17. Patrones de Soleá/Alegría con contratiempos²⁵



- a) **Soleares:** _____ El Cojo Luque, 1929 [64/0'06", 1'27", 1'59"-2'07"]
 El Sevillanito, ca. 1930 [79/0'12"-26"]
 El Chato de las Ventas, ca. 1935 [118/0'41"]
- Alegrías:** _____ Manuel Vallejo, 1925 [31/1'09"]
 Antonio el Chaqueta, 1950 [159/0'13"]
- Bulerías por Soleá:** _____ Tomás Pavón, 1928 [55/0'19"]
 La Niña de los Peines, 1950 [161/0'12"]
- b) **Soleares:** _____ La Niña de Patrocinio, 1928 [51/0'05"-29"]
 Aurelio de Cádiz, 1929 [61/0'05"]
 José Palanca, 1930 [81/0'18"]
 Pepe Pinto, ca. 1931 [93/1'41"]
- Alegrías:** _____ La Andalucita, ca. 1933 [102/0'29"]

La introducción de contratiempos constituye un recurso más explícito que el silencio, no sólo por ser audibles, sino por la información que aportan sobre el nivel de pulso inferior al tactus, esto es, es subactus o subdivisión del compás. En el patrón a), el contratiempo

²⁵ En sus primeras grabaciones de soleares (1912-1913), La Niña de los Peines empleó un patrón muy parecido al b), a veces repetido, en el que se incluye una palmada en el tiempo 5 [10/0'05"-31"]. III.3

suple a la pausa como enfatizador, al resaltar directamente los tiempos 1 y 7, que de esta forma, para ser destacados, no requieren del silencio en los tiempos 12 y 6 respectivamente;²⁶ en cierto modo, constituye una realización alternativa del característico inicio rítmico acéfalo. Al mismo tiempo, «doblar» los tiempos 1, 4 y 7 es una forma de generar tensión rítmica hacia los acentos métricos principales (tiempos 3, 6 y 10 respectivamente), emulando el rasgueado de la guitarra, cuya función por defecto es precisamente tensionar los tiempos que preceden al acento métrico. Por otra parte, la colocación de estas «contras» cada tres tiempos (1-4-7) es también una réplica del fraseo interno de la variaciones del toque por soleá y por alegrías, en las que el ritmo armónico sigue tradicionalmente una pauta ternaria desplazada respecto de la fórmula métrica $6/4 + 3/2$ (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 134). En cuanto al patrón b), la palma añadida, al estar precedida de pausa, constituye un contratiempo estricto. Esta palma desplazada (del 7 al $7 \frac{1}{2}$) enfatiza el tiempo que la sucede (8), del mismo modo que la pausa en el 7 hace destacar el anterior (6), contribuyendo ambas a la percepción del metro binario de la segunda mitad del ciclo ($3/2 = 2/4 + 2/4 + 2/4$). A diferencia del primero, este patrón, si bien también aparece repetido en las grabaciones varias veces seguidas, suele adoptar un carácter de *llamada*, antes de la copla cantada, o de remate al término de una falseta de la guitarra.

El empleo de contratiempos en las bases de palmas está presente en todas las etapas fonográficas, siendo dos los factores que influyen en el uso más o menos abundante o sistemático de este recurso. Por una parte, su introducción depende del tempo y la agógica: los géneros rápidos, particularmente Bulería y Rumba, llamados tradicionalmente festeros, cuyo tempo es igual o superior a 200ppm y sujeto a poca variación durante la interpretación, suelen emplear palmas simples en sus bases, mientras que en los de movimiento moderado o menos veloz las bases incorporan contratiempos de forma más sistemática, pudiendo en ocasiones considerarlas palmadas pertinentes. Por otra parte, la tendencia histórica a la ralentización experimentada por la gran mayoría de géneros flamencos acompañados, tal y como queda reflejada en el conjunto de la fonografía flamenca (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 221), es también un factor que ha contribuido a la incorporación cada vez más abundante y sistemática del contratiempo. Esta tendencia se hace patente al comparar las bases tradicionales con aquéllas que se han ido imponiendo en las últimas décadas, cuyas diferencias revelan las preferencias estéticas de cada etapa histórica. Es precisamente el caso de la Soleá y la Alegría, géneros en los que, debido a su paulatina ralentización, se ha generalizado el uso de contratiempos a la hora de «hacer compás», hasta el punto de que ninguno de los patrones tradicionales ha logrado sobrevivir. Sobre todo a partir de los años noventa, las dos formas de introducir contratiempos observadas en la fonografía antigua (precedido de pausa o sin ella) se consolidan como dibujos preferentes o predilectos, colocados en determinados puntos del ciclo métrico, convirtiéndose así en palmadas pertinentes. Desaparecen de este modo las bases con palmas exclusivamente simples, haciéndose explícitos de forma permanente dos niveles de pulso: el tactus, a través de las palmas a tiempo, y el subtactus, mediante los contratiempos. Con todo, la colocación de los contratiempos mantiene hasta cierto punto el criterio tradicional, al situarse de forma recurrente en los tiempos leves 1, 4, 7

²⁶ En los ejemplos de El Sevillanito y La Niña de los Peines, el tiempo 12 aparece palmeado.

y 9. Ciñéndose a estos dos dibujos y a su colocación predeterminada, el palmeo moderno consolida en estos géneros un lenguaje rítmico notablemente homogéneo en comparación con el palmeo tradicional, desplegado de forma más constante durante la grabación. Con todo, la conservación de ciertas variables, como la introducción de silencios o de palmas lisas en determinados puntos o tramos del ciclo métrico, permite restar monotonía a este palmeo, conservando a la vez los tradicionales espacios de tensión y reposo. Veámoslo a través de los patrones y variables más frecuentes:

Fig. III.18. Patrones y variables frecuentes en el palmeo moderno de Soleá/Alegría

The figure displays four musical staves illustrating rhythmic patterns for Soleá/Alegría. The first three staves are in 6/8 and 4/2 time signatures, with a 12-beat cycle divided into 11 numbered segments. The fourth staff shows a sequence of palm symbols (vertical lines with flags) corresponding to the rhythm. A vertical dotted line is drawn at the 6th beat mark.

Soleares: _____ Enrique el Extremeño, 1995 [287]

Tomasa la Macanita, 1995 [292]

Tomasa la Macanita, 1998 [299]

Miguel Poveda, 2006 [312]

Alegrías: _____ Camarón de la Isla, 1979 [260]

Camarón de la Isla, 1979 [261]

Fernando de La Morena, 1994 [282]

Manuel Moneo, el Torta, 1994 [283]

Chiqui de la Línea, 1995 [285]

El Pele, 1995 [286]

Miguel Poveda, 1995 [290/0'12"]

Tomasa la Macanita, 1995 [296]

Arcángel, 2001 [303]

La Susi, 2001 [304]

Arcángel, 2004 [309]

Pitingo, 2006 [313]

Miguel Poveda, 2012 [314]
Bulerías por soleá: _____ Vicente Soto Sordera, 1990 [281]
Carmen Linares, 1996 [296]
Miguel Poveda, 1998 [298]

En algunas muestras sonoras estos patrones aparecen repetidos en ostinato, sin apenas alteración. De hecho, nos consta que, particularmente los dos primeros, son considerados en el ámbito profesional y en la enseñanza como bases de palmas, incluso con matices dinámicos en función del género o palo que se acompañe (DOMÍNGUEZ y MATEOS, 28-7-2011; GRILO, 2-6-2018). Con todo, es más frecuente que se combinen con pausas o palmas simples en los lugares indicados, razón por la cual no los hemos llamado bases de palmas. En cierto modo, el palmeo base radica aquí no tanto en un patrón, como en el uso sistematizado o modular de estos dos dibujos y su despliegue constante (sin intermitencias en el transcurso de la grabación). Por tanto, la sensación de cierta monotonía rítmica que en gran medida despierta el acompañamiento de palmas en todas estas muestras no reside tanto en un despliegue rigurosamente ostinato, sino en la recurrencia de los mismos dibujos a lo largo de la grabación, su ubicación predeterminada y, sobre todo, su interpretación rígida en el tempo, «a claqueta» o a velocidad constante. A pesar de las permutas o variables rítmicas indicadas, el tempo rígido al que se interpreta este palmeo base moderno, sistematizado y relativamente ostinato, con menor interacción con el toque, le aleja de la atmósfera tradicional, caracterizada por la espontaneidad, por una natural predisposición a interactuar improvisadamente, a matizar un discurso musical esencialmente no predeterminado, cuya cuadratura métrica no era todavía una premisa rigurosa. Como veremos en el último capítulo, los modernos avances en las técnicas de grabación, particularmente su digitalización, han acentuado en las últimas décadas la creciente exigencia de precisión métrica y agógica en la interpretación, a la vez que han dificultado el preservar la vitalidad que conllevaba la grabación de todas las partes a la vez. En este sentido, cabe mencionar la indudable influencia que han tenido determinadas producciones discográficas de vocación didáctica, encabezadas por la colección *Sólo Compás* (Sevilla: Original Future Sounds). Respecto al repertorio moderno que nos ocupa, en los cds «Alegrías» (1996) y «Soleá por bulerías» (2000) de dicha colección, sobre todo en sus pistas con sólo cajón y palmas, se pueden escuchar los patrones transcritos, particularmente el segundo de ellos (con sus variables), interpretados de forma más rigurosamente ostinata que en las muestras indicadas más arriba. En cierto modo, por su vocación didáctica y por la reputación de sus artífices, particularmente Manolo Soler en el ámbito de la percusión, incluyendo el acompañamiento de palmas, estas ediciones certifican indirectamente la existencia y valor de esta forma moderna de «hacer base» y la tendencia al uso ostinato y a tempo riguroso que ponen de manifiesto las grabaciones seleccionadas.

En la fonografía antigua, como se ha visto, el uso de bases no es sistemático: los patrones no aparecen repetidos de modo realmente ostinato a lo largo de la grabación, sino que prima la flexibilidad, el despliegue de la intuición del intérprete, lejos aún del sometimiento a la funcionalidad eminentemente métrica o metronómica que a menudo manifiesta el palmeo en la fonografía reciente. Esta flexibilidad de tipo intuitivo, que permanece vigente en las

actuaciones en directo, especialmente en los tablaos, y que en cierto modo se ha querido *domesticar* en los estudios de grabación, es consecuencia de una determinada actitud artística que no considera el registro sonoro como una obra premeditada o prediseñada, sino un testimonio de inspiración. Una flexibilidad reflejo también del propio estadio de desarrollo en el que se encontraban buena parte de los toques en la primera etapa fonográfica, particularmente con respecto a la cuadratura del fraseo en ciclos métricos regulares y el ajuste metronómico de la velocidad que se han impuesto en la discografía moderna. En el desarrollo del palmeo por soleá se pone de manifiesto la estrecha relación existente entre la cristalización de un determinado repertorio de bases de palmas y el proceso de estabilización y regularización de los parámetros rítmicos del toque correspondiente, tanto o más lento. Así, las bases de palmas no alcanzan a definirse y extenderse en la fonografía hasta que el propio toque no define su *tema*, entendido como la suma de una determinada fórmula métrica, uno o varios ostinatos armónicos y una franja de velocidad característica, elementos que suelen manifestarse paradigmáticamente en las variaciones rasgueadas (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 83).

La correlación existente entre la definición del fraseo del toque y de las bases de palmas no es un fenómeno exclusivo de la etapa antigua, sino que se manifiesta también en géneros rítmico-armónicos de consolidación tardía, como el Tiento, o de más reciente aparición, como el Tanguillo Moderno, recreación flamenca del Tanguillo de Cádiz o de carnaval. En este moderno Tanguillo, surgido en 1983, coexistieron durante dos décadas varias bases de palmas, aparentemente contradictorias en algún caso, fruto de la propia complejidad rítmica del género. Una variedad de perspectivas métricas que no terminaron de confluír hasta que, entrado el siglo XX, no se alcanzó cierto consenso en torno a un determinado repertorio de bases y combinaciones (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 241; 2019: 43). En este sentido, el palmeo moderno de Soleá/Alegría es igualmente la culminación de un proceso de generación de consensos en torno a unos recursos y diseños comunes, usados por varios artistas durante un período de tiempo más o menos prolongado. Consensos que consolidan elementos precedentes, como en este caso los dibujos concretos, pero que en ocasiones también significan la ruptura con criterios tradicionales. Seguramente el ejemplo más llamativo es la substitución del inicio rítmico acéfalo por un inicio tético, el tiempo 12 robando la palmada al 1, en respuesta a los cambios en el propio fraseo del toque, sobre todo por alegrías.²⁷

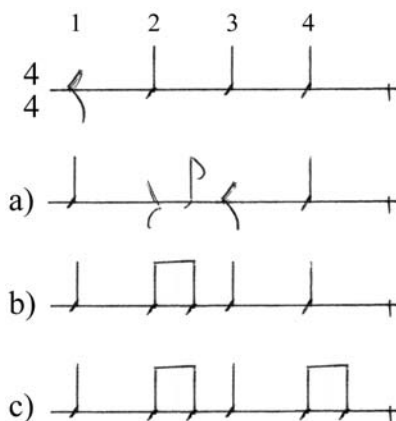
Por otra parte, al sistematizar la incorporación de contratiempos y, en consecuencia, hacer permanentemente explícito un segundo nivel de pulso, las bases modernas incluyen mayor cantidad de palmadas que las bases tradicionales: un mínimo de nueve, frente a las seis palmadas de las bases antiguas (p. 165), rompiendo hasta cierto punto con el principio de síntesis y austeridad que dominaba el palmeo base tradicional. En gran medida, este aumento de palmadas y de niveles de pulso explícitos se debe a la progresiva ralentización histórica de estos géneros acompasados: emplear cualquiera de las bases tradicionales a la velocidad que modernamente se suele interpretar la Soleá provocaría un desajuste dinámico con el toque y el cante. En particular el primer patrón, que suele interpretarse a tempo lento,

²⁷ Ante la moderna costumbre de batir el 12, «La Chana nos pedía marcar el uno» (BARBERO, 27-6-2018), prueba de la trascendencia del cambio de perspectiva rítmica que ha implicado la supresión del inicio rítmico acéfalo.

vinculado preferentemente al acompañamiento de soleares, se aleja completamente de los recursos y diseños tradicionales: enfatiza únicamente los acentos métricos e imprime un caminar apesadumbrado, al sustituir las palmas en tiempo leve (1, 7 y 9) por sus respectivos contratiempos, que no hacen sino reforzar el peso o la gravedad de los acentos métricos siguientes (3, 8 y 10). En cuanto al tercer patrón, muy parecido al primero de los antiguos (p. 185), cabe decir que, a diferencia de lo que ocurría en la fonografía antigua, suele ser fruto de combinar un marcaje continuo de palmas simples o lisas con uno de los primeros patrones. Es decir, se trata en un coro, el resultado conjunto de dos ritmos simultáneos. No obstante, si bien trataremos el palmeo polirrítmico en el próximo capítulo, la perseverancia u obstinación con la que suele interpretarse esta combinación nos permite equiparar el ritmo resultante a un patrón que actúa a modo de base.

El uso del contratiempo en la fonografía antigua es transversal a la mayoría de géneros acompasados, apareciendo con más frecuencia junto a aquellos toques basados en una pulsación o tactus estable. Entre los pertenecientes al género rítmico de Tango/Rumba, durante la primera mitad del siglo pasado figuran en las grabaciones patrones alternativos a la base tradicional, formada por un silencio y tres palmadas, que incorporan contratiempos como forma de enfatizar los tiempos leves (2 y 4):

Fig. III.19. Patrones de Tango/Rumba con contratiempos



- a) **Tango-Tiento:** _____ Manolo el Sevillano, 1897-1900 [2/2'07"]
Rumba: _____ La Niña de los Peines, 1935 [122/0'09"]
Tanguillo de Cádiz: _____ Manolo Manzanilla, 1947 [155/0'13"-26"]
- b) **Zambra:** _____ Carmen Amaya, 1933 [101/1'18", 1'24", 2'05", 2'22"]
Tangos de El Titi: _____ Manuel Vallejo, 1934 [116/0'50"-58"]
Tanguillo de Cádiz: _____ Conchita Martínez, 1943 [144/0'40"]

- c) **Tango-Tiento:**_____Teresa España, 1921 [24/0'04"]
Juanito Mojama, 1939 [133/0'20"]
Tanguillo de Cádiz:_____María la Canastera, 1931 [91/1'38"]
Zambra:_____Carmen Amaya, 1933 [101/1'26", 1'35"]

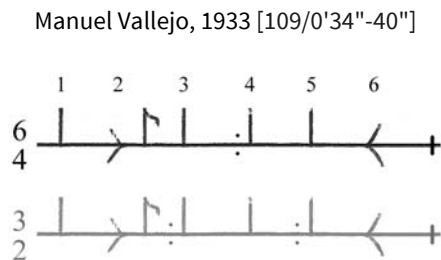
El primer patrón, presente ya en la fonografía más temprana, guarda un vínculo directo con la llamada clave del son (de hecho, corresponde exactamente a su primera mitad), ostinato rítmico de origen cubano en el que se ha inspirado particularmente el acompañamiento rítmico de las rumbas flamencas y que explicaría su uso exento, a modo de base.²⁸ Con todo, la palma en el primer tiempo del compás, que rellena el silencio de la base, y la introducción de un contratiempo aislado, esto es, precedido y sucedido de pausa, con el consiguiente efecto sincopado, hacen el patrón más propicio como segunda voz que como base propiamente, tal y como veremos más adelante. A diferencia del primero, los patrones b) y c) introducen los contratiempos sin eliminar las palmadas a tiempo, esto es, sin renunciar al marcaje básico, emulando así las figuraciones del patrón tradicional a) de Soleá/Alegría (p. 181). En este sentido, el patrón b) constituye actualmente una segunda base del Tango, empleada con tanta o más frecuencia que la tradicional (DOMÍNGUEZ y MATEOS, 28-7-2011; DE LA TOLEA, 17-7-2018). Mediante los contratiempos añadidos, se logra por una parte definir la subdivisión binaria del compás y por otra destacar los tiempos 2 y 4 sin necesidad de articular énfasis dinámicos. Precisamente, estos dos tiempos se convertirán con el paso de los años en acentos sistemáticos (palmadas fuertes) dentro de la base de palmadas por tangos, énfasis que no aparecen todavía definidos en la fonografía antigua. Por último, mencionar que estos tres patrones pueden encontrarse también sin la palmada en el primer tiempo. De hecho, existe actualmente cierto consenso en considerar la base con las cuatro palmadas como más propia de la Rumba, si bien en ocasiones se incorpora en el acompañamiento de tangos «para que no caiga la pulsación en ningún momento» (BARBERO, 22-6-2018).

La incorporación de contratiempos como recurso secundario a la hora de definir patrones se halla también en el Fandango de Huelva, que constituye, como la Sevillana, un género de *metro cruzado*, esto es, basado en la mezcla de metro ternario y binario, el primero como compás rector y el segundo como pauta sometida o subyacente (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 129). Si bien las muestras fonográficas antiguas con palmadas son escasas en este género, encontramos algún ejemplo donde la ubicación del contratiempo es también recurrente, formando un dibujo análogo al observado en los anteriores patrones de Soleá/Alegría:²⁹

²⁸ La Niña los Peines palmea la clave íntegra en su rumba de 1935. También puede escucharse en una rumba de La Repompa de Málaga de 1959, rotulada como tanguillo [186/0'04"+].

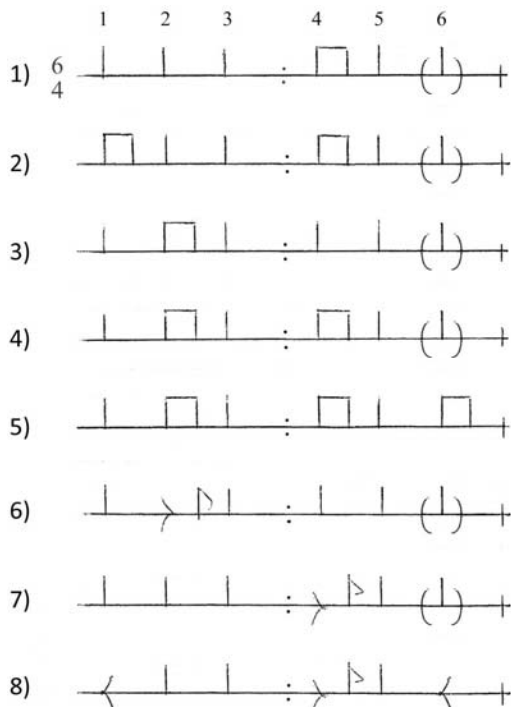
²⁹ En esta grabación se oye jalear a La Niña de los Peines, quien seguramente también toca las palmadas.

Fig. III.20. Patrón de Fandango de Huelva con contratiempo



Este patrón, vigente todavía en la actualidad, corresponde exactamente a la segunda mitad o hipermetro del patrón b) de Soleá/Alegría (p. 185). Como puede verse, tanto el contratiempo como el silencio en el tiempo 6 refuerzan los tiempos 3 y 5, manifestando de esta forma el metro binario subyacente en el Fandango de Huelva (en gris, $2/4 + 2/4 + 2/4 = 3/2$) y que en la Soleá/Alegría es metro rector. En el género rítmico de Sevillana/Fandango de Huelva es frecuente la incorporación de determinados dibujos formando patrones recurrentes, usados a veces de forma ostinata o continuada. Véanse en la página siguiente varios de estos patrones (entre ellos el transcrito en la página anterior), aparecidos reiteradamente en dos sesiones de grabación en estudio y potencialmente interpretables a solo (DOMÍNGUEZ y MATEOS, 28-7-2011; BARRERO, DE LA TOLEA Y ZAMBULLO, 19-11-2018). Prácticamente todos los ejemplos en esta recopilación (fig. III.21) admiten el silencio en el tiempo 6. Si bien opcional, su incorporación confiere carácter de remate al patrón, empleado en este caso coincidiendo con la resolución de un cante o de una falseta. Los cinco primeros patrones incorporan el contratiempo sin implicar silencio alguno (luego no constituyen *stricto sensu* contratiempos). Al conservar la batida del tactus, son patrones autónomos, esto es, utilizables de forma reiterada a modo de base. En ellos destaca por una parte el doblaje recurrente del tiempo 4, que si bien coincide con el acento métrico, busca en verdad enfatizar indirectamente el 5 y, con ello, el metro binario subyacente en este género rítmico, tal y como ocurría en la ejemplo anterior de Manuel Vallejo; de hecho, el silencio en el 6 es también un refuerzo indirecto del tiempo anterior (análogo a los silencios en el 4 y en el 11 en la base tradicional de Soleá/Alegría). El metro binario se hace especialmente patente en los patrones cuarto y quinto, donde, además del tiempo 5, el doblaje destaca el tiempo 3, llegando a formar una cadencia binaria continúa (patrón 5).

Fig. III.21. Patrones de Sevillana/Fandango de Huelva con contratiempos



En cuanto a los tres últimos patrones, recogidos igualmente en estudio de grabación, constituyen variantes de los anteriores en las cuales la palmada añadida es precedida de silencio, representando, aquí sí, propiamente contratiempos. El patrón sexto corresponde al mismo ostinato transcrito anteriormente, demostrando su vigencia hasta la actualidad. También en los dos restantes, el dibujo rítmico refuerza el metro binario subyacente.³⁰ Por tanto, en este género rítmico, regido por el metro ternario impuesto por la matriz danzaria aún vigente, la introducción de contras en el palmeo acude en refuerzo del compás subyacente que gobierna, en cambio, sobre las melodías del canto y, en consecuencia, el ritmo armónico de la guitarra. Así, aunque no lo parezca a simple vista, la incorporación de contratiempos sigue el mismo criterio que en la Soleá/Alegría y en el Tango: anticipar el acento métrico (binario) y enfatizar el tiempo leve. Será en el próximo capítulo cuando veamos cómo estos contratiempos se emplean ya no para «hacer compas», dentro de bases o de patrones recurrentes a solo, sino como recurso primario y principal en los *coros* de palmas, esto es, la conjugación simultánea de ritmos o patrones distintos.

³⁰ El último patrón es una variante con dibujo de la base tradicional de Solé/Alegría en su segunda mitad (v. nota al pie 23), empleada con cierta frecuencia a modo de ostinato en el Fandango de Huelva; puede escucharse en grabaciones de Antonia Suárez, la Chiva (1958) [181/0'17"], de Fosforito (1959) [185/0'56"] y de Antonio el Chaqueta (ca. 1965) [200/0'31"].

III.6. Las cuentas: la verbalización del compás

Entendido en términos flamencos, el compás es una entidad musical compleja que aúna por lo menos cuatro parámetros: pulsación (latido), periodo (ciclo métrico), tempo (velocidad) y un determinado diseño rítmico-armónico. Mediante un lento proceso de familiarización, iniciado a menudo en la más tierna infancia, este «compás» es incorporado como una suerte de reloj interior, como una respiración, hasta el punto de manifestarse como un acto reflejo, instintivo y prácticamente inconsciente:

Eso lo llevo dentro. Yo estoy sentado en la calle o en casa, o hasta cuando estoy malo, y siempre estoy con el compás (...) haciendo ritmos [ta, taca, tá] ¿sabes? [tra, tra], eso va en los genes (El Bo en ORDÓÑEZ, 2016).

Es por ello que en ámbitos de firme tradición flamenca, alejados de las academias de baile, contar los tiempos tiende a considerarse un recurso artificioso. Ali de La Tota, palmero profesional de Jerez habituado a impartir talleres de iniciación a las palmas, rechaza el uso de cuentas en sus clases, aduciendo no haberlas empleado en su propio aprendizaje ni considerarlas adecuadas para transmitir el «compás»; para ello, confía en la interiorización de patrones rítmicos o sonos por la mera repetición, apoyándose puntualmente en el tarareo del ritmo (DE LA TOTA, 1-6-2018). Este procedimiento no es exclusivo del flamenco, sino que se encuentra presente en otras tradiciones musicales:

The Islanders [los esclavos afroamericanos de las Sea Islands de EEUU], of course, don't count their rhythmic patterns out; they "feel" them and they do them (Jones and Lomax, 1972: 24).

También en la música tradicional kuwaití existen recursos onomatopéyicos para la descripción oral de los compases, esto es, sonidos silábicos inspirados en los que producen los instrumentos de percusión tradicionales. Por tanto, el compás tampoco se verbaliza como una entidad neutra, sino mediante ritmos concretos. En este sentido, el bailaor y palmero sevillano El Torombo es también elocuente:

En la manera que hoy se cuenta, se enseña todo más mental que orgánico (...). Si a la persona le han transmitido las palmas contando y con números, la han podido hipotecar. Luego para deshipotecar a las personas y hacerlas libres, el desaprenderlo... Es lo que está pasando a las nuevas generaciones en este tiempo que estamos viviendo. A nosotros nos lo enseñaban más por el oír que por el ver. Hoy se enseña más por vista, llevándolo más al pensamiento que a la parte sensorial, la parte orgánica (TOROMBO, 1-12-2018).

Esta interiorización «sensorial» u «orgánica» del compás tiene como principal aliada la escucha del toque, que se basa en variaciones isócronas, esto es, en una determinada cuadratura métrica. Buen ejemplo se encuentra en la bailaora autodidacta La Chana, que aprendió los compases flamencos a base de escuchar el fraseo de la guitarra:

Tenía unos nueve años cuando apareció una radio en su casa. Uno de los programas emitía flamenco serio de verdad (...). Y [La Chana] por fin pudo escuchar, interpretado claramente y con precisión, un buen compás de seguiriya. Un guitarrista interpretaba unas falsetas muy claras y rítmicas que por fin le abrieron las puertas hacia lo que estaba buscando: «¡Este es el compás! Ahora lo entiendo, ahora por fin ya sé lo que tengo que hacer! ¡Aquí sí que puedo meter los pies! (...) Tengo que aprendérmelo tan y tan bien hasta que forme parte de mí» (DEL POZO y SANTIAGO AMADOR, 2018: 41).

Una vez interiorizado, cuadraba a compás sus pasos de baile con el simple recuerdo del toque, sin necesidad de cuentas ni de ayudantes en el son:

Yo hacía lo de la guitarra por soleá, o por tango, no me hacía falta nadie que me hiciera compás porque yo lo tenía en la mente (Ibídem: 44).

El acompañamiento de guitarra es un referente vital para los bailaores: «si tú la guitarra no la escuchas bien, vas a ir siempre con el miedo» (BARBERO, 22-6-2018). Cabe no olvidar que la guitarra ofrece un parámetro musical ausente en los demás actores flamencos: la armonía, con sus «tonos» y ritmo particular. Mediante los distintos grados de reposo o tensión que produce cada acorde y su cadencia rítmica, el guitarrista expresa de forma inequívoca la configuración del compás flamenco. Esta elocuencia armónica de la guitarra, poco contemplada en las descripciones del compás flamenco, es un elemento fundamental en la comprensión del compás y su cuadratura, tal y como hemos argumentado en trabajos previos (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015 89 y 95). De nuevo, el testimonio de La Chana es claro:

Hasta que supe los tonos y cómo terminaba, porque mi tío me daba los tonos. Y entonces allí estaba mi cuadratura y allí cerraba yo. Y allí ya se me quedó la cuadratura para siempre (Ibídem: 62).

Los palmeros profesionales tienen claro también este papel de la guitarra como referente métrico:

Nosotros nunca pedimos la voz del cantaor en el monitor, sólo la guitarra, que es el instrumento principal, y percusión, si la hay. Aunque haya baile, sólo pedimos guitarra (MELLIS [LOLO], 21-6-2018)

El guitarra es el que lleva la pauta: si él va rápido, nosotros vamos detrás de él (DE LA TOTA, 1-6-2018).

La guitarra es la que manda, tú vas detrás (DE LA TOLEA, 7-7-2018).

En las comunidades de tradición flamenca, la transmisión no verbal o tácita de las estructuras métricas flamencas conlleva en cierto modo una selección natural o espontánea, al potenciar las personas con mayor talento. En la práctica, el mero contacto asiduo con la música flamenca desde la infancia, etapa idónea para la asimilación del lenguaje, también el

musical, permite prácticamente a todos los miembros de la comunidad llevar solventemente con las palmas los principales «compases» del repertorio. Seguramente, este aprendizaje no intelectualizado contribuye también a conservar mejor el sentido rítmico y dinámico de cada palo, tal y como se demuestra en los corros y corrillos de las comunidades de tradición flamenca.³¹ Así, en el acompañamiento del cante, el uso de las cuentas se considera inapropiado, particularmente al marcar patrones básicos con las palmas. En cambio, es aceptado en el ámbito del baile profesional, incluso por parte de sus detractores, pues la mayor sofisticación rítmica y la necesidad de unas herramientas de medida convencionales facilitan el ensayo y la coordinación:

El ritmo no lo piensas, no lo vas contando. Yo nunca cuento. Otra cosa es que se monte, que se ensaye, entonces puedes contar para marcar un corte, pero yo luego ya no lo vuelvo a contar (DE LA TOLEA, 7-7-2018).

Los utilizo para que lo interioricen, pero después les digo que se olviden de los números (CHORO, 22-12-2018).

Aunque yo les cuente para montarles algo, para que sepan dónde están, dónde entra y dónde termina, luego al final les digo [a mis alumnas] que no cuenten, que lleven interiorizado el ritmo, o sea la melodía de la guitarra (Sara Barrero en BARRERO, DE LA TOLEA y ZAMBULLO, 19-11-2018).

Actualmente, el conocimiento y manejo de estas series numéricas es un requisito no sólo para bailaores, sino en general para todo artista flamenco que quiera desenvolverse en el ámbito profesional. Así, el guitarrista y palmero jerezano Carlos Grilo, también versado en la enseñanza, reconoce la necesidad de aprender el sistema contado para manejarse con mayor solvencia en el acompañamiento del baile profesional y, de paso, ganar recursos didácticos (GRILO, 2-6-2018). En la práctica flamenca, las formas de contar los tiempos de cada ciclo métrico sirven ante todo para explicitar el pulso regulador (tactus), el latido que actúa de referencia común a todos los intérpretes con independencia de su disciplina. En cierto modo, representan la verbalización del consenso en torno a esta pulsación reguladora. Por otra parte, al repetir en este caso una misma serie numérica, las cuentas también sirven para manifestar la existencia y longitud del ciclo métrico al que se ajustan por defecto todas las frases musicales. De esta forma, las cuentas evidencian los dos principales parámetros del compás: la pulsación (latido) y el ciclo (período). Con todo, las cuentas también pueden expresar una determinada acentuación o agrupación de los tiempos mediante cambios de intensidad en la pronunciación (un / dos / tres / cuatro / cinco / seis...), estableciendo así una cierta jerarquía entre ellos. Con todo, esta acentuación suele señalar indistintamente acentos métricos y énfasis dinámicos, siendo en ocasiones motivo de confusión a la hora de extraer información sobre la estructura interna del ciclo métrico en cuestión. Téngase en cuenta que

³¹ Estas conclusiones son fruto de un lustro de convivencia continuada con una familia de tradición flamenca residente en Barcelona, como parte del estudio de campo de trabajos finales de grado (1995) y de máster (2000) en Bellas Artes, por la Universidad de Barcelona.

las series numéricas y su pronunciación son fuentes de información sensible para el análisis y la comprensión de la perspectiva del intérprete flamenco, particularmente en aspectos como la localización del pulso saliente (las cuentas coinciden siempre con los tiempos del compás), la dimensión del ciclo métrico (según el alcance de la serie numérica) y, en menor medida, el metro (implícito en la pronunciación de los números). Toda esta información es también relevante a la hora de elegir los quebrados más adecuados para la transcripción de cada tipo de compás flamenco, tal y como hemos desarrollado en otros trabajos (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 55; 2017b: 3). En última instancia, por tanto, las cuentas no se limitan a señalar el pulso principal, sino que buscan hacer explícito el «compás» en toda su dimensión.

Si bien hoy es un recurso extendido a todas las disciplinas del flamenco, también del ámbito artístico profesional, el recuento de los tiempos surgió originalmente en el ámbito de las academias de baile, donde más se usa todavía, como recurso para facilitar la enseñanza o la coordinación durante el ensayo. Así lo corrobora la primera noticia que nos consta sobre el uso de las cuentas, por parte en este caso de la bailarina, bailaora y coreógrafa Encarnación López, la Argentinita. El bailaor de origen mexicano José Aranda, bautizado artísticamente como Manolo Vargas por la propia bailaora cuando entró a formar parte de su ballet, relata de esta forma cómo, estando en Nueva York a principios de 1942, ella quiso comprobar sus conocimientos y aptitudes en el baile flamenco antes de incorporarle a su compañía:

Empezó el primer ensayo. Había que saber. ¿Y yo qué sabía del compás y esas cosas? Entonces ella me dijo: «Cuéntame del uno al doce. A ver ¿cómo contarías tú del uno al doce?». «Pues: uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete... once, doce» [Vargas cuenta sin proporción ni medida]. «¿Y de qué otra manera podrías contar?». Y yo: «y uno, y dos, y tres...» [repite todavía sin compás]. «Eso parece un poquito mejor, pero... Mira, tú escúchame y yo te voy a hacer la cuenta, y tú, de oído, me lo dices». Entonces ella me hizo: «uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete y ocho, nueve, diez, un, dos [La Argentinita cuenta con regularidad y bien acompasado, cambiando «once, doce» por «un, dos», como se hace todavía]. Ya ves, ahí están los doce». Pues yo nunca había oído eso.³²

Según explica el propio Vargas, sería finalmente José Greco, principal bailarín y bailaor de la compañía, quien, utilizando la misma cuenta de doce, le instruiría durante varios meses en los fundamentos del baile flamenco antes de estrenarse el 21 de marzo de 1942 en el Carnegie Hall (MURGA-CASTRO, 2014: 186). Respecto del término *cuenta*, si bien La Argentinita lo usa para designar a la serie numérica en cuestión, según el relato de Vargas, tanto éste como la palabra *recuento* no son hoy de uso común entre profesionales. En su lugar se emplea en ocasiones el término *tiempos* (e. g. «los [doce] tiempos de la soleá»), aludiendo de forma más directa al objeto de recuento (BARRERO, DE LA TOLEA y ZAMBULLO, 19-11-2018; MOÑIZ, 24-1-2019). En cualquier caso, con el paso de los años, la introducción de estas cuentas se extendería a la enseñanza del flamenco en general, hasta figurar actualmente en todas las

³² *Manolo Vargas. Una vida con estrella*, documental producido por Pilar Rioja y realizado por Arturo Pérez Velasco (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México, 2009). Agradecemos al bailaor José de la Vega la aportación de esta fuente documental.

ediciones de carácter didáctico, particularmente manuales de guitarra flamenca, permitiendo al público no procedente de ambientes de tradición flamenca comprender el criterio de isocronía que fundamenta el flamenco, esto es, la cuadratura del fraseo por defecto en ciclos métricos regulares.³³ De hecho, su conocimiento se ha extendido incluso a aquellos contextos donde la transmisión oral del flamenco es aún preferente o dominante:

Yo nunca he contao en mi vida. Yo lo cuento, por decirte, pa que tú lo sepas. (...) Cuando estuvimos con el Isra [Israel Galván], que terminamos el año pasao, con un hindú, Akram [Khan], el mejor bailarín del planeta tierra. Estuvimos con el [espectáculo] Torobaka, yo iba solo con los dos tocándoles las palmas (...) Él me decía «yo no sé cómo va eso de la bulería» y yo le dije «eso es muy fácil, vente pacá». Y yo se lo contaba a él. Y el tío, perfecto, porque es un crack (BOBOTE, 15-12-2018).

Con todo, tal y como se pone de manifiesto en la concepción actual de toques como el Fandango de Huelva o la Alegría, incluso la propia Bulería, la sustitución de una escucha intensiva por este sistema numérico convencional ha conllevado un cierto empobrecimiento de la noción flamenca de compás, tergiversando el proceso de asimilación o interiorización del mismo y el sentimiento o pulsión corporal que debiera de generar. Desde esta perspectiva deben entenderse las palabras de Ali de La Tota cuando afirma que «la base es un ritmo», y no, en cambio, un pensamiento abstracto, como son en última instancia las cuentas (DE LA TOTA, 1-6-2018). En el flamenco se emplean tradicionalmente tres *cuentas*, si bien con un grado de consenso desigual. La principal de ellas y que goza de mayor consenso entre aficionados y profesionales corresponde a la serie numérica del 1 al 12. En efecto, esta cuenta representa una serie de unidades temporales y, por tanto, señala el latido principal o de referencia. Al mismo tiempo, esta cuenta hace explícita la existencia de un ciclo regulador, un período que delimita no sólo un principio y un final de frase, sino sobre todo la existencia de una medida estable a la que ajustar el fraseo musical. De hecho, esta cuadratura es actualmente el criterio flamenco más relevante, aquél que ha de ser respetado en última instancia para que la interpretación sea pertinente:

Los pasos siempre me los he inventado, pero sin pensar. Cuando tienes el ritmo tuyo en el alma no te hace falta ni pensarlo, sabes que tienes que cuadrar y es lo que te importa, llegar a ese fin de la cuadratura (DEL POZO y SANTIAGO AMADOR, 2018: 103).³⁴

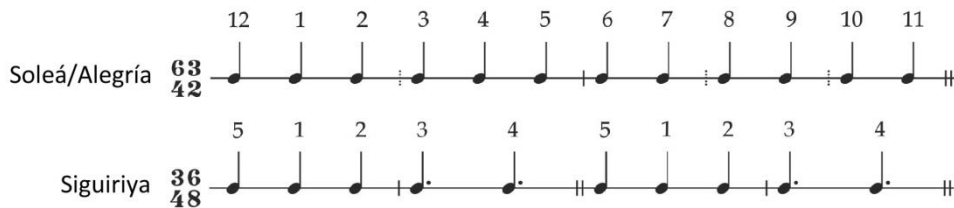
La serie de doce tiempos, asociada por defecto a la Soleá, se ha aplicado tradicionalmente a todos los géneros que comparten su misma estructura métrica, principalmente la

³³ El profesor de guitarra flamenca Manuel Granados fue el primero en exponer, en breves manuales monográficos, los distintos toques mediante frases isócronas independientes, adjuntando las cuentas tradicionales (GRANADOS, 1991).

³⁴ Esta identificación entre «compás», ciclo métrico y frase musical ya fue advertida en 1978 por Chuck Keiser: «Fundamental to flamenco is the concept of *compas*, which basically means cyclic rhythm, as expressed in the phrasing of the music» (KEYSER, 1978: 11).

Alegría y la Bulería. Con todo, recientemente también se ha aplicado a otros géneros como la Siguiriya y al Fandango de Huelva, cuyo compás guarda algunos elementos comunes a la Soleá. Tras el pertinente análisis musicológico, hemos considerado la fórmula métrica $6/4 + 3/2$ como la más fiel al «compás» de la Soleá (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 134; 2017b: 12-13). En esta fórmula, interpretamos el valor de negra como la unidad temporal, dando lugar a un conjunto de doce tiempos agrupados de forma ternaria y binaria alterna ($3+3+2+2+2$). No obstante, como hemos visto en las distintas transcripciones de patrones de Soleá/Alegría, existe efectivamente un desfase entre este acompañamiento y la serie numérica y, por tanto, una aparente discordancia entre el fraseo tradicional, aún vigente y del que deriva precisamente la forma de contar, y la fórmula métrica, discrepancia que se manifiesta en el singular encaje de la serie numérica. Como hemos visto a lo largo de este capítulo, el desplazamiento de la numeración, por el cual el tiempo 1 no recae en el primer tiempo del ciclo sino en el segundo, responde a la singular concepción flamenca del ritmo, que tiende a situar los inicios en tiempo métricamente leve. Aplicando la numeración desplazada a esta fórmula métrica, se pone de manifiesto el carácter sistemáticamente acéfalo de las frases, especialmente evidente en las bases de palmas. De hecho, el grado de consenso existente en torno a las cuentas de Soleá/Alegría es precisamente fruto de la propia unanimidad que existe entre el baile, el toque y las palmas en torno a esta concepción rítmica acéfala. Esta misma perspectiva se da en otro género acompañado, la Siguiriya, manifiesta en la disposición análoga de su cuenta o serie numérica, si bien adaptada a una fórmula métrica distinta en la cual el contraste o *tensión métrica* no se encuentra al nivel del metro, sino del tactus, pues la duración de los tiempos varía en relación sesquiáltera, siguiendo una pauta alterna ($3/4 + 6/8$). De este modo, la Siguiriya marca cinco tiempos en el espacio en que la Soleá o la Alegría comprenden seis (o diez, donde incluyen doce), pero situando el 1 igualmente como segundo tiempo del ciclo métrico:

Fig. III.22. Relación entre las cuentas de la Soleá/Alegría y la Siguiriya

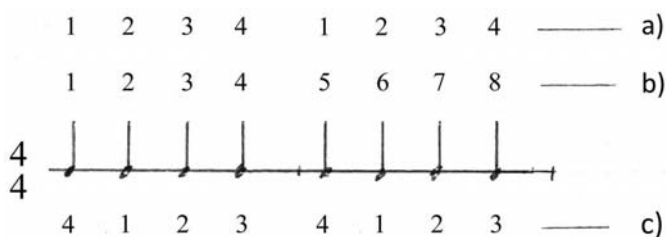


El tradicional consenso existente también en torno a esta segunda serie numérica es fruto de la misma coincidencia entre el fraseo del baile y el del toque, cuyas «patadas» y variaciones comienzan en el segundo tiempo del ciclo, después por tanto del acento métrico. Con todo, cabe decir que la Siguiriya, a diferencia de la Soleá, se basa por defecto en variaciones de *ciclo corto*, representado por el período 1-5, y sólo como complemento elabora

frases de *ciclo largo* o de diez tiempos.³⁵ En consecuencia, si bien resulta útil a efectos analíticos, la numeración del 1 al 10 no es de uso común entre flamencos.

Por último, existe una tercera cuenta tradicional, la de Tango/Rumba. El grado de consenso en torno a esta serie numérica es menor: al contrario de los géneros precedentes, la coincidencia entre el tiempo 1 y el acento métrico, esto es, la congruencia entre la fórmula métrica y la numeración es la perspectiva hoy mayoritaria, debido probablemente al mayor arraigo del compás de 4/4 fuera del ámbito flamenco, al que suelen dirigirse estos recursos didácticos explícitos, así como a la ausencia de *tensión métrica* en el Tango Flamenco si se compara con la Siguiriya, la Soleá o Bulería, que alternan o superponen compases distintos.

Fig. III.23. Cuentas tradicionales de Tango/Rumba



Esta cuenta (a) se emplea en todos los géneros flamencos en compás cuaternario, particularmente los pertenecientes al grupo de *métrica fija*, léase Tango Flamenco, Farruca, Garrotín, Colombiana y Rumba (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 185). Dado que la formación de ciclos largos (de ocho tiempos) es más común y extendida en los toques del género rítmico de Tango/Rumba que en el toque por siguiriya, en el ámbito del baile se emplea una cuenta ampliada (b), también congruente con la fórmula métrica, que se aplica especialmente en compás cuaternario lento, como es el caso del baile por tientos o por tarantos (MOÑIZ, 24-1-2019). No obstante, como vimos, existe una forma de contar análoga a las tradicionales de la Soleá/Alegría o de la Siguiriya, por la cual el tiempo 1 se sitúa como segundo del compás (c):

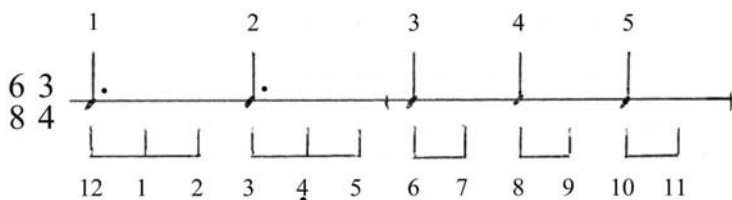
Vosotros [los músicos de formación académica] lo contáis [el primer tiempo del 4/4] como 1, pero nosotros lo contamos como 4. Aunque no digo que lo que hagamos nosotros sea lo correcto» (BARRERO, 18-7-2018).

El tocaor y palmero jerezano Carlos Grilo asegura que «para nosotros los flamencos, se cuenta como 4, 1, 2, 3» (GRILLO, 2-6-2018), hecho que confirma también el bailaor onubense Antonio Molina, el Choro (CHORO, 22-12-2018). Para otros profesionales, en cambio, esta cuenta resulta incómoda (LOZANO, 28-12-2018), y vinculan la discrepancia al ámbito geográfico dentro del flamenco: «eso lo he visto yo con gente de *abajo* [andaluces]. Pero para mí no es natural, me cuesta contarlos así» (BARBERO, 27-6-2018). Por otra parte, la cuenta del género

³⁵ Sobre la diferencia entre *ciclo corto* y *ciclo largo* y la construcción de variaciones de esta última clase, véase JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 116 y 264.

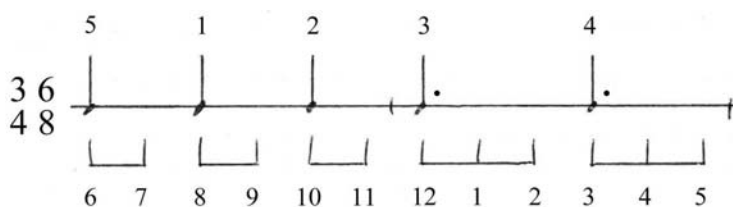
Soleá/Alegría también se ha convertido con el tiempo en la serie de referencia en géneros como la Petenera o la Guajira, que si bien emplean una fórmula métrica distinta, el llamado *compás alturno* (Rossy, 1966: 109), formado por cinco tiempos anisócronos ($6/8 + 3/4$), han experimentado en el ámbito del baile un incremento progresivo de la cuadratura métrica y la estabilidad agógica (de tempo), así como una drástica ralentización, provocando que el subtactus (las corcheas) pase a concebirse como nuevo tactus. De este modo, el compás alturno $6/8 + 3/4$ se interpreta como formado por doce tiempos:

Fig. III.24. Cuentas en la Petenera y la Guajira (a cinco y a doce)



El empleo de la cuenta a doce en la Petenera y la Guajira se explica en parte por el toque punteado que a ambos géneros caracteriza y en el que fácilmente se aprecian doce pulsaciones, así como el parentesco existente entre la Guajira y la Bulería (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 111, 157 y 160). Con todo, esta asimilación también se debe a un afán espontáneo de simplificar el recuento: «el compás de la Petenera y la Guajira, por facilidad lo llevamos a doce» (BARBERO, 27-6-2018). Esta misma interpretación del compás alturno $6/8 + 3/4$ como formado por doce tiempos se ha extrapolado a la Siguiriya:³⁶ «la siguiriya rápida al final es como la bulería pero al revés. Yo a veces utilizo cosas de la bulería en la siguiriya, incluso de soleá por bulerías» (BARRERO, 18-7-2018). Así, contar «a doce» la Siguiriya implica situar el inicio tradicional de las variaciones (el 1) en el tiempo 8:

Fig. III.25. Cuentas de la Siguiriya

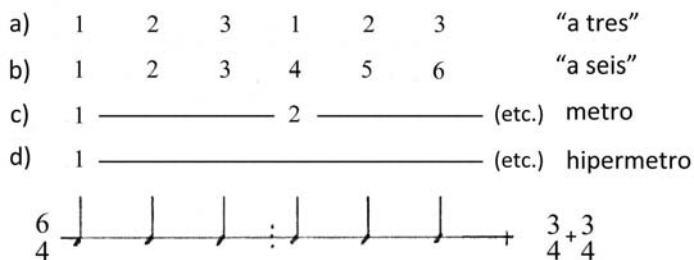


³⁶ Así lo representa Curro Cueto en su *Método de cante y ritmo flamenco*, basado eminentemente en ejercicios de palmas, en los que además de las cuentas, añade indicaciones acerca de cómo llevar el pie (CUETO, 2007: 60). Este recuento aparece también en PARRA, 1999: 80.

En efecto, «hay guitarristas que la cuentan a doce, pero nosotros [los bailaores] no la desgranamos tanto» (BARBERO, 27-6-2018). En este sentido, el uso de la cuenta a doce altera en la práctica la concepción rítmica de la Siguiriya, «porque hay muchos alumnos que entonces se confunden con la soleá por bulerías» (CHORO, 22-12-2018). Desde un punto de vista musicológico, esta numeración tergiversa el sentido original del fraseo, al hacer coincidir el inicio rítmico con un acento métrico, convirtiendo el ritmo acéfalo en tético, así como al equiparar dos ciclos, el de la Soleá y el de la Siguiriya, no equivalentes en términos rítmico-armónicos. Como vimos, el ciclo métrico de la Soleá equivale a dos de la Siguiriya, correlación extensible a la Petenera y la Guajira, si bien su interpretación actual, mucho más lenta, puede dar la impresión de que son ciclos equivalentes.

Por último, otros dos géneros acompasados, la Sevillana y el Fandango de Huelva, han sido también objeto de recuento. La unanimidad existente en considerarlos músicas «a tres», esto es, en compás ternario, esconde no obstante un consenso desigual en su concepción cíclica y, por tanto, en la aplicación de una determinada serie numérica. Así, mientras que los tiempos en ambos géneros suelen contarse de tres en tres (a), acentuando el primero (1, 2, 3), existe la conciencia de una articulación más allá del metro (3/4) por la cual estos grupos de tres tiempos se agrupan sistemáticamente formando compases de seis tiempos (b).

Fig. III.26. Cuentas de la Sevillana



Esta agrupación, implícita en la mayoría de patrones rítmicos de ambos géneros y que suele llevarse de forma *interna*, es decir, mentalmente: «yo pienso en bloques de dos [3/4 + 3/4], pero cuento a tres» (David Domínguez en DOMÍNGUEZ, HALDÓN y MATEOS, 27-7-2011), es fruto del cruzamiento de compases existente tanto en la Sevillana como en el Fandango de Huelva. Si bien el compás ternario se considera rector, tal y como demuestra la explícita concepción «a tres», tanto las melodías cantadas como el ritmo armónico siguen compás binario, produciéndose en consecuencia una superposición constante de 6/4 (3/4 + 3/4) y 3/2 (2/4 + 2/4 + 2/4), esto es, un cruzamiento métrico (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 123). En el caso particular de la Sevillana, danza basada en una coreografía precisa, con un número fijo de compases, existen formas de contar que precisamente señalan no los tiempos, sino los compases. Una primera opción consiste en hacer el recuento del metro, esto es, de cada uno de los compases ternarios que comprende cada sección coreográfica, llamada «copla», acomodando las cifras a los acentos métricos (c) y revelando así el metro rector (3/4). Una

segunda opción frecuente es contar cada dos compases ternarios (d), manifestando la presencia de unidades más allá del metro ternario, (hipermetros), tal y como refleja el quebrado de 6/4. Esta opción evidencia de forma explícita la conciencia de los intérpretes con respecto a la estructura métrica que en verdad gobierna la Sevillana y a la que se acomodan los pasos de la danza. Estas dos opciones (c y d), que señalan compases (acentos métricos) y no tiempos, no se encuentran en géneros del baile propiamente flamenco, donde la cuadratura no radica en una coreografía métricamente cerrada, como ocurre en la Sevillana. Por tanto, no han de considerarse formas representativas de las cuentas flamencas, cuyo objeto de recuento son siempre los tiempos e, indirectamente, los ciclos métricos, sino formas coreográficas de contar, basadas ante todo en los «paseillos» y «pasadas» que componen esta danza.

En el caso del Fandango de Huelva, a diferencia de la Sevillana, cante y toque tienden a cuadrar sus frases en ciclos de doce tiempos, hecho que ha llevado a considerar también este género entre los «doces», junto a la Soleá y sus derivados (BARRERO, 18-7-2018). Fruto de esta analogía, si bien el ciclo métrico puede empezar en el 1 (c), los tiempos también se cuentan con la numeración desplazada de la Soleá (d), situando el 12 como principio de ciclo (BARBERO, 27-6-2018; CHORO, 22-12-2018; MOÑIZ, 24-1-2019).³⁷ Con todo, esta articulación «a doce» no es sistemática, pues son frecuentes en este género los motivos sueltos de seis tiempos, incluso las frases de dieciocho tiempos, de modo que la unidad de seis tiempos (6/4) se considera el verdadero compás del Fandango de Huelva (b), independiente del fraseo: «eso es la frase [en referencia a las variaciones de doce tiempos de la guitarra]; el compás es la mitad de eso» (DE LA TOLEA, 7-7-2018):

Fig. III.27. Cuentas del Fandango de Huelva



A través de este análisis de las cuentas, se constata cómo el uso de una determinada serie numérica y su correlación con la fórmula métrica son siempre aspectos reveladores de la perspectiva del intérprete flamenco, de cómo concibe sus propios «compases», pero también de la evolución de esta percepción, en la medida en que la adaptación de las mismas cuentas a otros géneros o palos indica una reconsideración de su estructura métrica, en particular de las unidades temporales y la dimensión del ciclo. Esta tendencia a adaptar la misma serie numérica a géneros distintos no responde únicamente a las evidentes analogías métricas que presentan algunos géneros y que pueden indicar una filiación o parentesco,

³⁷ Así aparece en algunas adaptaciones de este género al llamado reloj flamenco.

sino también a un afán de síntesis rítmica, especialmente manifiesto en el ámbito académico del baile. Es precisamente en el contexto del baile donde los géneros acompañados se han clasificado en dos grupos esencialmente, en referencia a la dimensión del ciclo métrico: los «doce», correspondientes a la Soleá y sus derivados o asimilados, y por otra los «ochos», que engloba todos los toques en compás cuaternario o *de métrica fija*, encabezados por el Tango Flamenco.

Al final lo que para nosotros distingue es qué tiempo es [«compás» o ciclo]. Yo la bulería no la saco del tiempo de doce. Al final [los doce] es todo una misma familia, está todo relacionado (BARRERO, 18-7-2018).

Esta visión global, representada paradigmáticamente por el *reloj flamenco* (NÚÑEZ, 2003: 36-38), es útil desde un punto de vista didáctico, pero implica a la vez un cierto reduccionismo, pues supone obviar aspectos históricos y musicológicos, relativos a la evolución de los géneros flamencos acompañados y a otros factores claves para el análisis métrico de la música, como el ritmo armónico. Por nuestro parte, basándonos en un análisis en niveles de pulso de la estructura rítmico-armónica de todos los géneros acompañados, hemos preferido emplear el concepto de *matriz métrica* (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2017b).

III.7. El pie: la conciencia del compás

Entendida en sentido amplio, la estructura métrica flamenca puede verse como una retícula cronométrica formada por capas o niveles de pulso correlativos. Esta retícula sirve de referencia para acompañar el baile y la música, esto es, para la coordinación de los movimientos corporales y los estímulos sonoros en el tiempo. En la práctica, organizar la música en compases regulares, esto es, sobre una pauta temporal previsible, habilita la interacción, la colaboración de múltiples intérpretes, así como la incorporación del oyente en el flujo musical. Con el paso del tiempo, la importancia que la estructura métrica ha adquirido en el lenguaje musical flamenco y la diversidad de fórmulas métricas que lo conforman han conducido al desarrollo más o menos consciente de herramientas prácticas para medir o calibrar el ritmo. Además de las cuentas, la percusión de latidos o patrones con el pie en el suelo ha desempeñado un papel de gran importancia, no sólo como apoyo personal del propio intérprete en su despegue rítmico, sino también para facilitar la coordinación del cuadro, incluso para realzar el efecto sonoro y dinámico de las palmas.

Es muy importante asimismo llevar el compás con el pie, ya que esto nos servirá de guía básica para no perder el compás y el tiempo de la música. Es lo que podemos llamar nuestra toma de tierra (UTRILLA, 2008).

La etimología del término *compás* es reveladora: procedente del latín *cum passus*, significa literalmente «con paso», de modo que al marcar el pie mientras escuchamos o inter-

pretamos música le estamos incorporando un *paso*, un caminar, manifestando de forma a menudo inconsciente nuestra percepción del orden temporal subyacente. La función de este pie es eminentemente métrica, «llevar un pulso y mantenerlo» (MELLIS [LOLO], 26-6-2018), es decir, controlar el compás (la agrupación binaria o ternaria los tiempos) y el tempo o velocidad. De la adecuada sincronización rítmica del batimiento de manos con las marcas del pie depende no sólo el resultado sonoro, sino, ante todo, la propia percepción del verdadero sentido o intervención rítmica y dinámica de un determinado patrón o secuencia de palmas:

Las palmas, que estén allí cuidando como el alfarero con la vasija, que con una mano la aguanta y con la otra va dándole la forma, y el pie es lo que va moviendo el torno, lo que va dándole el aire, las cadencias, las velocidades, los matices. Cuando logramos llegar del pie a la mano, entonces es la perfecta armonía de afinación interna. (...) Son tres cosas: el pie, la mano y el jaleo; cuando eso lo tienes, entonces tienes la armonía (TOROMBO, 1-12-2018)

De acuerdo con esta relevancia, interna más que externa, para algunos intérpretes educados en entornos de tradición flamenca, marcar el compás con el pie no se entiende propiamente como «llevar el pie», pues no implica una intención percusiva. Según el palmero jerezano Ali de La Tota, «el pie no se debe tocar en las palmas por bulerías» (DE LA TOTA, 1-6-2018), es decir, no considera adecuado jugar rítmicamente con el pie al hacer base por bulerías, de lo que se desprende que tampoco considera como «tocar el pie» los diversos marcajes que, sin ánimo percusivo, se suelen realizar para llevar la medida en la Bulería. En este sentido, es frecuente observar entre bailaores y guitarristas un uso inconsciente del pie, con constantes cambios de marcajes, distintos a las formas más o menos comunes:

Hay guitarristas que no me atrevo a mirarles el pie, porque lo llevan muy raro. Pero es comprensible porque tienen tantas cosas que pensar cuando tocan que es como que se olvidan del pie. (...) Cuando estoy marcando o jugando con el cajón, también me pasa que me olvido del pie (MELLIS [LOLO], 26-6-2018).

Con todo, conviene hacer una distinción clara entre «llevar» y «meter» el pie: el primer caso, sea consciente o inconscientemente, no implica ánimo percusivo; el segundo es necesariamente un recurso percusivo deliberado. La primera forma es más frecuente en actuaciones sin presencia de baile, donde los intérpretes emplean el pie con discreción, para afianzar métrica y agógicamente el complejo despliegue rítmico. En cambio, cuando concurre el baile, tanto palmeros como cantaores suelen incorporar el pie como parte activa del ritmo, esto es, sonoramente. En este caso, no sólo se busca cubrir la propia necesidad, sino que existe una voluntad de asistir al bailaor, proporcionándole en efecto una «toma de tierra», una marca del compás clara y audible. Por tanto, el pie de los palmeros (o de los que tocan las palmas) no es sólo una herramienta de *autoayuda* a la hora de llevar el compás, para mantener o conservar el pulso y la cuadratura, sino también una herramienta que de forma deliberada suministran a los solistas, sobre todo bailaores. Algo que los cantaores habituados a cantar para el baile saben bien:

El pie es muy importante. El palmero está ligado al pie. El cantaor que mete el pie es mucho mejor para el bailar. Al bailar le encanta, porque es un apoyo y se siente más seguro (DE LA TOLEA, 7-7-2018).

De hecho, los bailaores aprecian el pie del palmero más por su utilidad como apoyo métrico en su propio juego de pies que por su intrínseco aporte musical o estético, proporcionando la tranquilidad de que, ante el riesgo de errar en una *patada* compleja, el pie del palmero o del cantaor *atrás* les proporcionará la pista o señal para reincorporarse a la cuadratura métrica. Hasta tal punto es así que, en general, los bailaores coinciden en no importarles lo expertos que sean los palmeros con sus manos, sino que sepan meter el pie:

Los bailaores preferimos que los cantaores metan el pie a que se reventen con las palmas, porque esto [y marca el pie] es mucho más contundente, es como que lleva el pulso [el tempo]. (...) A la hora de hacer una subida, yo a veces les digo «pero no os reventéis con las palmas, pero si no hace falta, mete el pie, deja caer las palmas y marca los acentos», los tiempos fuertes del palo que estemos haciendo. A mí me ayuda más (BARRERO, 18-7-2018).

El pie es vital (...), tenemos que llevar siempre el pie para acompañar [al baile]. Es la base que te está llevando dentro y que tú sabes realmente donde estás. El pie es el que a mí me demuestra... Yo puedo ver a alguien hacer compás y si el pie lo lleva mal, no sabe dónde está. La clave está en el pie (MOÑIZ, 24-1-2019).

Para el cantaor le viene muy bien complementarlo [el palmeo] con el pie, porque ayuda mucho. (...) Yo es que meto mucho el pie cuando toco las palmas, aunque sea flojito. Y cuando bailo me gusta que los que hacen palmas metan el pie. (...) Porque yo por ejemplo soy mucho de improvisar. Entonces necesito tener una base rítmica clara. En cambio hay gente que llevan el baile montao desde la A hasta la Z y entonces da igual si llevas la palma lisa o sin acento (CHORO, 22-12-2018).

En este sentido, es frecuente que el palmero levante el pie entero y percuta con toda la planta, en vez de hacerlo solamente con la punta o el tacón, como ocurre cuando se lleva de forma inconsciente. De este modo, el pie trasciende su función métrica para integrarse activamente en el discurso rítmico.

El pie son los acentos naturales. Cuando nosotros estamos [tocando las palmas] con el pie y marcamos esos acentos, los bailaores se agarran a eso, porque para ellos es como su barco, donde van ellos subidos (DIVI, 7-6-2019).

Con todo, este uso percusivo del pie depende en última instancia del gusto o estilo del solista que se acompañe, ya que el baile presenta estéticas diversas, con una carga de zapa-teado que puede variar enormemente de un intérprete a otro:

Cada bailar es muy diferente. (...) A Matilde Coral o a Milagros Menjibar no había que meterle los pies. A Ana María Bueno, si le metes mucho los pies, estarías despedido después de

la primera gala .Y al revés, si a Juana Amaya tú no le tocas las palmas fuerte y no haces muchas cosas con los pies trabajando con ella, no le sería válido (AMADOR, 30-12-2016).

En todo caso, desde el punto de vista del palmero, el pie es una herramienta percusiva adicional que por su parecida sonoridad y timbre no interfiere en el palmeo, sino que se integra con naturalidad en su juego rítmico. En este sentido, cabe referirnos a la descripción y clasificación semiológica que el musicólogo Rubén López-Cano ha planteado acerca de los efectos corporales que, más allá de la propia danza o el baile, produce la música tanto en el intérprete como en el oyente. Así, mover el pie para llevar el compás es considerado un «movimiento paramusical». En esta categoría, el autor distingue varios niveles, entre los cuales el movimiento como actividad de «sincronización básica» y como «actividad cinética y postural relacionada con géneros musicales particulares» (LÓPEZ-CANO, 2006: 5). En el caso que nos ocupa, el uso del pie en los guitarristas, incluso en los cantaores *alante* (cuando no acompañan al baile), encaja en esta denominación, dado que «llevar el pie» es no sólo un recurso de sincronización, sino también una actividad idiosincrásica, fruto de la relevancia del ritmo y del propio valor estético del zapateado en el flamenco. Con todo, entendemos que «meter el pie», esto es, el uso deliberadamente percusivo del pie, trasciende la esfera «paramusical» para entrar de lleno en lo musical. Esta forma percusiva o musical de «meter» el pie alcanzó un desarrollo extraordinario de la mano de palmeros (a la vez bailaores) que como Manolo Soler o José Jiménez Santiago, el Bobote, lo emplearon como si de otra voz de palmas se tratara, haciendo por sí solo las figuraciones que normalmente harían dos, incluso tres palmeros, aspecto que analizaremos en el próximo capítulo. Con todo, este uso más proactivo del pie, particularmente cuando adquiere mayor relevancia sonora, no ha sido siempre bien recibido:

A foot can be tapped to assist in maintaining the rhythm or to aid in doing countertimes, but Rayna warns that some teachers and leaders of dance companies frown upon heavy foot tapping during performances. Therefore it would be wise to eliminate the tapping or reduce it to a slight toe tapping (RAYNA-JALEO, 1978: 2).

En efecto, la incorporación del pie como elemento percusivo adicional a las palmas se considera poco oportuna en ausencia de baile. Conscientes de ello, algunos palmeros profesionales evitan meter el pie durante las partes cantadas, del mismo modo que se tiende a cambiar a palmas sordas cuando aparece el cante:

Cuando [los bailaores] hacemos base por bulerías, metemos mucho el pie, pero no en las letras (BARBERO, 27-6-2018).

Nosotros no usamos el pie como percusión, como hacen los bailaores. Hay cantaores que no aguantan eso, aunque en el baile sí esté bien (MELLIS [LOLO], 26-6-2018).

Los bailaores necesitan otros tiempos, más cambios, más cortes... Los palmeros que van con el baile suelen, por ejemplo, meter el pie y eso es algo que nosotros no hacemos. Estamos más habituados al cante y a la guitarra (Los Mellis en ARGUIJO, 2016).

En cualquier caso, el marcaje del pie es un recurso fundamental, no sólo porque sirve de armazón o referencia métrica y agógica durante el palmeo, sino porque expresa la perspectiva métrica del intérprete. Prueba de ello es que «el que lleva la base suele marcar más el pie» (MELLIS [LOLO], 26-6-2018). Desde esta perspectiva, los modos de llevar o meter el pie han de considerarse parte inherente de las bases de palmas y, por tanto, analizarse como tales. Sólo de esta forma podemos conocer el sentido completo que en la práctica conlleva una determinada base de palmas y, al mismo tiempo, enriquecer la enseñanza del palmeo con el abanico de concepciones métricas que se desprende de los variados marcajes existentes.

En el flamenco, como hemos visto, la variedad y complejidad de fórmulas métricas existentes (de metro binario, ternario, ambos alternos, incluso cruzados), si bien son reducibles a unidades binarias y ternarias, ha generado un amplio repertorio de formas de llevar el pie: además de las regulares (a modo de latido), también se emplean formas alternas, incluso asimétricas, más parecidas a un patrón rítmico que a una indicación de compás. Así, en géneros como la Soleá/Alegría o la Bulería existen diversas formas, a veces contradictorias entre sí, que sin embargo no implican «irse de compás». Esta variedad es síntoma de la particular concepción flamenca de la métrica musical, en la que, antes que la acentuación, priman elementos como la pulsación, el ciclo métrico o la agógica (el tempo y su tratamiento). Así, mientras las frases musicales sean regulares, esto es, se ajusten en su ritmo a la pulsación principal (tactus), a la dimensión del ciclo métrico y al tempo apropiado, su organización interna podrá ser concebida de formas distintas sin que se altere la esencia del «compás». Ahora bien, la diversidad a la hora de llevar el pie es también fruto del citado rol percusivo que a menudo adquiere el pie mientras se tocan las palmas, adoptando patrones rítmicos más que meros latidos.

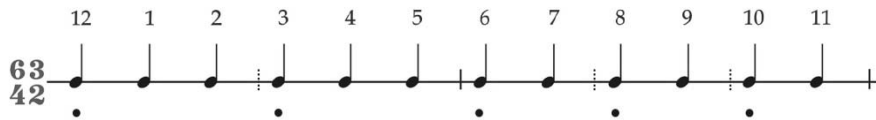
Como se ha visto en el apartado anterior, las formas de contar los tiempos de los «compases flamencos» no gozan de un consenso tan amplio como sería de esperar, a pesar de su carácter explícito y su nacimiento en el contexto académico del baile. En cuanto a las bases de palmas, con entidad musical propia, gozan de un consenso también relativamente amplio. Por su parte, las formas de llevar el pie, aunque estrechamente vinculadas a estas bases, presentan los consensos más frágiles, no sólo por considerarse meras herramientas de control métrico y agógico, por tanto, sin entidad musical, sino sobre todo por su carácter escasamente premeditado. En general, las formas de llevar el pie se consideran «una ayuda de cada uno», una elección personal que no precisa seguir un criterio homogéneo o compartido, sino solamente «que se haga seguro» (GRILO, 2-6-2018). En este sentido, en la forma de llevar el pie influirá sin duda la formación del intérprete, desde la disciplina elegida (e. g. el baile, cuya enseñanza se imparte principalmente en academias) hasta la metodología empleada (e. g. el estudio asiduo con claqueta o metrónomo). Esta formación puede implicar un empleo más sonoro del pie o, en cambio, un uso más discreto, con preferencia por el control agógico. A continuación describiremos los principales modos de llevar el pie dentro de una función eminentemente métrica, orientada al control de la cuadratura del «compás» y la regularidad del tempo. En este sentido, se trata de marcajes homologables a las bases de palmas, no sólo por emplearse junto a ellas, sino también por su funcionalidad estructural y su despliegue eminentemente ostinato. El uso del pie como parte del discurso musical, esto es, a modo de voz de palmas complementaria o «dibujo», será tratado más adelante al

analizar la técnica polirrítmica del palmeo. Según se priorice la acentuación métrica, el control agógico o el carácter rítmico, pueden distinguirse tres formas principales de marcar el pie: el modo métrico, el modo mixto y el modo isócrono.

MODO MÉTRICO

En este caso, el pie marca exclusivamente los acentos métricos, léase, el primer tiempo de cada compás (tiempo grave, en contraste con el resto, leves); nótese que estos acentos no corresponden a énfasis dinámicos (notas fuertes), pues su colocación, si bien puede ir aparejada con la de los acentos métricos y seguir patrones estables, es en esencia independiente. El modo métrico, si bien no es necesariamente el más frecuente, sí es el que expresa de forma más nítida la fórmula métrica rectora. Por tanto, es de especial relevancia cuando conviven en el mismo género compases diferentes, sea de forma alterna o cruzada, esto es, cuando exista tensión métrica, pues indicará la acentuación métrica prevalente.³⁸ En este modo, pues, el pie marca el nivel de pulso donde se encuentra dicha tensión, generalmente el metro. En el caso de la Soleá, el pie métrico indica la característica alternancia de mínimos métricos ternarios y binarios cada seis tiempos:

Fig. III.28. Pie métrico en Soleá/Alegría



Con independencia del género al que se acople el pie en esta modalidad, su cadencia será siempre binaria o ternaria, o ambas opciones en alternancia, como en el caso de la Soleá, pues su cometido es indicar estrictamente la agrupación de los tiempos o pulsaciones.

MODO MIXTO

En el modo mixto, el pie combina el marcaje de tiempos métricamente acentuados con otros que, sin ser acentos métricos, son recurrentemente enfatizados. Estos tiempos coinciden generalmente con los énfasis de las bases de palmas. Estas marcas, añadidas o supletorias, alteran necesariamente la cadencia regular del pie (ternaria, binaria), introduciendo cierto grado de asimetría. Así, en el caso de la Soleá/Alegría, la marca del tiempo 6

³⁸ Podemos escuchar un ejemplo de marcaje en modo acentual en el fandango de Huelva «Castro Marín» [265/0'26"+]. En esta grabación, Paco de Lucía marca el pie cada tres tiempos, según la métrica rectora, a pesar de que los motivos melódicos y el diseño armónico sigan, como es propio del género, compás binario (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 129); si bien no es frecuente oír el pie del guitarrista en las grabaciones, aquí es posible gracias al fraseo tradicional del fandango onubense, que deja en silencio un tiempo de cada seis, coincidiendo con un acento métrico.

suele moverse al tiempo 7, como reflejo del énfasis recurrente en este tiempo, analizado al tratar las bases de palmas tradicionales de este género. Este deslazamiento, más frecuente al acompañar alegrías o bulerías por soleá, esto es, cantes o toques más veloces que las soleares, provoca una distribución asimétrica de las marcas, que en vez de aparecer cada 2 ó 3 tiempos, genera cuatro lapsos distintos (de 1, 2, 3 y 4 tiempos):

Fig. III.29. Pie mixto en Soleá/Alegría

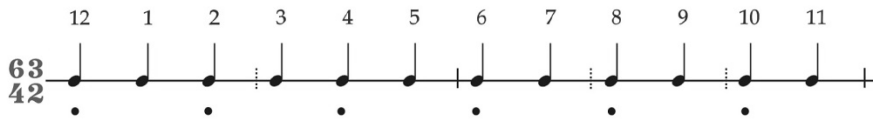


En el modo mixto se hace más evidente la singularidad rítmica del género en cuestión. El resultado son patrones concretos, empleados frecuentemente con una intención más percusiva, como refuerzo sonoro de la base de palmas, distorsionando en cierto modo la finalidad esencial del pie, esto es, regular la acentuación métrica (incluyendo los cambios de compás, como en este caso) y el tiempo. En este sentido, el control agógico asociado por defecto al pie es aquí de más difícil desempeño, ya que no se alternan dos lapsos de tiempo distintos (ternario, binario) sino cuatro. Asimismo, la asimetría resultante implica mayor destreza por parte del intérprete, ya que llevar el pie de forma automática, como es costumbre, requiere más entrenamiento, resultando por ello un modo poco adecuado desde un punto de vista didáctico. Sin embargo, constituye el más idiosincrásico y extendido entre los flamencos, pues incorpora la identidad rítmica del género, facilitando el resituarse «a compás» en caso de perderse: «Si yo por ejemplo en la Bulería estoy marcando con los pies cada dos y me pierdo de ritmo, si tú marcas el 7-8 es más fácil que me enganche» (BARRERO, 18-7-2018). Como las propias bases de palmas, sintoniza con la forma flamenca de «hacer compás», esto es, mediante patrones y no meros latidos. Recordemos que, para el intérprete flamenco, no existe el compás en abstracto, como fórmula métrica, sino que es apprehendido a través de un determinado «soniquete».

MODOS ISÓCRONO

En el otro extremo, el modo isócrono impone al pie una cadencia regular, formada por marcas equidistantes, con independencia de que la fórmula métrica alterne compases distintos. Al adoptar este marcaje regular, se da prioridad a la función metronómica del pie frente a la acentual. En el caso de géneros sin cambios de compás, este tercer modo no difiere del primero, ya que las marcas siguen coincidiendo por defecto con los acentos métricos. En el caso de la Soleá, el modo isócrono prioriza la cadencia binaria, pues coincide con un mayor número de acentos métricos, permitiendo hasta cierto punto compaginar el control de la velocidad con el control del compás:

Fig. III.30. Pie isócrono en Soleá/Alegría



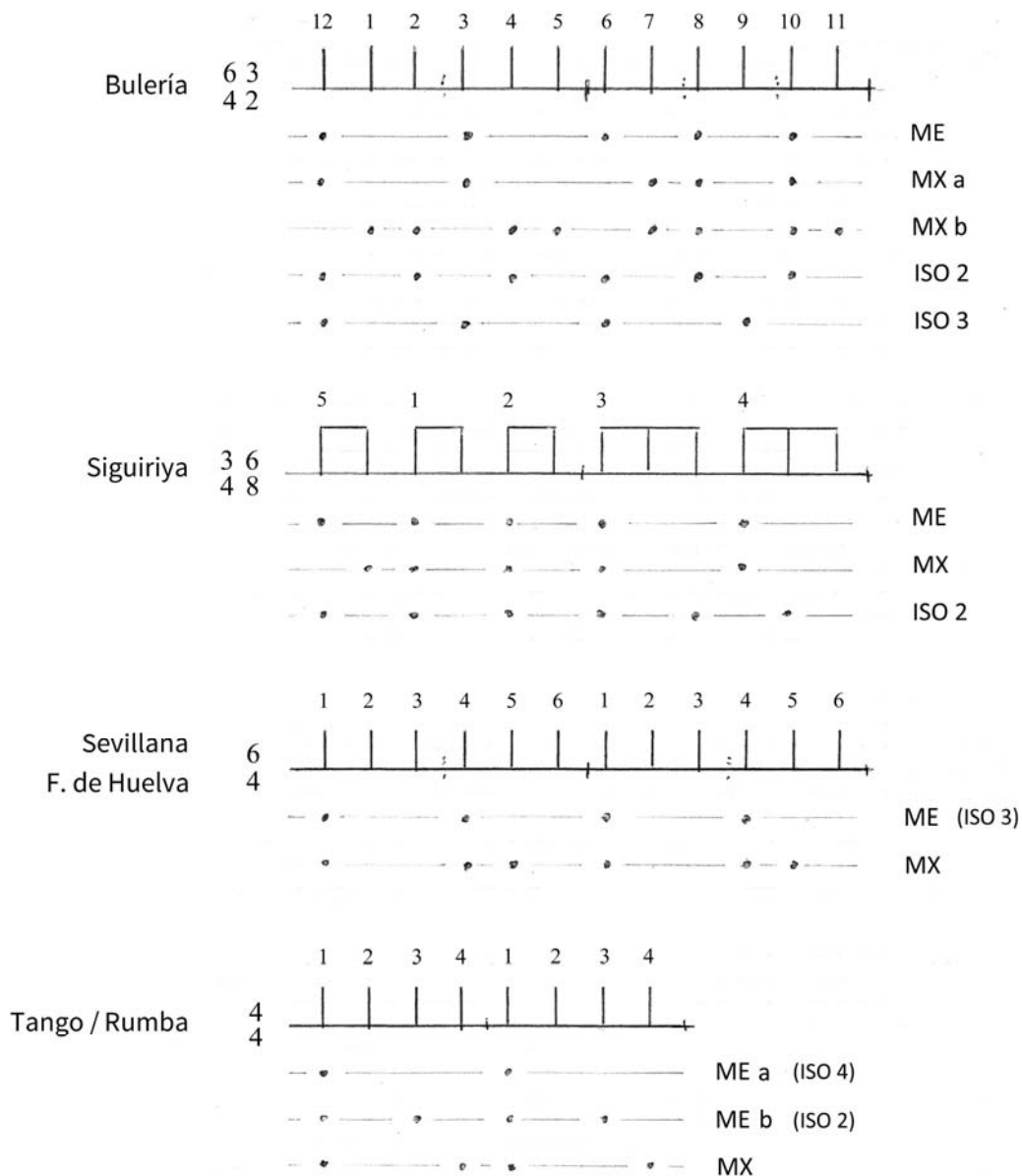
Este modo, que se emplea sólo en aquellos géneros que adoptan la alternancia métrica de forma sistemática, no es el caso más frecuente, pues supone imponer una pauta métrica en parcialmente ajena al género.³⁹ Como tal, requiere cierta premeditación, pues implica un mayor grado de independencia entre el palmeo y el marcaje del pie. Con todo, permite liberar a éste de toda función más allá del control metronómico de la interpretación: «así ese compás ya lo tienes siempre rígido, en ningún momento lo mueves y ya tú juegas sobre eso» (MELLIS [LOLO], 26-6-2018). Por ello, es también el modo más discreto, usado raramente con ánimo percusivo, sino como herramienta *interna* o personal. Desde este punto de vista, es un recurso didáctico especialmente útil en las primeras etapas formativas, ya que contribuye a independizar la acción del pie respecto del palmeo o del toque, reforzando el control del tiempo, cualidad muy valorada actualmente y que al principio suele verse dificultado por la alternancia métrica. Téngase en cuenta que la enseñanza suele demostrar que la cuadratura de los patrones o frases, esto es, su ajuste a la medida del ciclo métrico, es paradójicamente una destreza más común o de más fácil adquisición que el mantenimiento de un pulso o tempo regular. En la práctica, la tendencia a acelerar es muy corriente en la fase de aprendizaje.⁴⁰ En este sentido, obsérvese que el modo isócrono reduce la variedad de marcajes posibles a dos únicas opciones: el compás binario (cada dos tiempos) y el compás ternario (cada tres). Por tanto, puede verse como el modo *comodín* o más polivalente: con independencia del género que acompañemos, el marcaje es siempre el mismo (un latido isócrono); tan sólo será necesario ajustar la velocidad, quedando las particularidades métricas distintivas de cada palo en un plano estrictamente interior o mental. En este sentido, en la actualidad es el modo más común a la hora de llevar el compás en la Bulería, el género rítmicamente más complejo del repertorio flamenco.

Veamos a continuación cómo estos tres modos de llevar el pie (métrico, mixto e isócrono), se traducen en los demás géneros acompañados analizados en este capítulo y que representan las principales fórmulas métricas del repertorio flamenco:

³⁹ Curro Cueto sugiere su práctica en la Soleá como ejercicio alternativo al modo métrico; igualmente plantea el modo isócrono pero en cadencia ternaria, esto es, sobre los tiempos 12, 3, 6 y 9, opción menos congruente con la acentuación métrica y aún menos frecuente (CUETO, 2007: 42-43).

⁴⁰ Conclusiones basadas en la experiencia docente del autor en talleres de iniciación a las palmas flamencas impartidos entre 2008 y 2019.

Fig. III.31. Formas de llevar el pie en los principales ciclos métricos del flamenco



Como vemos, en la Bulería existen hasta cinco formas distintas de llevar el pie, lo que explica por qué se dice que «cada uno lo siente a su manera» (DOMÍNGUEZ y MATEOS, 28-7-2011). Si bien el uso de una u otra forma es, en última instancia, una elección personal, existen ciertas tendencias. Los patrones primero (métrico), segundo (mixto a) y cuarto (isócrono 2), este

último el más frecuente en la Bulería, son los mismos que se emplean en Soleá/Alegría. El mixto b), al ser equivalente a la base de palmas tradicional de la Bulería, no suele darse como soporte del palmeo; en cambio ha sido especialmente frecuente en guitarristas, entre ellos Paco de Lucía, perdiendo vigencia en la actualidad. Por su parte, el patrón isócrono en compás ternario (ISO 3), junto a los patrones métrico y mixto a), son más frecuentes en el ámbito del baile.

En cuanto a la Siguriya, cabe decir que su incorporación al baile, tardía si se compara con el resto de géneros, ha conllevado en efecto un cambio de perspectiva, que se manifiesta precisamente en los marcajes del pie, los mismos de Soleá/Alegría y Bulería, pero tomando el tactus como metro, es decir, considerando las corcheas como tiempos (compárense a partir del tiempo 3 de la Siguriya). Los dos primeros patrones (ME y MX) son los más utilizados en el ámbito del baile, siendo el mixto más propicio a mayor velocidad (DOMÍNGUEZ y MATEOS, 28-7-2011; BARBERO, 22-6-2018). En cuanto al patrón isócrono, empleado particularmente en la enseñanza, permite no sólo controlar mejor la regularidad del tempo, sino también tomar conciencia de la duración equivalente del compás ternario (3/4) y el binario de subdivisión ternaria (6/8), esto es, de la relación estrictamente sesquiáltera que se establece entre los tiempos cortos y largos.

Sobre la forma de llevar el pie en Sevillana y Fandango de Huelva, el segundo patrón resulta especialmente ilustrativo del modo mixto, pues a la pauta propia del modo métrico (ME) le suma una marca cada seis tiempos. Esta marca no corresponde al metro ternario rector (3/4 + 3/4), sino que viene a manifestar el binario subyacente que rige tradicionalmente las melodías del canto o el ritmo armónico y el rasgueado de la guitarra; obsérvese que los tiempos 5 y 7 son acentos métricos si adoptamos dicha pauta binaria (2/4 + 2/4 + 2/4). Por tanto, este marcaje del pie combina ambas pautas métricas sutilmente en un solo patrón, manifestando al mismo tiempo la dimensión real del compás de estos géneros, que no es el metro ternario (3/4), como suele pensarse, sino un hipermetro indisoluble formado por seis tiempos (6/4), tal y como hemos argumentado específicamente en otro trabajo (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015b). Con todo, cabe decir que este doble pie o doble acento no siempre aparece regularmente, pues el compás «a veces cierra el ciclo y a veces no lo cierra» (MOÑIZ, 24-1-2019). Así, en la Sevillana es relativamente frecuente añadir el pie que corresponde al metro binario solamente en los remates o *paseillos*, y reservarlo en el Fandango para el final de frase (DOMÍNGUEZ y MATEOS, 28-7-2011).

Por último, en cuanto al pie en el compás del Tango, el primer patrón es seguramente el más frecuente, a menudo marcado por los palmeros con fuerza deliberada para señalar precisamente el inicio del compás cuaternario (esta forma es recogida en CUETO, 2007: 55-57). Muy frecuente es también el patrón métrico b), marcado de forma más silenciosa, esto es, llevando el pie más que metiéndolo. En este sentido, las marcas cada dos tiempos permiten un control más preciso del metro y la velocidad, así como una referencia métrica más completa de cara a la introducción de palmas a contratiempo (dos marcas por compás en vez de una); encontramos su primera descripción explícita en KEYSER, 1978, 11. En cuanto al patrón mixto, poco frecuente pero usado en el ámbito profesional (DOMÍNGUEZ y MATEOS, 28-7-2011), desplaza la marca del tercer al cuarto tiempo, subrayando el énfasis sistemático de este tiempo, tal y como ocurre, por ejemplo, en el patrón mixto de la Soleá/Alegría y de la Bulería

en su tiempo 7. En cualquier caso, estas diversas formas de llevar el pie, tanto en el Tango como en los demás géneros, son a menudo empleadas por un mismo profesional, alternándolas o combinándolas durante una misma pieza, intercambio que no necesariamente se da de forma consciente y que suele responder a las exigencias o conveniencia de cada momento musical, aspecto que, como veremos más adelante, influye también en los propios matices del palmeo.

En este capítulo hemos analizado el lenguaje básico del palmeo flamenco, aquél que puede realizar una persona sola, sin interacción de patrones distintos, y con el que el palmero ejerce su principal cometido: facilitar la coordinación del conjunto, garantizando la cuadratura del compás y la regularidad del tempo. Esta función no implica un despliegue del palmeo neutro o sistemático, sino que tradicionalmente ha sido desempeñada por los palmeros con gran sentido musical, esto es, mediante un repertorio de bases o marcajes en constante desarrollo, adaptados en todo momento a los matices rítmicos y dinámicos de la interpretación. Como hemos visto, el pie juega un papel central en este despliegue, manifestando de forma más o menos consciente la concepción que el palmero tiene de la estructura métrica de cada género flamenco acompasado, especialmente relevante en un discurso rítmico tan voluble. De hecho, incluso cuando el pie se incorpora sonoramente al discurso rítmico, sigue expresando mayoritariamente los pilares de esta estructura, esto es, los acentos métricos. Con todo, el pie del palmero (y del cantaor *atrás*) ha alcanzado modernamente un papel mucho más relevante en términos musicales, al desarrollar o adaptar técnicas de zapateado al propio discurso rítmico, en diálogo con las manos. En el próximo capítulo, analizaremos el lenguaje polirrítmico del palmeo: la combinación de patrones o *dibujos* distintos formando *coros*, con los cuales las palmas flamencas alcanzan su textura más reconocible y su máxima musicalidad, y en los que el uso percusivo del pie, como si de otro palmero se tratara, representa, como veremos, el extremo de la sofisticación moderna y el paradigma del empoderamiento musical del palmero.

IV. Hacer «el contra»: el palmeo polirrítmico

En este cuarto capítulo abordaremos la faceta más idiosincrásica del palmeo flamenco: la combinación simultánea de ritmos o patrones distintos. Después de analizar las bases de palmas, el estudio de «los contras» o segundas voces permitirá conocer la particular técnica de contrapunto que confiere al coro de palmas su extraordinario potencial dinámico y envolvente. Más allá de una mera recopilación de patrones y combinaciones, este análisis pretende desvelar el sistema coral que subyace transversalmente en todos los géneros flamencos acompañados, el cual, mediante un audaz intercambio entre silencios y palmadas, alcanza a dividir el tiempo en tercios y cuartos, dotando al palmero de una gran capacidad de réplica o matiz de los solistas que acompaña. En primer lugar, describiremos la estructura coral de las palmeas flamencas, esto es, las formas o modelos tradicionales de organizar las distintas voces rítmicas dentro de un coro o grupo de palmeros. En cuanto al repertorio, veremos las formas comunes de introducir palmas *a contra*, ya no como dibujos en las bases de palmas, sino como su complemento rítmico y dinámico. Asimismo, analizaremos los recursos más sofisticados y exigentes: desde la *doble contra*, en forma de tresillo o de *caballito*, hasta las palmas redobladas, las de más difícil ejecución, incluyendo su evolución técnica hasta nuestros días, tanto a dos voces como a solo, y el uso del pie como una voz más del coro, culmen de la permanente búsqueda de los palmeros de la máxima eficiencia entre esfuerzo físico y efecto rítmico y estereofónico. En definitiva, un conjunto de recursos técnicos que da fe de la riqueza y sofisticación del palmeo flamenco, un arte vivo, lleno de ingenio y creatividad, que aun fiel a su función de acompañamiento, ha logrado alcanzar cotas de verdadera especialidad musical.

IV.1. El coro de palmas: una armonía rítmica

Porque si pensáis que esto es cosa de tomárselo a broma, os disuadiría la gravedad germánica de *cantaor*, *tocaor*, y de los que con las palmadas armonizadas convenientemente forman en cierto modo el coro (MESTRES, 1875: 110).

De forma sucinta pero elocuente, este fragmento de la crónica de una velada en el célebre Café de Silverio nos presenta el recurso percusivo flamenco más notable y apreciado: la combinación de ritmos o patrones distintos, formando en efecto una suerte de coro de palmas. La efectividad de esta «armonía» rítmica reside en que el resultado conjunto de las voces es siempre mayor que la suma de las partes: la reunión de todas las palmadas de un coro en una sola voz o ritmo nunca alcanza el efecto dinámico que se obtiene del reparto de estas palmas en intérpretes distintos. Por tanto, tal y como apunta Mestres, el coro no apela solamente a la acción simultánea de varios palmeros dentro de la misma sección tímbrica, sino a la complementariedad de las figuras rítmicas «armonizadas convenientemente». A ello precisamente se refiere el palmero jerezano Ali de La Tota cuando afirma que «las palmas son sinfonía» (DE LA TOTA, 1/6/2018). Esta concepción coral del palmeo implica un reparto premeditado de los patrones o palmadas, de modo que no sólo se coordinen adecuadamente en el tiempo, sino que produzcan también el mayor efecto dinámico con el menor esfuerzo posible. Sin duda, este contrapunto rítmico es la faceta más sobresaliente del palmeo en el flamenco, aquélla que más lo distingue, por ejemplo, de su uso en el folclore musical. A diferencia de lo que ocurre en el ámbito flamenco, los instrumentos de percusión objetuales desempeñan en el folclore el rol rítmico principal, relegando implícitamente el batir de manos a un estatus de menor relevancia. Buena muestra de ello son las pandas de verdiales malagueñas, donde el palmeo se considera incluso inadecuado (MANDLY, 1995: 148). Estos objetos musicales recurren a la repetición de motivos sencillos a modo de ostinatos rítmicos que, además de regular el compás y la velocidad, constituyen el leitmotiv o seña de identidad de cada género o estilo musical. En el flamenco, este rol es asumido en gran medida por las palmas, que junto a la guitarra constituyen en cierto modo la rondalla flamenca. Como veremos, los palmeros despliegan un lenguaje polirrítmico ausente en las formas folclóricas españolas, en cuyas escasas muestras de palmeo éste suele realizarse al unísono por varias personas marcando el pulso principal.¹

Tal y como vimos en el segundo capítulo, la combinación simultánea de patrones o secuencias rítmicas distintas no es exclusiva del palmeo flamenco, sino que forma parte de otras tradiciones musicales de origen popular que emplean esta clase de percusión corporal. En gran medida, los elementos rectores de esta tecnología percusiva se basan en soluciones comunes, incluyendo algunas combinaciones a dos y tres voces. Ahora bien, a diferencia de lo ocurrido en otras tradiciones, el alto grado de profesionalización del flamenco, particularmente durante la segunda mitad del siglo xx, y la convivencia e interacción constante de las

¹ En este sentido, de las 347 grabaciones que comprende la *Magna Antología del Folclore Musical de España* (editada en 17 LP por Hispavox en 1978) tan solo siete incluyen palmas (2%), generalmente como refuerzo de estribillos o cierres.

palmas con el taconeo del baile, menos sobresaliente en otras tradiciones musicales, ha propiciado no sólo un extraordinario desarrollo técnico, sino también una creciente toma de conciencia del palmeo como especialidad musical autónoma y como elemento articulador del cuadro flamenco. Y el marco de expresión paradigmático es precisamente el coro.

En la musicología occidental, la técnica por la cual una misma melodía se divide en dos o más voces distintas, de modo que intervengan de forma alterna (cuando una suena, la otra cesa, y viceversa), se conoce como *hoquetus*. Esta técnica, desarrollada sobre todo en la polifonía sacra de la Edad Media (siglos XIII y XIV), pero probablemente de origen popular (SANDERS, 2001 [1980]: 567-568), se basa esencialmente en la introducción de silencios, intercalados rápidamente en sendas partes vocales, incluso en medio de palabras, como forma de intensificar la expresividad melódica (KENNEDY, 1994: 408).² En este sentido, entre los factores que habrían acompañado al desarrollo del *hoquetus* se han destacado, entre otros, «la mayor cuadratura de las frases y el reconocimiento del silencio como un ingrediente intrínseco y medible de la polifonía, potencialmente equivalente al sonido como elemento de contrapunto» (SANDERS, 2001 [1980]: 567; trad. del autor). Estos dos factores se encuentran precisamente muy presentes en la perspectiva rítmica del intérprete flamenco: el primero, en la propia noción de compás entendido como ciclo rítmico-armónico; el segundo, especialmente en el palmeo, tanto en su faceta monorrítmica (cuyo uso del silencio ya fue analizado) como sobre todo en la técnica polirrítmica o coral, que centrará el presente capítulo. Como veremos, el palmero que «hace el contra», esto es, que complementa rítmicamente la base, consigue mediante el silencio generar énfasis no sólo en su ritmo, sino también en el de la propia base.

El término occidental *hoquetus* se ha considerado una latinización del vocablo francés *hoquet*, que significa «hipo» (SADIE y LATHAM, 2000 [1988]: 452), en consonancia con el efecto sonoro que resulta de articular una melodía de forma entrecortada, intercalando silencios, como interrumpiéndose. Por ello, la música basada en esta técnica se conoce también como «música truncada» (SANDERS, 2001 [1980]: 568). El *hoquetus* vocal también está presente en tradiciones musicales no occidentales, en las cuales la denominación suele ser también reveladora. En el mismo sentido que el término *hoquet* apunta la expresión árabe *al-quat*, que significa «cortar» (HONEGGER, 1976, citado en VALLEJO, 2007: 290). Más elocuente es todavía el término *cilumi*, utilizado en la tradición Wagogo de Tanzania y que significa «repartir» (VALLEJO, 2007: 295), reflejando el carácter premeditado que comporta esta técnica. En el flamenco, este reparto es consecuencia ante todo de las características organológicas del palmeo, que a diferencia de muchos instrumentos de percusión objetuales necesita ambas manos para producir un solo sonido cada vez. Combatir la fatiga que produce la interpretación a solo de ritmos o patrones muy saturados o veloces es un factor determinante en el

² El resultado sonoro de este intercambio vocal recuerda en gran medida el efecto envolvente de un grupo de palmeros, particularmente cuando cada uno de ellos asume un ritmo distinto sobre el mismo compás, a modo de contrapunto rítmico. Sirva de ejemplo el *Hoquetus David* de Guillaume de Machaut (s. XIV), pieza instrumental a tres voces en la que el intercambio de notas lleva la melodía de un lado a otro del arco sonoro, generando una sensación de espacialidad y expresividad que recuerda vivamente la textura de un coro de palmas.

desarrollo del hoquetus: «si no repartes bien, es imposible, te agotas» (MELLIS [LOLO], 21-6-2018).³ El silencio representa el descanso, por lo que su uso regular o cíclico hace más viable el palmeo continuado. De hecho, a diferencia de lo que ocurre al cantar o en los instrumentos de viento, para generar una pausa o silencio no es necesario detener el batir de manos: su sonido es por sí solo corto, como *staccato*, de modo que cada palmada lleva asociado por defecto un silencio, facilitando el hoquetus. No obstante, la eficiencia que rige el coro de palmas flamenco, que busca con el mínimo esfuerzo el mayor efecto rítmico posible, también se explica como medio para facilitar la precisión de las palmadas, sobre todo en las combinaciones rítmicas más sutiles o difíciles. En este caso, se evita marcar en la misma voz más de dos palmadas muy rápidas o seguidas, hasta el punto de que hoy día, como veremos, se han desarrollado ingeniosas soluciones rítmicas para desglosar estas palmadas rápidas en dos voces, creando patrones o contras que si bien pueden parecer extrañas o caprichosas en comparación con la base de palmas del mismo género, son más fácilmente asumibles que en las soluciones antiguas. De hecho, la eficiencia y la eficacia del hoquetus también radican en esta capacidad de descomponer ritmos densos en patrones sencillos. Así, las limitaciones organológicas del palmeo, de indudable influencia en el desarrollo del hoquetus dentro de los coros de palmas, podrían verse también como ventajas o virtudes, pues son factores no sólo adecuados para este reparto, sino impulsores incluso de su desarrollo creativo.

En el ámbito de la etnomusicología, el reparto deliberado de las notas de una misma melodía en voces distintas se ha vinculado no sólo a las limitaciones propias de ciertos instrumentos, sino que «it appears to have established itself as a contrapuntal technique which may be applied in more elaborate forms in instrumental ensembles of a fairly homogenous character» (NKETIA, 1962: 51), como son en cierto modo los coros de palmeros. Por tanto, el hoquetus no es tan sólo la forma de resolver ciertas limitaciones, sino un artificio de contrapunto valioso y apreciado por sí mismo. A este respecto, en el hoquetus flamenco también ha jugado un papel importante la conciencia de los palmeros acerca del valor del contra como potenciador del efecto sonoro del palmeo, tanto rítmico como dinámico y estereofónico, de modo parecido a cómo ciertos compositores occidentales del siglo XX lo emplearon buscando incrementar el *color* y la textura musical (SANDERS, 2001 [1980]: 569).

Como veremos a lo largo de este capítulo, las soluciones técnicas recogidas, basadas en patrones que aisladamente carecerían de sentido, demuestran que la distribución de las palmas en voces diferentes tiene como objetivo, no menos que prevenir la fatiga, potenciar el

³ Tocar las palmas de forma continuada, aun realizando ritmos poco densos, compromete enormemente la musculatura de los brazos, sobre todo bíceps y deltoides, llegando a situaciones de fatiga que llevan a los palmeros a modificar la postura de los brazos a lo largo de la pieza. En este caso, pueden fijarse momentáneamente a los costados del cuerpo en vez de mantenerlos elevados (AMADOR, 6-6-2019), reduciendo la acción de bíceps y deltoides durante el palmeo. También es posible cambiar el rol percusor de las manos, pasando a golpear con la menos habitual, esto es, la zurda en el caso de los diestros (v. «palma abierta» en p. 326). Sin embargo, ante el riesgo de perder precisión, es propicio solamente mientras se está haciendo base. Cuando se trata de aceleraciones prolongadas, que implican sostener el palmeo veloz de forma continuada, se procuran también descansos: «si estás haciendo algo muy rápido, te tomas dos segundos para recuperarte» (AMADOR, 6-6-2019), haciendo por ejemplo un marcaje doblemente lento.

efecto dinámico y envolvente del palmeo. En este sentido, si bien el término *hoquetus* se ha vinculado generalmente a voces melódicas, formando por tanto polifonías, la uniformidad tímbrica de las palmas y sobre todo su no afinación son rasgos que también determinan el sentido y efectividad del *hoquetus* flamenco. Junto a todos estos elementos musicales y organológicos, el despliegue de esta técnica también conlleva aspectos de orden psicológico y social, entre ellos el necesario sentido cooperativo que implica elaborar un sistema rítmico deliberadamente coral, con el consecuente efecto cohesionador, incluso sobre el estado de ánimo. En este sentido, resulta especialmente esclarecedora la anécdota descrita por la folclorista norteamericana Bess Lomax, ocurrida durante su trabajo de campo en compañía de los esclavos afroamericanos *gullah* de las Sea Islands de Georgia (EUA):

Taping one day, I wanted to be sure I had captured each rhythmic part clearly and asked the Islanders to record for me, starting their clapping parts consecutively. I asked Mrs. Jones, who always clapped lead baritone [se refiere a la base, voz de palmas principal], to begin and explained that I wanted Miss Emma Ramsey, the group's stellar tenor clapper [equivalente al palmero que hace *el contra* en el coro flamenco] to come in next so, as I put it, "I can see how her clap rhythm works against yours." Mrs. Jones smiled gently. "Emma don't clap *against* me; she claps *with* me." (JONES y LOMAX, 1972: 24).

Si bien el término flamenco *contra*, empleado para designar la voz complementaria a la base, parecería implicar un carácter competitivo, la colaboración expresada de forma tan sencilla por la cantante Bess Jones es también intrínseca al palmeo flamenco, tal y como demuestran la estandarización de ciertas combinaciones polirrítmicas y los frecuentes casos de parejas o grupos estables de palmeros profesionales: desde la «Filarmónica de Santiago», cuarteto de palmeros jerezanos formado por Manuel Soto, el Bo, Manuel Pantoja Chicharito, Rafael Junquera y Gregorio Fernández, hasta el célebre dúo formado por los sevillanos José Santiago, el Bobote, y Rafael García, el Eléctrico, pasando por los hermanos jerezanos Luis y Ali de La Tota o, más recientemente, los onubenses Manuel y Antonio Montes Saavedra, conocidos como Los Mellis. En este sentido, para un buen *hoquetus* de palmas es necesaria una gran compenetración: «nos conocemos tan bien que no nos decimos nada, nos miramos y sabemos lo que tenemos que hacer» (MELLIS [LOLO], 21-6-2018). Una comunicación tácita que, más allá de los lazos de parentesco que en ocasiones unen a los palmeros, es fruto de la acumulación de horas compartidas sobre el escenario: «la cuestión es que se tenga mucha experiencia juntos» (GRILLO, 2-6-2018). Desde esta perspectiva cooperativa, el *hoquetus* implica por parte de los intérpretes una conciencia clara no sólo de la voz que uno mismo ejecuta, sino también de las adyacentes y del resultado que todas producen conjuntamente:

In any music in which the principle here discussed is applied in whole or in part, the resultant—a complex of pitch- or tone-contrasts in a defined sequence, operating within a framework of an equally defined pattern of rhythm—is of particular importance. Each player must have both a general awareness of the resultant, as well as the knack of coming in at the right moment (NKETIA, 1962: 51).

Como veremos, algunas contras son claras muestras de esta conciencia del resultado, ya que por sí solas, sin unirse a la base, resultarían ritmos poco adecuados, incluso aparentemente erróneos dentro del género en cuestión. Con todo, si bien los palmeros de un coro, particularmente cuando se trata de formaciones estables, son conscientes del resultado que producen conjuntamente sus palmadas, incluso del patrón rítmico de realiza cada uno (COCO, BOCAÍLLO y FERNÁNDEZ, 11-7-2019), el palmero base, al marcar un patrón autónomo, es decir, rítmicamente suficiente, no necesita saber qué ritmo en concreto realiza la parte o partes contrarias. Por tanto, en la práctica existe en cada voz del coro un grado distinto de involuación o proactividad con respecto del hoquetus, algo que permite al palmeo flamenco mantenerse en un ámbito de relativa improvisación.

En el transcurso de este capítulo observaremos la sistemática del hoquetus flamenco, esto es, las principales claves en la distribución deliberada de silencios y palmadas entre palmeros. Sin duda, esta sofisticada técnica guarda una estrecha relación con los rasgos físicos y acústicos propios del palmeo en cuanto que percusión corporal. Con todo, creemos que en el desarrollo de este hoquetus ha sido también relevante el sentido cooperativo y cohesivo consustancial al palmeo musical, analizado en el primer capítulo, así como la gran creatividad de los palmeros, fomentada sobre todo por su creciente profesionalización. Si bien el hoquetus es por definición un artilugio musical premeditado, sus diversas funciones demuestran el alto grado de conciencia que requiere por parte de los palmeros:

Funciones del hoquetus en el palmeo flamenco

- Facilitar el palmeo continuado, proporcionando descansos regulares para evitar la fatiga;
- Facilitar la introducción precisa de contratiempos o fracciones menores;
- Facilitar el palmeo de ritmos densos descomponiéndolos en patrones sencillos;
- Facilitar la introducción de énfasis dinámicos, sobre todo en el caso de tiempos rápidos;
- Aumentar el efecto envolvente (estéreo) gracias al rápido intercambio de fuentes sonoras;
- Reforzar el sentido cooperativo y la cohesión de los palmeros dentro del coro.

Como en otras tradiciones musicales de origen popular, este hoquetus no implica necesariamente la ausencia de palmadas simultáneas, es decir, la completa separación de ambas voces. Como veremos, la combinación de patrones distintos que espontáneamente se da en un corrillo flamenco, o de forma más deliberada sobre el escenario, suele implicar la combinación de palmas sincrónicas y asincrónicas, esto es, comunes a las distintas voces o exclusivas de cada voz. En este sentido, el análisis de los contras tradicionales demuestra que la distribución o reparto estrictamente alterno de las palmadas no conlleva necesariamente un resultado más dinámico, pues además de perderse parte de la textura inherente al palmeo flamenco, esto es, el ligero desfase entre las palmadas simultáneas que puedan realizar dos palmeros, también puede verse mermada la cohesión del conjunto, incluso el característico efecto estéreo, debido a la previsibilidad del intercambio entre voces. En términos prácticos, las palmadas comunes entre la base y el contra constituyen útiles apoyos a la hora de ajustar los contratiempos o fracciones menores, reforzando de paso la consistencia rítmica del coro.

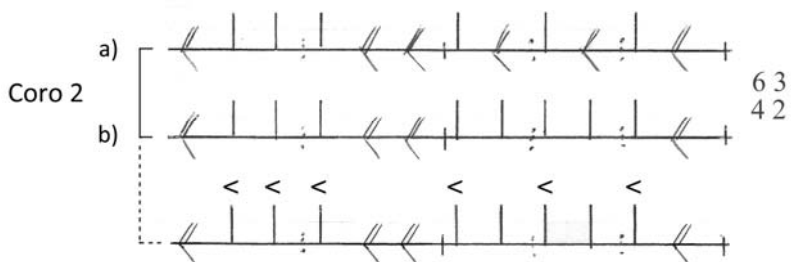
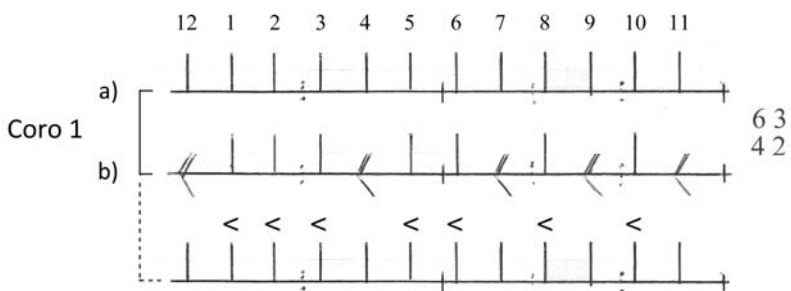
En su expresión genuina, el coro de palmas se forma cuando las distintas voces interpretan simultáneamente ritmos distintos que se complementan entre sí. En este sentido, un grupo de personas batiendo palmas al unísono, esto es, marcando todos a la vez el mismo patrón rítmico o latido, no constituye propiamente un coro, pues no colaboran en hoquetus, esto es, repartiéndose las palmadas o el esfuerzo. Ciertamente, el grupo dará una sensación coral, pues la ligera separación que se da por defecto entra las palmadas de cada sujeto creará de facto la impresión de acción colectiva. Sin embargo, éste no es el comportamiento propio de un coro de palmeros flamenco:

No es un palmeo colectivo, con sesgo de orfeón. La personalidad de cada palmeador persiste aún en común. Así se explica la infinitud polirrítmica y contrapuntística de esta endiablada grey palmeadora (GONZÁLEZ CLIMENT, 1989 [1955]: 143).

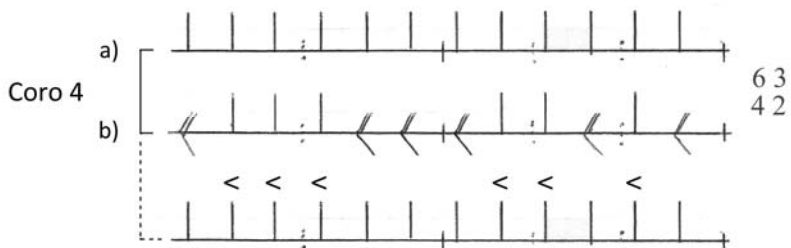
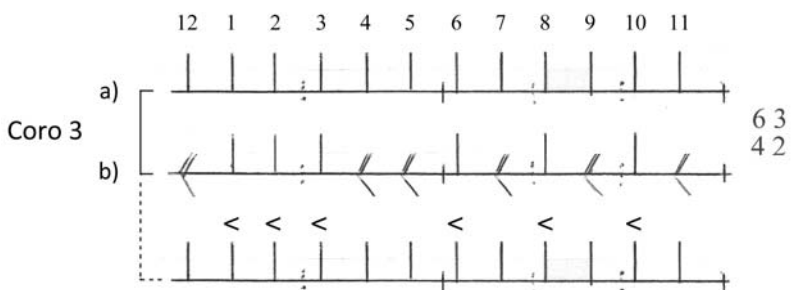
Con todo, cabe decir que, en las palmas flamencas, el primer estadio del hoquetus no implica necesariamente la introducción de contratiempos, pues la combinación de diferentes patrones de palmas simples, esto es, no más de una por tiempo, también genera un efecto coral o polifónico, ya no por la crepitación natural que surge de palmadas pretendidamente simultáneas, sino por la diferencia ostensible de sonoridad entre la palmada de una sola persona o de varias a la vez. Así, al sucederse palmadas solas y palmadas a dúo o trio, estas últimas se perciben automáticamente enfatizadas, con independencia de que exista o no intención deliberada de acentuarlas. Este hoquetus primario, por así decirlo, es frecuente en la fonografía antigua, donde el uso de palmas simples combinadas con silencios colocados deliberadamente fue, como vimos, muy abundante. Estos son algunos ejemplos del género Soleá/Alegría, resultado de combinar palmas lisas con una base (o dos de ellas entre sí):

Fig. IV.1. Coros de palmas sin contratiempos (Soleá/Alegría)

El Cojo de Málaga (bulerías por soleá), 1921 [22/0'16" (C1); 0'19" y 0'47" (C2)]



Manuel Vallejo (alegrías), 1926 [36/0'13" (C3); 0'49"-57" (C4)]



La limitada calidad del sonido y la ausencia de estereofonía en estas grabaciones impiden verificar las combinaciones transcritas. Con todo, uno de los indicios que permiten inferir estos coros elementales o preliminares es precisamente la presencia o ausencia de crepitación entre palmadas. En este sentido, nos apoyamos en la comprobación previa del uso común y frecuente de una serie de patrones, plasmada en el capítulo anterior, que permite inferir los ritmos más probablemente empleados en estas combinaciones (patrones c, d y e de la p. 161). Como vemos, en el resultado conjunto aparecen énfasis dinámicos (<) coincidiendo con las palmadas del patrón menos denso del coro, es decir, aquél que presenta más silencios. Esta acentuación refleja aquí la acumulación de palmadas en un mismo tiempo. Con todo, el aislar una palmada entre silencios (como ocurre por ejemplo en los tiempos 6, 8, y 10 del patrón d) favorece su espontánea articulación con mayor fuerza que si esta palmada formara parte de una batida continua. Así, la acentuación también ha de contemplarse en su caso como resultado de una articulación más fuerte de determinadas palmadas. El uso del énfasis dinámico, que junto al silencio y el contratiempo contribuyen actualmente a la definición de las bases de palmas, es patente en algunas muestras de la fonografía antigua. No obstante, esta acentuación es un factor menos objetivable que la pausa o el contratiempo, incluso que la diferencia entre la palmada sola y a dúo. Por tanto, si bien estos coros preliminares no excluyen la diferencia de intensidad deliberada, los énfasis indican aquí una mayor sonoridad fruto de la coincidencia de palmadas. En cualquier caso, este primer estadio del palmeo coral, que emplea únicamente palmas simples y, por tanto, un sólo nivel de pulso (*tactus*), es una forma indirecta de incrementar la textura del coro, un recurso que, si bien es seguramente más casual que deliberado y con un efecto envolvente menos ostensible, es comparable a la introducción de contratiempos, al implicar igualmente la confluencia de silencios y palmadas.

El segundo estadio del coro de palmas, basado en el contratiempo, supone añadir otro nivel de pulso (*subtactus*), haciendo más densa la textura y multiplicando las posibilidades del hoquetus. De este modo, el palmeo flamenco adquiere su aspecto más característico, aquél que en última instancia más lo distingue del que presentan otras tradiciones musicales. Este palmeo, ya enteramente coral, con ritmos más densos y volubles, se ha hecho especialmente frecuente en aquellos palos denominados *festeros* o de carácter más alegre y festivo:

Existen las palmas a coro. La publicidad de este jaleo señala la rueda festiva, el cante chico. No pueden cundir en la esfera del grande. En este caso se estrechan en uno o dos ofician-tes, con preferencia uno solo. Sólo los cantes livianos acceden a la promiscuidad (GONZÁLEZ CLIMENT, 1989 [1955]: 143).

En el caso de que el palmero quisiera adornar aún más las palmas, en aras de un mayor virtuosismo, pasarán a denominarse *encontrás* o *redoblás* creando con ello un precioso contrapunto rítmico. [...] Los estilos que se asocian a las palmas *encontrás* o *redoblás* son los de tipo festero, bulerías, tangos, alegrías y jaleos así como las sevillanas (NARANJO LORETO, 2002: 133).

Si bien el carácter de cada género flamenco establece en efecto ciertas pautas o hábitos, el uso de las palmas «encontrás», es decir, del hoquetus flamenco en su expresión más genuina, deriva en última instancia del repertorio concreto que se interprete y de las intenciones dinámicas que impriman circunstancialmente los solistas. Como veremos en los próximos apartados, el hoquetus se emplea en los cuatro géneros rítmicos: Soleá/Alegría, Bulería, Tango/Rumba y Sevillana/Fandango de Huelva, tratándose por tanto de una técnica transversal, independiente de las características métricas del género, usada incluso para modificar transitoriamente el carácter inherente al palo que se interpreta.

IV.2. Estructura del coro de palmas

La ausencia de consenso a la hora de poner nombre a las estructuras, elementos o acciones que forman parte del lenguaje musical es un hecho especialmente frecuente en el ámbito flamenco, rebasando incluso los límites comprensibles en un arte de transmisión oral. En contraste con la infinitud de soluciones musicales desarrolladas en todas sus vertientes, es llamativa la parquedad a la hora de verbalizar estas soluciones y la ambigüedad en torno al significado que se otorga a ciertos términos, incluso de forma contradictoria. En el caso particular de las palmas, la nomenclatura es aún más escasa y controvertida. Así, como veremos, existe un notable embrollo terminológico a la hora de identificar las partes o acciones distintas que se conjugan al tocar las palmas en grupo, coexistiendo a veces varios términos para designar un mismo elemento o acepciones diversas, incluso contradictorias, para un mismo término. En ocasiones, no existe ni tan siquiera un nombre concreto, como en el caso de un grupo de palmeros. Para ello hemos adoptado la palabra *coro*, no sólo por ser especialmente gráfica, sino por haber sido empleada con este mismo sentido ya en obras anteriores (MESTRES, 1875; GONZÁLEZ CLIMENT, 1955).

Así las cosas, con el objetivo de dar mayor coherencia y claridad al análisis del palmeo coral o polirrítmico, intentaremos establecer una terminología convencional que, respetando las expresiones de uso común en el flamenco, permita reducir la ambigüedad o las lagunas existentes. Por una parte, el término *base*, de amplio consenso y que hemos adoptado en el capítulo anterior para designar aquellos patrones recurrentes, interpretables en ostinato y que representan la esencia rítmica de un determinado género, designará en este capítulo el patrón primero y principal en el coro de palmas. Por otra parte, para identificar el patrón que ejerce de complemento a esta base, distinto rítmicamente, utilizaremos el término *contra*, adoptando según su expresión más frecuente en masculino («el contra»), o bien su sinónimo *segunda voz* (UTRILLA, 2007a), que si bien no se emplea en el ámbito profesional, resulta coherente con el término *coro*, entendido precisamente como la combinación simultánea de dos o más voces de palmas; por extensión, la base representará la primera voz en el coro de palmas.

Como veremos más adelante, el gran desarrollo técnico de las palmas flamencas y, sobre todo, la incorporación del pie como percusión activa en el coro, ha hecho posible concentrar el hoquetus en una sola persona, alternando taconeo y palmeo. Con todo, en su formato estándar, dos son los integrantes del coro:

El cuadro flamenco más básico lo forman una guitarra, un cantaor, un bailaor, y dos palmeros (GAMBOA y NÚÑEZ, 2007: 408).

El acompañamiento mediante palmas está marcado por el uso simultáneo de diferentes patrones de ritmo, que se superponen el uno encima del otro. Es por eso mismo que siempre hay por lo menos dos palmeros, uno para la base y el otro para las contras y las variaciones (UTRILLA y FARKE, 2008).

El formato elemental del coro es pues aquel compuesto de una base y un contra, voces que, a tenor de su distinto rol o función, implican una perspectiva métrica distinta:

Un compás que ellos, paradójicamente, ejecutan de una forma silenciosa. Sosteniendo entre sus dedos las voces o las cuerdas que acompañan. Uno (Manuel) desde la tierra y el otro (Antonio) dibujando en el aire (Los Mellis en ARGUIJO, 2016).

La presencia de la base («tierra») evita «choques» o «huecos», léase desajustes rítmicos en el hoquetus, que pueden restar eficacia al coro. La base garantiza las palmadas mínimas que requiere el acompañamiento para cumplir su fin principal, esto es, proporcionar una referencia métrica y rítmica clara. Por tanto, la presencia de roles distintos en un coro es, ante todo, resultado de una necesidad técnica. Una necesidad que hace oportuna, cuando no imprescindible, la distribución previa de estos roles de forma más o menos explícita:

Si hay que doblar, te pones de acuerdo. (...) Igual que el guitarrista pregunta al cantaor donde ha de poner la cejilla [para adaptarse a la tesitura del cantaor], somos un instrumento más y tiene que haber un consenso en la palma, que cada uno sepa bien cuál es su función (MOÑIZ, 24-1-2019).

En ausencia de un acuerdo previo, es frecuente que varios palmeros opten por asumir momentáneamente el contra, provocando «choques» o «huecos» que debilitan rítmicamente el acompañamiento:

Cuántas veces nos pasa en el tablao que, si no nos ponemos de acuerdo, acabamos todos doblando, y choca. (...) Siempre es mejor que esté la base porque se escucha todo más claro y no hay huecos (...) Si las dos personas se ponen a jugar pues hay huecos [tiempos] que se quedan vacíos; entonces pues nos decimos «ves tú» o «voy yo», y ese se pone a hacer la base. (...) Los dos tienen la misma importancia [base y contra], lo que pasa es que cada uno tiene que saber bien cuál es su papel. En el tablao es más flexible, pero en concierto tiene que estar muy claro (Sara Barrero en BARRERO, 18-7-2018 y BARRERO, DE LA TOLEA y ZAMBULLO, 19-11-2018).

Muchas veces ocurre que cuando salimos sin decirnos ná, llega el momento y tú dices «voy a doblar, porque va a quedar mejor». Y doblan tres, o cuatro, y se pierde la base. Yo por ejemplo casi siempre opto por hacer la base y dejar que los demás doblen. «Oye, ¿queréis doblar? ¿No queréis? No pasa ná. Si no queréis no se dobla», y queda un remate normal, en el sitio, que es preferible antes de que se quede la cosa un poco coja (DIVI, 7-6-2019).

La importancia de este reparto más o menos explícito de los roles, del que dependerán en gran medida la fluidez y la efectividad del acompañamiento de palmas, es también un aspecto clave en las enseñanzas de esta especialidad, particularmente aquéllas de vocación profesionalizadora:

En la clase de tablao el único requisito que les pedimos es que, cuando ya están arriba en el escenario o antes de subir, decidan: «Tú doblas, no? Vale, pues yo hago base». Fuera, ya no hay más ná. Así ya no tengo que estar pendiente (...). Porque las conversaciones en mitad del baile las tenemos que quitar, tenemos que estar pendientes del trabajo, sabiendo que cuando llegue el momento, yo soy la base. (...) Y ya cuando nos entendemos, ya con una mirada sabemos dónde doblar. Ellos [los alumnos] todavía están en ese camino. A veces se miran y es como: «Pero ¿qué quieres?», «¡Si yo te estoy mirando por mirarte!», «¡Es que me has mirao!» (DIVI, 7-6-2019).

En los coros o grupos de palmeros estables, estos roles o funciones están asumidos tácitamente por sus componentes gracias a la larga trayectoria o experiencia profesional conjunta, de modo que no les hace falta mediar palabra:

[Gregorio Fernández] Cada uno sabe su misión. [José Gálvez] A eso iba, no os hace falta decir «redobla tú». No hace falta decirse las cosas, sino que ustedes ya tienen la dinámica. [Gregorio] Claro, y según el sentido del cante, así se va trabajando (FILARMÓNICA-GÁLVEZ, ca. 2016).

Él me llevaba la base muy bien [se refiere a Rafael el Eléctrico]. Como él no me ha conocido nadie. Él siempre iba con su base, y el que jugaba con los tiempos era yo. Lo mismo que El Torombo. Él empezó conmigo haciendo la basesita. Hasta que nos compenetremos y ya le di la libertad (BOBOTE, 15-12-2018).

Al margen de vínculos personales, incluso familiares, entre los componentes de un coro, la experiencia acumulada en el escenario genera una confianza mutua que, ante una actividad esencialmente improvisada, permite prescindir de indicaciones explícitas acerca de cambios dinámicos, de timbre o de textura, entre otros. El establecimiento más o menos deliberado de roles en el coro implica una cierta jerarquía, implícita en los términos *base* y *contra*. Con todo, no se trata de una jerarquía en sentido de sometimiento, sino de complementariedad. Por ello, la importancia de cada palmero es relativa, pues, como veremos, los profesionales ofrecen al respecto interpretaciones diversas, a veces aparentemente contradictorias. En todo caso, esta jerarquía, entendida en términos de necesidad mutua, conlleva saber que ninguna de las partes en un coro verdaderamente polirrítmico es enteramente

autónoma, sino que su sentido pleno depende de la presencia de la otra. Esta interdependencia de los palmeros conlleva en última instancia un respeto mutuo:

El que más base tiene es el maestro, y después la persona que va al lado va edificando sobre esa base. Y si hay una palma de tres, pues [el tercero] va dando esos matices, esos colores. Cada uno debe saber dónde está ubicado (...). Cuando toco las palmas con mi tío Bobote, más que una técnica, son códigos: sobre una base improvisamos y hay unos códigos de respeto, de saber conducir y reconducir ese cante. (...) Pero no tiene que ser piramidal. El flamenco no es pirámide, es respeto. El que se sienta al lado del cantaor o del guitarrista es el más maduro, el que tiene más experiencia, y el resto reconocen que él es el capitán. Son códigos de respeto (TOROMBO, 1-12-2018).

Desde este punto de vista, el coro de palmas flamenco no es sólo una armonía rítmica, sino un todo armónico, basado en un sutil equilibrio que, más allá de la música, concierne tanto los roles y las funciones que desempeña cada palmero como la jerarquía y la forma eminentemente tácita de comunicación entre ellos. Desde un punto de vista técnico, la base es el elemento fundamental, el que habilita el coro, en tanto en cuanto expresa el latido de referencia sobre el que desarrollar «dibujos» o ritmos complementarios:

La idea básica es que siempre hay dos voces de palmas. Uno de los palmeros hace la base y el otro las contras y los remates. Por supuesto, primero hay que aprender a hacer las bases, que sirven de columna vertebral, mientras que las otras sirven de adorno (UTRILLA y FARKE, 2008).

La base es la más importante, sobre todo para el bailaor, porque si no hay base no hay ná. La contra sola no puede estar. Es como un ordenador, sin la placa base no funciona. Otra cosa es que llame más la atención el que hace la contra o el dibujo porque sea un virtuoso (DE LA TOLEA, 7-7-2018).

Pa mí la base es la más importante, porque sin la base no hay un caminar. El que manda es la base. Cuando hay una buena base, el que dobla, dobla mejor, porque está bien agarrao (CHORO, 22-12-2018).

Todo es importante, pero la base es fundamental, porque sin la base no puedes dibujar. Y si haces sólo dibujos, la cosa estaría coja (MOÑIZ, 24-1-2019).

El palmero que hace base, «el que no se mueve» (MOÑIZ, 24-1-2019) soporta dentro del coro un alto grado de presión. La práctica demuestra la dificultad que entraña mantener un marcaje rítmico regular, esto es, una distribución precisa y equidistante de las palmadas, a tempo regular, mientras otra persona interfiere con contratiempos o dibujos. Desde este punto de vista, una buena base no sólo habilita el coro, sino que, en función de su eficacia y firmeza, facilita en gran manera la labor del contra:

El repliqueo sale bien cuando hay base buena (DE LA TOTA, 1-6-2018).

Una persona que tienes al lao y que tenga muy buena base te ayuda muchísimo a tocar. (...) Hacer base es muy complicaao, porque es muy fácil jugar cuando tienes una buena base. Si esa persona se mueve en el tiempo es más difícil. (...) La base es algo que la gente no le da la importancia que tiene (BARRERO, 18-7-2018).

Aparentemente, hacer el contra requiere mayor habilidad o destreza, pues implica no sólo realizar ritmos más complejos, sino hacerlo de forma más flexible, adaptándose a las intenciones del solista que se acompaña, un aspecto que revisaremos en detalle en el último capítulo. Con todo, hacer base no es tarea fácil, sino que, en todo caso, implica otro tipo de destrezas, no tanto rítmicas, como sobre todo agógicas.

Es según con quien vengas a tocar las palmas. Si yo vengo con El Bo a tocar las palmas, pues, ¡Ya ves!, yo doblo, porque mejor base que él no te la va a hacer nadie. Pero si yo vengo con El Bobote, pues le digo: «dobla tú, Bobote», y yo le hago base. Eso es según la virtud de cada uno (Manuel el Zambullo en BARRERO, DE LA TOLEA y ZAMBULLO, 19-11-2018).

De hecho, los diferentes roles en los que se fundamenta un coro de palmas, la base como voz de referencia, sustento estable y regular, sin ambición polirrítmica, y el contra o contras como parte más o menos voluble o improvisada, guardan relación también con el carácter o talante de cada palmero, factor determinante de la configuración humana de cada coro en particular:

Por norma general, el que hace la contra es el que domina mejor. Pero hay gente que está más cómoda haciendo la base, quedándose atrás. Y hay gente que al revés. Es por actitud de cada uno, o por concepto musical (MOÑIZ, 24-1-2019).

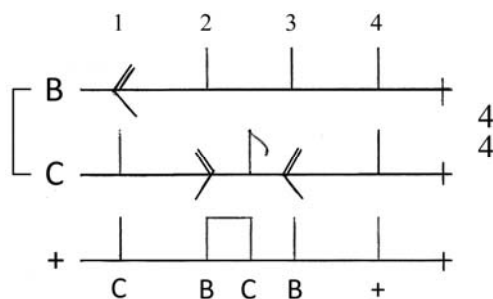
En cualquier caso, el contra, a veces también llamado «floreo» (DE LA TOTA, 1-6-2018) no es un adorno: la orientación dinámica del conjunto depende en gran medida de esta segunda voz. La introducción de contratiempos o valores menores, como veremos, no sólo permite al palmeo trascender su función elemental, esto es, señalar el latido regulador, sino que puede modificar sustancialmente el sentido rítmico y dinámico de la base. De hecho, el palmero que hace el contra tiene literalmente en sus manos cambiar el aspecto general del coro: la introducción de más o menos contratiempos y de énfasis en los mismos permite de facto transformar la percepción tanto de la base como del resultado conjunto. Desde este punto de vista, si el palmero base es la guía o referencia métrica indispensable, el contra ejercería en cierto modo de *master drummer*, llevando el coro en una dirección u otra en función de los giros dinámicos y agógicos de la música y baile que se acompañan. En este sentido, la actividad del palmero contra es presumiblemente más estimulante que la del palmero base, al ostentar un rol más abierto al juego rítmico.⁴

⁴ Sirva de muestra el rostro sonriente del palmero encargado de hacer los dibujos, situado a la derecha, en el ejemplo de *childlore* flamenco 3 (p. 62).

Eso quema la adrenalina. Es como el que se tira a hacer *puenting*. (...) Eres dueño de la situación. La persona que tiene esa libertad para poder entrar en el ritmo y poder salir del ritmo, y hacer lo que le da la gana, eso te hace rey de la situación. Porque además toda la tensión rítmica la tienes tú (AMADOR, 6-6-2019).

En su expresión elemental, el coro se estructura efectivamente en dos únicas voces, la primera y principal como base, y la segunda como *contra* o complemento. En este esquema, un primer modelo es aquél en el cual tanto la base como el *contra* se repiten en ostinato, dando lugar a un hoquetus cerrado:

Fig. IV.2. Ejemplo de coro cerrado a dos voces (Tango/Rumba)



Este coro, presente en la primera fonografía flamenca, consiste en la combinación de la base tradicional de Tango/Rumba con un patrón sincopado, igualmente tradicional del género, comentado al analizar la introducción de contratiempos en el palmeo base (p. 190).⁵ En efecto, este patrón, que corresponde a la parte sincopada de la clave cubana, ha sido empleado ocasionalmente como base en grabaciones de diversos toques pertenecientes al género rítmico de Tango/Rumba. Dentro del coro, este patrón asume la función de *contra*, introduciendo una palma entre los tiempos 2 y 3, de modo que su carácter sincopado aporta a la vez un efecto estereofónico o envolvente consecuencia del rápido intercambio de las palmadas de sendas voces (B, C, B).⁶ Esta combinación es todavía frecuente en la praxis profesional contemporánea (DOMÍNGUEZ y MATEOS, 28-7-2019; BARRERO, DE LA TOLEA y ZAMBULLO, 19-11-2018), siendo especialmente característica del acompañamiento de palmas en el

⁵ Si bien interpretadas sucesivamente, se oyen por primera vez ambas voces en unos tangos-tientos grabados en cilindro de cera hacia 1897 y cantados por Manuel el Sevillano [2/1'59" y 2'07"]. Con todo, la primera muestra localizada de este coro se encontraría en unos tangos-tientos de 1902, interpretados por la cantaora Bárbara Gil [4/0'15"-22" y 2'02"-09"]. También puede escucharse con cierta claridad en unos tangos de Manuel Vallejo de 1933 [108/0"55"].

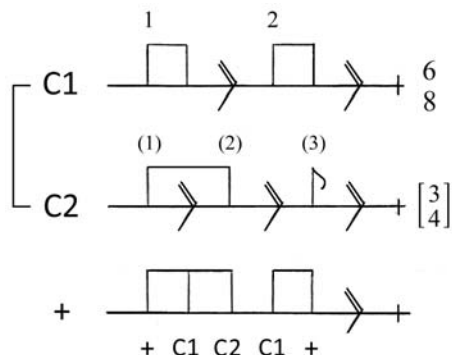
⁶ En este coro, y en los demás ejemplos en adelante, B indica *base* y C *contra*. El signo + indica el ritmo resultante de la combinación de ambas voces. Debajo de éste, consignamos a qué voz pertenece cada batida, de modo que la secuencia de letras y signos permite visualizar el intercambio entre voces y, con ello, el grado o tipo de hoquetus que se da en cada coro.

Tanguillo de Cádiz y la Rumba. Más allá del polirritmo en cuestión, en este modelo coral el contra es una voz estable, incluso predeterminada, que junto a la primera construyen un soniquete estereofónico regular, equiparable a una base pero más dinámica y envolvente; de hecho, nótese que el ritmo que resulta de combinar ambas voces (+) corresponde al patrón descrito como segunda base de Tango/Rumba (p. 190), si bien, al quedar aquí repartida, el efecto dinámico que provoca es muy superior. Muchos coros a dos voces cuya densidad rítmica no impediría su repetición continuada podrían interpretarse efectivamente a solo, la ejecución en hoquetus, esto es, el reparto de las palmadas, no sólo aligera el esfuerzo físico de cada palmero y facilita la introducción de acentos dinámicos en los contratiempos, sino que aumenta la textura y el efecto rítmico envolvente. En este caso, la fuente sonora cambia literalmente de manos cinco veces, no repitiéndose en ningún momento la misma voz de palmas (C, B, C, B, +), un intercambio rápido y constante que no ofrece la interpretación a solo del ritmo resultante. En cierto modo, pues, el modelo de coro cerrado a dos voces podría concebirse como el cruzamiento o confrontación de dos bases, en la medida en que ambas voces corresponden a patrones no sólo regulares, sino desplegados en ostinato, formando en conjunto una suerte de base estereofónica, más viva o vibrante que cualquier patrón interpretado a solo. Desde esta perspectiva, este modelo parecería diluir la jerarquía implícita en todo coro de palmas. No obstante, cabe recordar que una de las principales funciones de la base es, como vimos, manifestar el latido regulador. En la segunda voz, además de introducir un contratiempo, la desigual distancia entre las palmadas (que precisamente le confiere su efecto sincopado) indica aparentemente dos latidos distintos (de negra con punto y de negra simple), debilitando una eventual función de base y, por tanto, situándola necesariamente como contra dentro del coro.

El coro cerrado a dos voces ha tenido un gran desarrollo en las últimas décadas, sobre todo a raíz del surgimiento en 1983 del Tanguillo Moderno, fraguado en los estudios de grabación. En esta nueva vertiente del Tanguillo, basada en temas acacionados, alejados de la estructura tradicionalmente seriada del canto flamenco, el acompañamiento de palmas fue en gran medida diseñado *ad hoc* para cada nuevo tema, a partir de la combinación de dos o más ostinatos rítmicos distintos.⁷ Veamos un ejemplo de los actualmente más frecuentes en el ámbito profesional, recogido en una sesión de grabación en estudio (DOMÍNGUEZ y MATEOS, 28-7-2011) así como en un taller de palmas impartido por el guitarrista y palmero jerezano Carlos Grilo (GRILLO, 2-6-2018):

⁷ Hemos transcrito algunos de estos coros fijos en JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 241 y 2019: 43.

Fig. IV.3. Ejemplo de coro cerrado a dos voces (Tanguillo Moderno)



Este coro moderno constituye una hemiola vertical, esto es, la superposición de dos compases de igual duración pero de distinta división en tiempos. Así, cada voz parece indicar un número de tiempos distinto, dos la primera, acorde con el compás rector (6/8), y tres la segunda, generando la impresión de estar ante un compás de 3/4. Esta confrontación de latidos se manifiesta gráficamente en la simetría de la secuencia de palmadas (+, C1, C2, C1, +), convirtiendo el coro en una unidad polimétrica perfectamente trabada. La interpretación en ostinato de esta combinación y su pugna por establecer un latido distinto parecería equiparar ambos patrones a sendas bases de palmas. Cabe decir que en la sesión de estudio de 2011, el palmero que adoptaba espontáneamente el rol de base asumió la primera contra, confirmando implícitamente la prevalencia del compás rector (6/8). En cambio, en el taller de palmas impartido por Carlos Grilo en 2018, este coro se expuso en sentido inverso, esto es, enseñando el contra 2 en primer lugar, esto es, como base, y a continuación el contra 1; el recuento de los tiempos se hizo precisamente como si de un compás ternario se tratara, pero haciendo explícita la unión de los compases formando ciclos de seis tiempos (1, 2, 3, 4, 5, 6).⁸ Esta perspectiva métrica dual, aparentemente contradictoria, confirma no sólo el carácter hemiólico del género, sino también la imposibilidad de establecer definitivamente cuál es el patrón base; de hecho, ninguno de ellos suele usarse aisladamente. En consecuencia, más que la combinación de dos bases, entendemos que se trata de la mezcla de dos contras, tal y como se indica (C1, C2). Estructurar el coro en dos patrones no autónomos es un modelo relativamente frecuente en la actualidad, sobre todo en producciones discográficas, y que altera, aquí sí, la jerarquía que tradicionalmente regula el coro de palmas:

Si por ejemplo tú quieres llevar la siguiuriya y quieres buscar un ritmo guay, pues tú le dices «Mira, escúchame, tú haces este patrón y yo llevo este», y se va jugando, sin base ninguna

⁸ De hecho, en unos tanguillos gaditanos grabados hacia 1897 por Manolo el Sevillano aparece este marcaje en compás ternario [3/0'06"-12"] Grabaciones más recientes avalan también esta perspectiva ternaria (v. p. 372).

¿sabes qué te digo? O sea, no hay una base, es buscar patrones pa que suene bonito el tema (CHORO, 22-12-2018).

En cierto modo, pues, en ausencia de base, este modelo coral implica plena conciencia por ambas partes del diseño de cada patrón y su efecto rítmico y dinámico conjunto. Este formato cerrado, basado en la interacción de dos contras, representa el hoquetus en sentido más estricto, en tanto en cuanto las voces no son eficaces si no es combinadas entre sí, siendo el efecto conjunto que producen su única razón de ser. No obstante, esta ausencia de jerarquía y de autonomía de las voces no responde al esquema más frecuente en el palmeo coral o polirrítmico flamenco, si bien pueden encontrarse muestras en la fonografía antigua. El modelo de coro a dos voces más frecuente y tradicional no incluye un contra estable o fijo, sino que se introducen sobre la base patrones o dibujos de forma improvisada o variable. Se trata por tanto de un modelo coral abierto, donde el aspecto rítmico conjunto va mutando en función de los dibujos que introduce el contra. Veamos un ejemplo, también por tangos, obtenido en estudio de grabación, pero sin dar indicación previa alguna a los palmeros sobre la forma de estructurar el coro o los patrones a emplear (DOMÍNGUEZ y MATEOS, 28-7-2011):

Fig. IV.4. Ejemplo de coro abierto a dos voces (Tango/Rumba)⁹

The figure shows musical notation for a two-voice coral in 4/4 time. It is divided into two parts, B and C. Part B (the base) consists of four measures, each with a number 1-8 above it. Part C (the contra) consists of four measures, each with a number 1, 5, 9, and 13 above it. The notation uses various symbols including arrows, squares, and vertical lines to represent rhythmic patterns.

Como puede verse, la primera voz es fija, en este caso alternando la base tradicional con la más reciente, que incluye una palma a contra entre el 2 y el 3, dando lugar así a un ostinato de ocho tiempos. Sobre esta base doble o larga, la segunda voz elabora patrones distintos, desde el mismo ritmo incluido en la base (compases 1, 5, 9 y 16), hasta patrones relativamente frecuentes por tangos o por rumba (compases 2, 3, 10 y 15), pasando también por dibujos o floreos mucho menos habituales y los cuales, mediante sofisticadas técnicas

⁹ Base: David Domínguez; contra: Juan Mateos.

que analizaremos más adelante, pueden llegar a dividir el tiempo en tercios (compás 11) o cuartos. Así, en los dieciséis compases que dura este fragmento, constan hasta once patrones distintos (sólo se repiten en los compases 5, 9, 10, 13 y 16), poniendo claramente de relieve el carácter voluble del *contra*, en aparente improvisación, acorde con el sentido más adaptativo que ostinato del palmeo flamenco tradicional. A consecuencia de ello, el resultado conjunto, el efecto coral, varía constantemente: las palmas simultáneas y las que se producen en una sola voz se suceden de forma aparentemente imprevisible para el oyente. En este modelo abierto, el *contra* va dibujando, sea mediante patrones comunes, que podrían configurar un coro cerrado pero que aparecen aquí de forma intermitente, sea realizando ritmos singulares que no se interpretarían en ostinato. En cualquiera de estos casos, la volubilidad del *contra* no es gratuita, sino que busca adaptarse al ritmo y dinámica de la música que acompaña: «voy libre, según lo que voy escuchando» (AMADOR, 6-6-2019). El resultado o efecto esperado por el palmero *contra* dependerá de la estabilidad de la base o primera voz, de modo que subsiste una cierta dependencia unidireccional, a pesar de que el palmero *contra* sea el responsable último del sentido o intención dinámica del coro.

Cabe decir que ninguno de los modelos de coro a dos voces vistos hasta ahora implica necesariamente la participación de dos palmeros solamente. Se trata, en cualquier caso, de la combinación o interacción de dos líneas rítmicas distintas, con independencia del número de palmeros que entren en juego, esto es, de cuántos hagan base y cuántos el *contra*. En general, se considera que la solidez y eficacia rítmica y dinámica de un coro requiere en principio una proporción mayor de palmeros haciendo base que haciendo *contra* (AMADOR, 6-6-2019), incluso la presencia preferente de una sola persona en el *contra*:

Para mí, da igual cuánta gente haya dando palmas, que lo ideal es que sólo haga *contra* una. Suenan mucho más limpio que si van doblando dos (BARRERO, 18-7-2018).

Si hay cuatro tocando las palmas, es mejor que tres hagan la base y uno el *contra*, porque dos bases y dos *contras* sonaría feo. Mejor llevar tres la base y uno que vaya jugando (El Bocaíllo en COCO, BOCAÍLLO y FERNÁNDEZ, 11-7-2019).

Ubicar el *contra* en un solo palmero garantiza mayor nitidez o precisión en las palmas a contratiempo. En este caso, el aumento de textura o densidad del coro se percibirá a través de la natural crepitación de las palmadas de la base cuando es realizada por varias personas. Esta interpretación colectiva de la base confiere al coro mayor firmeza, sobre todo teniendo en cuenta la función necesariamente acompañante del palmeo. Con todo, a mayor número de personas en el coro, mayor es también el riesgo de desajustes rítmicos, que producirán precisamente el efecto contrario, esto es, debilitarán el coro. En este sentido, cuando son dos o más las personas que asumen el *contra*, es seguramente más eficaz que, en vez de replicar el mismo patrón, opten por *contras* distintos. De hecho, si el equilibrio rítmico de un coro formado por más palmeros que voces rítmicas requiere priorizar la base, la proporción de palmeros *contra* no es conveniente que supere la mitad de los que hacen base (B2/C1, B3/C1, B4/C2, B5/C2, etc.), y si los *contras* son dos o más, «lo que hay que buscar es la forma que no choquen los dibujos» (AMADOR, 6-6-2019), realizando patrones diferentes y compatibles. Por

otra parte, en el ámbito profesional no es infrecuente concebir el coro en tres voces, con roles y líneas rítmicas distintas:

Las palmas casi siempre las tocan dos, pero en su máxima expresión son tres, uno hace la base, otro hace un contra y el otro va haciendo colores. Las tres, sabiendo su oficio, son importantísimas (TOROMBO, 1-12-2018).

Siempre tiene que haber el rol del que va liso, el que dobla y el que adorna (MOÑIZ, 24-1-2019).

Se trata generalmente de un coro formado por una base polirrítmica o desdoblada, siguiendo el modelo de coro cerrado a dos voces, y una tercera persona que hace el contra en su sentido tradicional, esto es, improvisando o variando. Dado que la proporción de voces estables es mayor, consideramos este coro como semi-abierto. Veamos un ejemplo obtenido también en estudio de grabación, solicitando a los palmeros la introducción de dibujos, pero sin indicaciones relativas a la forma de estructurar el trío o sobre dibujos concretos (BARRERO, DE LA TOLEA y ZAMBULLO, 19-11-2018):

Fig. IV.5. Ejemplo de coro semi-abierto a tres voces (Tango/Rumba)¹⁰

Como puede verse, la suma de nuevas voces en un coro de palmas no implica necesariamente mayor complejidad rítmica. De hecho, la incorporación de una voz de palmas lisas o continuas sobre un coro abierto a dos voces puede servir también para convertir el dúo en trío, recurso frecuente en los estudios de grabación a la hora de ampliar la textura o grosor del acompañamiento de palmas. En este ejemplo, la configuración del trío se fundamenta en la deliberada alineación del primer contra con la base, al interpretar un patrón también en ostintato que refuerza los énfasis en los tiempos 1 y 3, introduciendo un solo contratiempo. De este modo, el primer contra actúa en efecto como una segunda base, formando con la

¹⁰ Base: Sara Barrero; contra 1: Manuel el Zambullo; contra 2: Miguel de La Tolea.

primera un polirritmo ostinato, dinámico y vibrante, y dejando vía libre a la tercera voz (C2) para que ejerza de *contra stricto sensu*. En este sentido, el contratiempo recurrente de la segunda voz (en el 3 y medio), poco común, deja lisa la primera mitad del compás, espacio en el que tradicionalmente son más habituales los dibujos en el palmeo por tangos. De forma hábil, por tanto, el primer *contra* introduce un cierto grado de hoquetus sin condicionar en excesivo el despliegue rítmico de la segunda *contra*, que puede dibujar o «colorear» en el tramo inicial del compás sin riesgo de «chocar» con la primera *contra*.

Por otra parte, si bien menos frecuente, existe también el coro a tres voces donde las dos *contras* realizan dibujos de forma más o menos improvisada, en interacción constante entre ellas, quedando la primera voz como la única estable. En este contexto, esta voz base tiende a hacer palmas continuas, incluso lisas, no tanto para dar mayor grosor al coro, sino sobre todo para garantizar la presencia del latido regulador (las palmadas a tiempo). En el ejemplo de *Soleá/Alegría* de la página siguiente (fig. IV.6), procedente de la misma sesión de grabación, los dos *contras* establecen un diálogo permanente mediante dibujos de parecida complejidad, sin acomodarse a patrones comunes, sino interviniendo de forma improvisada, inspirándose en el sentido rítmico y dinámico del toque que sirvió de referencia en la sesión de grabación.

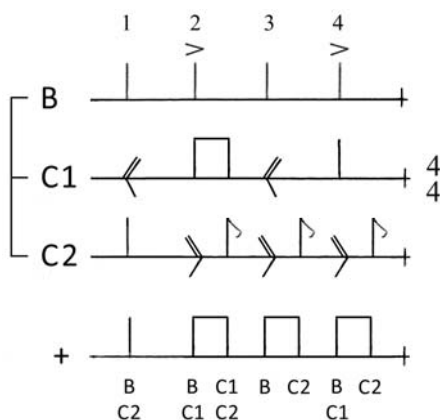
El desarrollo voluble de ambas *contras*, que diluye la relación jerárquica tradicional, conlleva en efecto un notable riesgo de debilitar la consistencia del coro, alterando la función esencial del palmeo, esto es, servir de referencia métrica antes que de réplica o matiz de la música que se acompaña. Es por ello que, ante este diálogo libre o abierto, la primera voz elige preferentemente un marcaje de palmas lisas o continuas, garantizando así la ausencia de huecos o silencios inadecuados en determinados tiempos. Cabe decir, no obstante, que incluso en los formatos corales más abiertos, el palmero o palmeros encargados de hacer el *contra* tienden por defecto a dibujar agrupando sus palmadas en motivos rítmicos breves, ingeniosos desde la conciencia del compás del género en cuestión, es decir, diseñados y dimensionados según las distintas partes internas del ciclo métrico (metros o hipermetros) y el fraseo común (espacios de tensión y de reposo). En otras palabras, resulta más sencillo elaborar el *contra* pensando en motivos rítmicos autónomos que intentando intercalar contratiempos sobre la base. Por tanto, como se verá más adelante, hacer el *contra* no consiste en un dibujo libre en sentido estricto, léase aleatorio o inventado *ex nihilo* o *in situ*, sino en una sucesión más o menos improvisada o repentizada de motivos rítmicos, generalmente comunes o reconocibles, a modo de juego de encaje. Este comportamiento semi-improvisado hace que el *contra*, aun sabiendo que la percepción o efecto será distinto al unirse con la base, guarde siempre cierta coherencia interna o autonomía como ritmo, lejos del aspecto abstracto o inconsistente que presentan las voces de un hoquetus estricto si se interpretan aisladamente.

Fig. IV.6. Ejemplo de coro abierto a tres voces (Soleá/Alegría)¹¹

¹¹ Base: Sara Barrero; contra 1: Manuel el Zambullo; contra 2: Miguel de La Tolea.

En el polo opuesto al coro abierto a tres voces existe también el modelo basado en tres voces fijas. Como tal, es más frecuente en grabaciones, como consecuencia de un proceso deliberado fraguado en el estudio, que en interpretaciones en directo. En este caso, si bien las tres voces son estables, se conserva la estructura jerárquica, encabezada por un patrón reconocible como base que sigue sirviendo de referencia a los dos contras, de modo que su efecto depende no sólo de su interacción mutua, sino también de la interacción con la base. Veamos un primer ejemplo, obtenido en estudio de grabación, en este caso sobre toque por rumba y sin mediar tampoco indicaciones al respecto de la forma de estructurar el coro o el diseño rítmico de las voces (BARRERO, DE LA TOLEA y ZAMBULLO, 19-11-2018):

Fig. IV.7. Ejemplo de coro cerrado a tres voces (Tango/Rumba)¹²



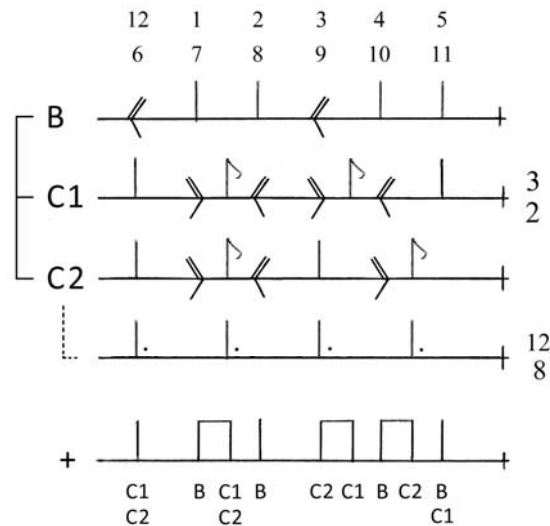
Como puede verse en el resultado conjunto, ninguna de las palmas es repetición de la anterior, sino que en todo momento interviene una voz distinta (o dos), de modo que, tal y como ocurría en los ejemplos de coro cerrado a dos voces, el reparto de las palmas es, además de veloz, permanente. En este mismo sentido, tampoco las tres voces batan a la vez en ningún momento. Tanto la base, que marca el tiempo 1, rasgo generalmente más propio del palmeo por rumba que por tangos, como el primer contra, ensalzan los tiempos 2 y 4, énfasis característicos de este género rítmico. En este caso, el contra ejerce este realce incorporando la palma en el 2 y medio, no menos característica que los énfasis, y sobre todo dejando en silencio los tiempos 1 y 3. En cuanto al segundo contra, que realiza tres contratiempos consecutivos, se asemeja al marcaje que más adelante describiremos como *doblar* o *repicar*, consistente en realizar continuamente los contratiempos sobre una base sin silencios. Por medio de este contra, el coro adquiere una textura o densidad rítmica más adecuada al carácter festero de la Rumba, sin perderse en ningún momento la noción del compás cuaternario gracias al apoyo sistemático de esta tercera voz en el primer tiempo. Por tanto, estamos ante un coro con vocación de base, en cuanto que ritmo ostinato, pero con

¹² Base: Sara Barrero; contra 1: Miguel de La Tolea; contra 2: Manuel el Zambullo.

una textura mucho más densa y vibrante que cualquier base propiamente. Así, mientras que el formato coral multiplica el efecto dinámico y envolvente del palmeo, adecuándolo en este caso al aire del género que se acompaña, no se alteran las funciones básicas de las palmas.¹³

Una estrategia parecida se observa en el siguiente ejemplo de coro cerrado a tres voces, en este caso de Fandango Abandolao (dentro del género rítmico de la Bulería), y que podría interpretarse también como una base polirrítmica. Con todo, a diferencia del anterior, éste procede de una actuación en directo, demostrando que, si bien implica una evidente dosis de premeditación o diseño deliberado, también forma parte de las estructuras factibles sobre el escenario.

Fig. IV.8. Ejemplo de coro cerrado a tres voces de Fandango Abandolao (Bulería)¹⁴



Cabe decir que ninguno de los patrones usados es nuevo: todos han formado parte tradicionalmente del repertorio de la Bulería. En cambio, resulta mucho menos frecuente el

¹³ En el segundo capítulo, incluimos la transcripción de un coro de palmas a tres voces, también en compás cuaternario y con patrones similares, perteneciente a la tradición musical de los esclavos afroamericanos *gullah* (p. 132). En cierto modo, los roles que en esa tradición eran descritos como bajo, barítono y tenor corresponderían aquí a la base, el primer contra y el segundo contra respectivamente. De hecho, en el coro de palmas *gullah* existiría también una jerarquía, patente no sólo en los roles explícitamente diferenciados, sino en la estabilidad rítmica del bajo (base), que contrasta con las variaciones rítmicas en las voces barítono y tenor, indicadas con una (x) en la transcripción de Bess Lomax.

¹⁴ Extraído de una actuación de la cantaora onubense La Argentina en el Teatro Lope de Vega de Sevilla en febrero de 2013 e incluida en su cd/dvd *Sinergia* (Rosevil/LP Flamenco, 2014). Los palmeros son Antonio (B) y Manuel (C1) de Los Mellis y El Torombo (C1) [4'00"-25"].

despliegue en ostinato de las tres voces conjuntamente y más en particular de los dos contras. Como vimos en el capítulo anterior, la primera voz realiza la base tradicional de la Bulería, propia también del Fandango Abandolao en su vertiente bailable granadina. El primer contra ha formado parte también del repertorio no sólo de la Bulería, sino del acompañamiento de los cantos abandolao, particularmente a partir de los años sesenta en grabaciones rotuladas a menudo como «verdiales» (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2019: 37-40). El segundo contra, también tradicional del acompañamiento por bulerías, constituye en sí mismo un latido, en este caso en relación sesquiáltera (2/3) con el que manifiesta la base (de negra con puntillo sobre negra). En cierto modo, se cruza un compás de cuatro tiempos (12/8) sobre el compás rector, formado por seis (3/2). Aun siendo los palmeros conscientes de este solapamiento hemiólico (este último marcaje se conoce como llevar la bulería «por tangos»), el rápido intercambio de palmadas disuelve esta contradicción a nivel del tactus. Como ocurre en los demás ejemplos, en todo momento interviene un palmero distinto (o palmeros), repartiéndose equitativamente las intervenciones (cuatro en cada patrón) y los descansos, un equilibrio rítmico con el que se consigue no obstante palmeo todos los tiempos sin dejar huecos y, sobre todo, que cada voz, en particular los contras, configuren patrones o motivos rítmicos más fácilmente identificables o reproducibles. Este reparto, por tanto, no es sólo eficiente, sino también eficaz, pues los diseños rítmicos resultantes son, en verdad, patrones de uso común. En este sentido, cabe recordar que, si bien la introducción de dibujos puede ser improvisada, como en los modelos corales abiertos, la creación de un coro de palmas es eminentemente el fruto de combinar patrones fácilmente memorizables y reproducibles. En definitiva, en los dos últimos ejemplos de coro cerrado a tres voces, el hoquetus se manifiesta en su forma más estricta, pues el ritmo conjunto, repetido en ostinato, se percibe como una sola *melodía*, troceada de modo que siempre interviene una voz distinta.

Veamos a continuación un resumen esquemático de las formas tradicionales o más comunes de estructurar un coro de palmas flamenco a dos y tres voces, cuyo carácter cerrado o abierto depende, como hemos visto, de la constitución rítmica fija o variable de las voces que lo componen. En este sentido, cabe recordar que los modelos abiertos, con mayor riesgo de comprometer la eficacia del hoquetus, suelen apoyarse en una base de palmas lisas o continuas, evitando dejar tiempos en silencio y facilitando el efecto buscado por los contra-tiempos o valores menores del contra o contras variables.

Fig. IV.9. MODELOS COMUNES DE CORO DE PALMAS		
MODELO	VOCES	Descripción
Cerrado	2	Base y contra fijas
Abierto	2 (1+1)	Base fija y contra variable
Cerrado	3	Base y dos contras fijas
Semi-abierto	3 (2+1)	Base y contra fijas y contra variable
Abierto	3 (1+2)	Base fija y dos contras variables

A la vista de estos modelos o esquemas corales, el particular equilibrio de fuerzas que sostiene un coro de palmas, con roles diferenciados para cada voz, a menudo con desigual preeminencia e interdependencia, confiere al hoquetus flamenco un matiz particular. El hecho de que exista esta tácita jerarquía aleja, a nuestro entender, el palmeo coral flamenco del hoquetus medieval, incluso del practicado en ciertas tradiciones musicales del África subsahariana (VALLEJO, 2007: 288), donde la integridad de la melodía depende de la presencia de todas y cada una de las voces, configuradas como partes enteramente interdependientes. Por tanto, ninguna de ellas constituye por sí sola una melodía autónoma. Como hemos visto, el coro se estructura por defecto sobre una base, un son o patrón rítmico autónomo, esto es, suficiente en sí mismo como forma de acompañamiento. En este sentido, esta primera voz constituye una entidad musical completa. La presencia de la segunda voz y su acción sobre la base, si bien transforma su aspecto rítmico, no altera su cometido, sino que en todo caso lo completa y diversifica. Así, el hoquetus flamenco, si bien implica un uso deliberado del silencio y del intercambio rápido de palmadas, no reside tanto en el reparto de las batidas o palmadas en voces distintas. Salvo en las figuraciones más complejas, que serán analizadas más adelante, el ritmo no es necesariamente una entidad que se descompone, sino que se presenta más bien a modo de *tema con variaciones*, donde la base es la encargada de manifestar el *tema*, mientras que el contra, con sus interferencias, lo transforma constantemente en múltiples variaciones. Por tanto, En este esquema, el palmero base garantiza la presencia permanente del *tema*: no es tarea del contra asegurar la solidez del coro, pues la presencia de la base garantiza por sí sola la eficacia del acompañamiento rítmico, sino su adecuación al sentido e intención cambiantes de la música que acompaña, quedando por tanto libre para transformar o transfigurar el *tema* añadiendo dibujos acorde con la intención del solista o solistas. Tan solo cuando el coro emplea patrones fijos u ostinatos en ambas voces (o en las tres) puede considerarse que existe una descomposición de la *melodía*, a modo de hoquetus estricto, pues el tema radica entonces en el resultado conjunto de las voces. Con todo, incluso en este formato cerrado cada voz tiende a constituir igualmente un patrón cohesionado, esto es, cuyas palmadas nunca están excesivamente separadas entre sí o, al contrario, demasiado seguidas, de modo que el ritmo se mantiene internamente ligado y fluyente.

Con esta estructura jerárquica y esta desigual interdependencia se garantiza la eficacia de un palmeo que es necesariamente repentizado o improvisado, sujeto a la volubilidad de una música tradicionalmente no prediseñada o, por lo menos, no de forma íntegra, que exige flexibilidad y capacidad de rápida adaptación. En este sentido, sólo el contra actúa realmente en hoquetus, verdaderamente consciente de las partes que conforman el coro y del resultado conjunto, pues sus palmadas cambiarán en efecto el aspecto y sentido de la base. Prueba de ello es el chasquido de la lengua sobre la parte frontal del paladar que suele servir al palmero que hace el contra para, mientras palmea, sentir corporalmente las palmadas de la base, marcando internamente los tiempos y facilitando la ubicación de los contratiempos:

Muchos palmeros se ayudan con las contras mediante sonidos que hacen con la boca que, para algunos, son casi tan sonoros como las palmas (UTRILLA y FARKE, 2008).

Paradójicamente, a pesar de esta destreza y conciencia rítmica, el *contra* es la voz dependiente dentro del coro, en este caso de la base, pues tiende a ejecutar patrones o ritmos que aisladamente no cumplirían las funciones primordiales del palmeo. Cabe recordar que, en esencia, el palmeo flamenco es un acompañamiento y, como tal, el resultado de su hoquetus constituye por defecto una entidad musical incompleta, por muy elaborada que ésta sea. El sentido de un coro de palmas radica en su relación con la música que le inspira. De ahí la ausencia de conciertos de palmas. Los palmeros deben procurar, si no garantizar, que la acción del solista encuentre el necesario soporte métrico y a la vez el matiz oportuno a sus intenciones rítmicas y dinámicas. Por tanto, han de convivir en el coro la cuadrícula y el trazo, esto es, el son y los dibujos, la base y el *contra*. Este rol acompañante, que a pesar del gran desarrollo técnico del palmeo sigue constituyendo su razón de ser, es precisamente el factor que en última instancia explica la estructura jerárquica del coro de palmas y, por extensión, la particular sistemática del hoquetus flamenco, donde el recurso por antonomasia de esta técnica, léase el intercambio rápido entre silencios y palmadas, no implica necesariamente la igual interdependencia de las voces.

IV.3. Hacer el *contra*: doblar y dibujar

Para designar la acción genérica de complementar la base hemos elegido la expresión común *hacer el contra*: «tú haces el *contra* y yo hago la base» (BARBERO, 22-6-2018). Por extensión, *el contra* o *la contra* designa tanto el patrón o ritmo resultante de esta acción como el palmero a cargo de este rol complementario.¹⁵ Como hemos visto en citas anteriores, existen no obstante otros términos equivalentes o relacionados con esta acción o parte subsidiaria, en particular las expresiones *doblar* y *dibujar*. Con todo, estos términos presentan diversos usos o acepciones que implican matices importantes. Así, tratando de respetar estos matices y, al mismo tiempo, evitar ambigüedades, durante el presente análisis musicológico hemos querido dar a estos términos su significado más restringido:

Dibujar y doblar no es lo mismo. Dibujar es ir jugando por ahí en medio, no tiene una continuidad, vas como improvisando un poco. Y doblar es más lineal (MOÑIZ, 24-1-2019).

Si bien *doblar* y *dibujar* se emplean a veces como sinónimos de *hacer el contra* y, por tanto, como equivalentes entre sí («tú puedes doblar, hacer un pequeño dibujo»; DE LA TOLEA, 7-7-2018), *doblar* implica también un significado más preciso: marcar contratiempos de forma constante sobre una base de palmas lisas o continuas, acción conocida también como

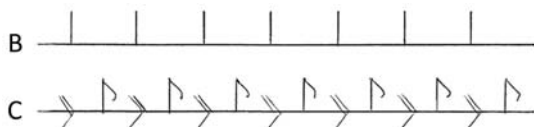
¹⁵ El uso del masculino o el femenino no parece aquí baladí: mientras que la base, esto es, el patrón eminentemente constante o estable que sirve de referencia o matriz y sobre el que se edifica el coro, se expresa siempre en femenino, para designar el patrón o patrones que actúan a modo de complemento y en general de forma más libre, gracias a la presencia de la base o inspirándose en ella, se masculiniza el sustantivo (el *contra*).

repicar o *repique* (tb. *replicar/replique*). Por otra parte, como vimos en el capítulo anterior, las bases de palmas pueden incorporar dibujos (contratiempos), particularmente en época reciente, de modo que la acción de dibujar puede formar parte también de la primera voz del coro. En cambio, cuando es el contra quién dibuja, la acción implica un sentido distinto a doblar o repicar: «él siempre lleva la base y yo voy dibujando, según el cantaor o el guitarrista» (MELLIS [LOLO], 21-6-2018). Así, dibujar ha de entenderse ante todo como introducir contratiempos o figuras de menor duración de forma discontinua y generalmente improvisada, dando lugar a patrones o ritmos cambiantes. Por su parte, doblar se entenderá como sinónimo de repicar, es decir, introducir contratiempos de forma continua, formando en cierto modo un latido a contra. Veamos de forma esquemática las distintas acciones y figuras que implica un coro de palmas en su formato elemental, esto es, a dúo:

Fig. IV.10. TERMINOLOGÍA BÁSICA DEL PALMEO CORAL			
ACCIÓN	FIGURA	VOZ	Descripción
Hacer (la) base	Base	1ª	Patrón de referencia
Hacer el contra	Contra	2ª	Ritmo complementario
Doblar	Doble	2ª	Contratiempos seguidos
Repicar	Repique	2ª	=
Dibujar	Dibujo	2ª	Contratiempos discontinuos

Doblar, esto es, intercalar contratiempos de modo sostenido sobre una base de palmas lisas o continuas, es seguramente la forma paradigmática de hacer el contra. Esta acción representa la versión más estricta del hoquetus flamenco, en tanto en cuanto ambas voces se reparten la batida a partes iguales, alternando silencios y palmadas regularmente. Los términos equivalentes *repicar* y *repique*, si bien conocidos, no suelen utilizarse en el ámbito profesional, conllevando en este contexto connotaciones jocosas, incluso peyorativas: «a mí me suena un poco lolailo; incluso lo utilizamos de guasa» (BARRERO, 18-7-2018). Veamos esquemáticamente la distribución de palmadas en el repique:

Fig. IV.11. Esquema rítmico del doblaje o repique (contratiempo continuo)



Esta técnica suele emplearse preferentemente en géneros festeros o de carácter vivo, sostenida durante varios compases o ciclos métricos. Estos son algunos ejemplos de grabaciones antiguas, pertenecientes a los cuatro géneros rítmicos del palmeo flamenco:

Ejemplos de repique en la fonografía antigua

- Soleares:** _____ Juan Ríos, el Canario, ca. 1914 [16/0'06"-09"]
 Manuel Vallejo, 1934 [115/0'10"-27"]
- Alegrías:** _____ Manuel Vallejo, 1929 [76/0'03"-12"]
- Bulerías por soleá:** _____ Manuel Vallejo, 1929 [75/0'11"-18"]
 Pepe Pinto, 1945 [149/0'06"-13"]
- Fandangos por soleá:** _____ Manuel Vallejo, 1929 [77/0'05"-18", 1'32"-40"]
- Bulerías:** _____ Manuel Vallejo, 1928 [54/0'12"-19"]
 El Niño de la Calzá, 1936 [126/0'05"-17"]
 Juanito Valderrama, 1936 [128/0'10"-21"]
- Sevillanas:** _____ La Niña de la Alfalfa, 1930 [83/0'09"-14"]
 Lola Flores, 1947 [155/0'37"-44"]
- Fandangos de Huelva:** _____ Canalejas de Puerto Real, 1940 [135/0'03"-13"]
- Tangos:** _____ Manuel Vallejo, 1933 [108/0'42"-44"]
 Rafael Romero, 1954 [168/0'06"-10"]
- Tangos de Triana:** _____ Manuel Vallejo, 1934 [116/0'23"-0'29"]
- Farruca:** _____ Cuadro de La Coja, 1931 [87/0'36"-44"]
- Rumba:** _____ Carmen Amaya, 1955-1956 [171/0'53"-1'12"]

Las muestras de repique continuo en la fonografía antigua no son abundantes. En los géneros rítmicos de la Soleá/Alegría y de la Bulería, algunas muestras recopiladas presentan el repique tan sólo por espacio de un compás [16, 115, 75 y 128], concretamente entre los tiempos 1 y 10 del ciclo métrico de doce tiempos, pudiéndose repetir este esquema durante dos o más ciclos; en estos casos, los tiempos 11 y 12 sirven como necesario descanso en una técnica cuyo efecto adecuado requiere precisión. En este sentido, en dos de estos registros el repique es impreciso [16 y 75], con el contratiempo situado ligeramente retrasado (más cerca de la palmada del tiempo siguiente), generando un efecto parecido al del *swing* en el jazz. Con todo, si bien el primer ejemplo es la grabación más antigua, pudiéndose achacar por tanto esta imprecisión a una falta de destreza, también ocurre en una grabación de Manuel Vallejo, cantaor con un gran sentido del ritmo y del compás y especialmente proclive a incluir acompañamiento de palmas en sus grabaciones, en varias de las cuales el repique aparece interpretado con precisión. Cabe también resaltar que en estas dos grabaciones se cantan estilos melódicos de movimiento moderado (soleares y bulerías por soleá), luego la demora

en el contratiempo podría constituir también un efecto deliberado con el objetivo de conferir mayor peso o gravedad al acompañamiento rítmico.¹⁶

Doblar implica mantener varios focos de atención simultáneos. Por una parte, es necesaria la escucha atenta de la primera voz, para cerciorarse constantemente de la isocronía de sus palmadas. De hecho, el palmero experimentado rehúsa la incorporación del repique si no percibe esta regularidad. Sólo cuando la primera voz es estable, el palmero encargado de doblar se siente suficientemente cómodo como para concentrarse en otros focos de atención, tales como la isocronía y el tempo de sus propias palmadas, la adecuada elección del comienzo y final del doblaje, generalmente coincidiendo con los flancos de la frase musical o del compás, o el control de la intensidad o énfasis dinámicos. En la práctica, particularmente en la fase de aprendizaje, es frecuente tener la sensación a la vez estresante y desconcertante de que la velocidad que debe imprimirse a la secuencia de contratiempos es superior a la que se adopta en un principio. Es decir, cuando no se ha adquirido aún la suficiente familiaridad con esta técnica, tiende a palmearse más lento de lo necesario, de modo que la base, por así decirlo, atrapa o absorbe la segunda voz, como ejerciendo una suerte de magnetismo sobre ésta. En cierto modo, repicar o doblar representa una lucha contra la fuerza de la gravedad, pues implica acomodarse sostenidamente a las partes leves del compás, los contratiempos. Valga aquí la comparación con el proceso de aprender a ir en bicicleta. El reto inicial radica en no relajarse ni detenerse. En una primera fase, el intérprete debe habituarse a ir, también aquí, más deprisa de lo que parecería adecuado. Con la práctica, esta aparente aceleración se interioriza, hasta sentirse como pertinente y natural. En este caso, además del mencionado chasquido de la lengua, se sugiere también el uso del pie como forma de incorporar la base en el palmeo contra y así controlar más fácilmente la isocronía de las palmas a contratiempo:

Claps can be done exactly inbetween the beats, resulting in a countertime (contratiempo or contra). To help in learning this technique, the foot can be tapped on the beats and the handclaps placed exactly between the foot-taps (RAYNA-JALEO, 1978: 2).

La adquisición de esta destreza, que en el ámbito de tradición flamenca a menudo se da a edades muy tempranas, pudiendo parecer incluso una habilidad innata (recordemos el niño repicando en el ejemplo de corro flamenco de la p. 70), supone un salto cualitativo en la práctica, ya que la estimulante sensación de flujo descrita en el primer capítulo, inherente al palmeo, aumenta aquí notablemente. Por otra parte, el palmero que dobla o repica debe también estar atento al resultado conjunto de las voces, tanto en su justa sincronización como en el adecuado balance en términos de intensidad. Si bien las grabaciones no siempre dan esta impresión de equilibrio (por ejemplo en la grabación 135 de Canalejas de Puerto Real), el contra no debe sonar más intenso que la base, para que ambas se fundan en un solo latido doblemente denso que el de la base:

¹⁶ Este efecto *swing* se incorporó deliberadamente durante la segunda mitad del siglo xx al cante por tientos, género de movimiento lento cuyo porte apesadumbrado se ve reforzado por este palmeo con contras demoradas. Un buen ejemplo es una grabación de La Piriñaca de Jerez, en la que ella misma pide al coro que le acompañen tocando las palmas de esta forma [246/0'39"].

También es importante saber doblar sin que sea el doble más fuerte que la base; eso queda feo, suena cojo. La palma que dobla tiende a sonar más porque es la que cae en el silencio (DE LA TOLEA, 7-7-2018).

Con todo, del mismo modo que la palmada a tiempo suele incorporar acentos en sintonía con el son característico de cada género, también es habitual introducir énfasis en el repique de forma más o menos deliberada o consciente, haciendo cambiar de este modo el aspecto de la base. Como veremos a lo largo de este capítulo, el repique constituirá uno de los recursos clave en la modernización del palmeo, acontecida durante el último tercio del siglo xx, siendo utilizado estratégicamente a la hora de triplicar y cuadruplicar (redoblar) el número de palmadas por tiempo. Con todo, si bien tiende a verse en efecto como paradigma del palmeo coral, doblar o repicar constituye tan solo una parte de los recursos del palmeo coral: como batida lineal o constante, es un esquema poco representativo del hoquetus flamenco en su auténtica dimensión, esto es, el dibujo improvisado, la interacción rítmica espontánea. En la práctica, el efecto que se busca con la batida continua de contratiempos suele obligar a la primera voz a modificar su palmeo para evitar huecos (tiempos en silencio), recurso que, como hemos visto en el capítulo anterior, es parte esencial de las bases de palmas tradicionales. Por tanto, el repique condiciona la voz base, restándole autonomía y alterando la estructura jerárquica característica. Del mismo modo que al analizar el palmeo base o monorrítmico vimos cómo las palmas lisas no constituyen en general una base o marcaje suficiente (por ello su uso escaso en la fonografía antigua), el repique representa también un *contra* insuficiente, un dibujo demasiado lineal, poco elocuente en relación a la estructura o fórmula métrica que sustenta cada género acompañado y su fraseo característico. De hecho, si bien el repique permite incorporar una electrizante sensación de tensión dinámica, su uso continuando a lo largo de una pieza es no sólo raro, sino en cierto modo contraproducente, pues acaba anulando el efecto de tensión o realce que precisamente le da sentido en un primer instante. Es por todo ello que el término *repique* es visto en el ámbito profesional con cierta sorna, como propio de principiantes o aficionados que, al adquirir esta destreza, tienden a usarla de forma indiscriminada, sin atender a la estructura interna y a los matices de una música que requiere elaborar dibujos más que latidos, jugando con cambios dinámicos y de textura. En verdad, la incorporación de contratiempos suele darse de forma intermitente, en secciones breves de dos, tres o cuatro tiempos que permiten alinear el fraseo de las palmas con el de la música que se acompaña, con unos diseños rítmicos adaptados también al movimiento o tempo característicos de cada género o palo. A continuación, analizaremos las diversas formas de hacer el *contra*, basadas en una serie de células y motivos rítmicos transversales, esto es, aplicables y efectivos con independencia del contexto métrico o género rítmico al que se apliquen y desplegados de forma coherente con el fraseo musical. Nuestro objetivo en este capítulo es precisamente extraer, analizar y describir este conjunto de elementos, claves del hoquetus flamenco, tratando en última instancia de averiguar el lenguaje común implícito en el palmeo polirrítmico o coral.

En la fonografía antigua, los palmeros muestran una escasa premeditación a la hora de elegir y combinar patrones, optando en general por un palmeo abierto a las circunstancias musicales de cada momento. Como en el palmeo base o monorrítmico, existe una cierta

tendencia al repentismo, a la improvisación inspirada en los propios desarrollos del solista que se acompaña, particularmente las variaciones y falsetas que realiza el toque durante los interludios entre copla y copla del cante. Así, la configuración de ciertas polirritmias hoy estandarizadas ha de verse también como el fruto de un largo proceso de experimentación, análogo a la generación de consensos mencionada en relación al surgimiento de las bases de palmas. Al mismo tiempo, el análisis de la fonografía y de las muestras obtenidas en estudio de grabación permite constatar la conciencia del intérprete acerca de la efectividad dinámica y estereofónica que ciertos diseños o motivos rítmicos tienen al combinarse con una base de palmas, incluso entre sí. Por tanto, la improvisación no es aquí una creación necesariamente *ex nihilo*, sino que suele partir de un abanico previo de opciones rítmicas contrastadas a lo largo de años de práctica colectiva. Se trata, como veremos, de un ingenio coral, construido de forma paulatina, donde la improvisación, más que en inventar, radica sobre todo en la elección rápida e intuitiva de los motivos rítmicos más adecuados a cada momento en el desarrollo de la música que se acompaña. Esta adecuación será analizada particularmente en el próximo capítulo, dedicado al matiz del palmeo. Aquí nos centraremos en averiguar y analizar cuáles son estos motivos con los que el palmero despliega su ingenio y capacidad de adaptación.

En la fonografía antigua encontramos algunos fragmentos de palmas interpretados a una sola voz cuyo diseño rítmico difiere sustancialmente del de las bases, con numerosos contratiempos y silencios en tiempos poco habituales. Son ejemplos de distintos géneros donde los dibujos rítmicos, aun hallándose la base ausente, tienen en efecto una clara intención de hacer el contra. En cierto modo, se trataría de un hoquetus parcial o incompleto. A pesar de su extraño efecto dinámico, necesariamente mermado, estos casos esporádicos nos permiten esbozar con cierta garantía el repertorio común de patrones complementarios a la base y, por extensión, algunos de los esquemas o recursos polifónicos tradicionales. Veamos en este caso algunos ejemplos de Soleá/Alegría cuyo acompañamiento de palmas a cargo de una sola persona permite realizar una transcripción fidedigna de patrones que en verdad parecerían más propios de una segunda voz. Se trata de fragmentos que coinciden generalmente con los interludios de la guitarra, en los que la ausencia de cante y la interpretación de falsetas o de variaciones más elaboradas impulsan el palmeo a incrementar su juego rítmico y dinámico:

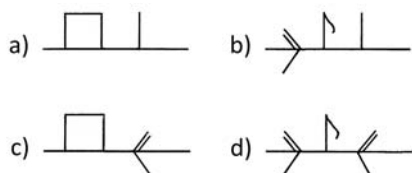
Fig. IV.12. Contras a solo de Soleá/Alegría en la fonografía antigua (165-200 ppm)

- a) _____ Aurelio de Cádiz (soleares), 1929 [61/2'58"-3'05"]
 b) _____ La Niña de los Peines (alegrías), 1929 [71/0'10"-20"]
 c) _____ Cepero de Triana (soleares), ca. 1931 [85/0'09"-17"]
 d) _____ Pepe Pinto (soleares), ca. 1931 [94/0'15", 0'42", 1'34"]

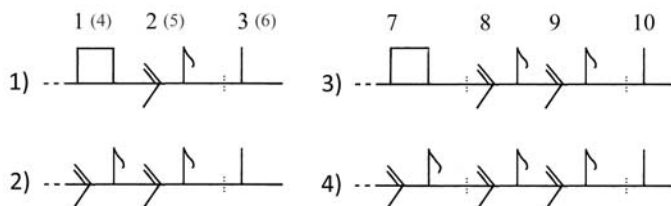
	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
a)	$\frac{6}{4}$											
	$\frac{3}{2}$											
b)	$\frac{6}{4}$											
	$\frac{3}{2}$											
c)	$\frac{6}{4}$											
	$\frac{3}{2}$											
d)	$\frac{6}{4}$											
	$\frac{3}{2}$											

En estos fragmentos, a tempo notablemente rápido dentro del género, pero habitual en esa época, podemos observar el uso consecutivo o combinado de las cuatro formas de introducir el contratiempo, que se diferencian en función del uso de palma o silencio en los tiempos adyacentes. Son cuatro células rítmicas de dos tiempos que implican de este modo un grado distinto de hoquetus o intención coral:

Fig. IV.13. Las cuatro formas de introducir contratiempos



La primera opción consiste en añadir el contratiempo apoyándose en palmadas a tiempo a ambos lados, opción que, como vimos en el capítulo anterior, es relativamente frecuente en el palmeo base, pues permite ajustar la palmada a contratiempo no sólo de forma sencilla o menos arriesgada, sino conservando a la vez el latido de referencia. No obstante, al carecer de silencios, es la célula con un grado de hoquetus menor. La segunda opción introduce un silencio previo, convirtiendo la palmada en un contratiempo *stricto sensu*. Como vimos, suele ser utilizada para reforzar la palmada siguiente, coincidente a menudo con un acento métrico, no implicando por tanto una intención deliberada de hoquetus. En este sentido, es frecuente también en el palmeo base de la fonografía antigua y más especialmente en las bases de palmas modernas. Con todo, la introducción del silencio precedente, al combinarse con un palmeo liso o continuo, incrementa el efecto estereofónico o envolvente y, con ello, el grado de hoquetus de esta fórmula. Mucho menos frecuente es, en cambio, la tercera opción, de más difícil articulación y en la cual la colocación del silencio sobre el tiempo siguiente produce un efecto sincopado que, a diferencia de las fórmulas anteriores, resulta inadecuado en el contexto de una base de palmas. Por el contrario, incorporar esta célula a una segunda voz provoca *de facto* un énfasis en la base, justo en el tiempo silenciado. Desde este punto de vista, reviste un grado mayor de hoquetus, pues el uso de esta célula, siempre en el contexto del contra, implica una intención deliberada de reparto, de intercambio o juego con la primera voz. En la última célula, empleada casi en exclusiva en el contra y cuya ejecución continuada equivaldría al repique, la palma a contra aparece aislada, formando con el palmeo base un hoquetus completo, pues en el transcurso de tres palmadas la fuente sonora es consecutivamente distinta. Con todo, si bien el efecto estéreo o envolvente de esta opción es superior al de las demás, no es por ello necesariamente la fórmula más frecuente. En los fragmentos anteriores (contras a solo), podemos observar la recurrencia de ciertos motivos de tres y cuatro tiempos, contruidos precisamente a partir de las tres fórmulas o células que incluyen algún silencio y que, por tanto, ofrecen un grado de hoquetus superior:

Fig. IV.14. Motivos recurrentes de tres y cuatro tiempos en el *contra* (Soleá/Alegría)

Estos cuatro motivos análogos muestran una intención inequívoca de doblar la base, esto es, de introducir contratiempos en segmentos determinados dentro del ciclo métrico. Como puede verse, son motivos con distinta recurrencia: los dos primeros, breves, aparecen en catorce y nueve ocasiones respectivamente, mientras que los dos últimos, de cuatro tiempos, constan dos y tres veces. Más que repicar, por tanto, su principal objetivo es realzar o dinamizar aquellos espacios que, en la música que se acompaña, particularmente el toque, aparecen generalmente tensionados (v. p. 166), respetando en este sentido el diseño rítmico de las frases acompañadas. Es por ello que en el caso de la Soleá/Alegría suelen corresponder a los segmentos 1-3, 4-6 y 7-10. En cuanto a la forma de hacer este doblaje, se observan dos inicios distintos, con y sin apoyo en el tiempo, empleando respectivamente las células c) y d), aquéllas que precisamente conllevan mayor grado de hoquetus. En cuanto al final, que suele coincidir con un acento métrico, se emplea siempre la segunda célula, contribuyendo así a reforzar la resolución en dicho acento. Cuando el fragmento o motivo es de cuatro tiempos, el espacio entre ambos extremos se completa con la célula d).

Aparentemente, el resultado de combinar estos motivos con una base de palmas lisas o continuas equivaldría a un repique intermitente. No obstante, la textura resultante es en este caso más compleja y rica en matices, al ser más variada la secuencia de intercambios (el reparto de las palmadas). Veamos la transcripción del resultado conjunto del ejemplo a), de Aurelio de Cádiz, al combinarse con una base de palmas lisas, y comparemos la secuencia de palmadas con aquélla que se obtendría en un repique estricto (i. e. utilizando exclusivamente la célula d):

Fig. IV.15. Análisis del hoquetus en un coro tradicional de Soleá/Alegría

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

B

C

6 3
4 2

+ C B C + C B C + C B C B C + C

(repique) B C B C B C B C B C B C B C B C B C B C

Como puede verse en la secuencia de letras, las palmas que el contra realiza a tiempo, al coincidir con las palmadas de la base (+), aportan una mayor textura o grosor al palmeo conjunto, ausente en el caso de un repique estricto o constante. Asimismo, en el contra, la discontinuidad del repique permite definir los segmentos internos de la frase (1-3, 4-6, 7-10), que coinciden con la segmentación del fraseo del toque por soleá y por alegría en espacios de tensión y reposo alternos, formando un diálogo a modo de pregunta y respuesta (p. 166). Por tanto, esta distribución de las palmadas demuestra que el contra en su expresión tradicional permanece en interacción constante con el fraseo y la dinámica de la música que acompaña. En las siguientes muestras antiguas puede oírse la secuencia rítmica transcrita, o segmentos de ella, fruto presumiblemente de conjugar los motivos anteriores con una base de palmas simples y continuas. Si bien no es posible precisar si se están usando los motivos 1 y 3 o 2 y 4 (con o sin la palmada a tiempo inicial), todas estas grabaciones presentan el repique por espacio de tres y cuatro tiempos:

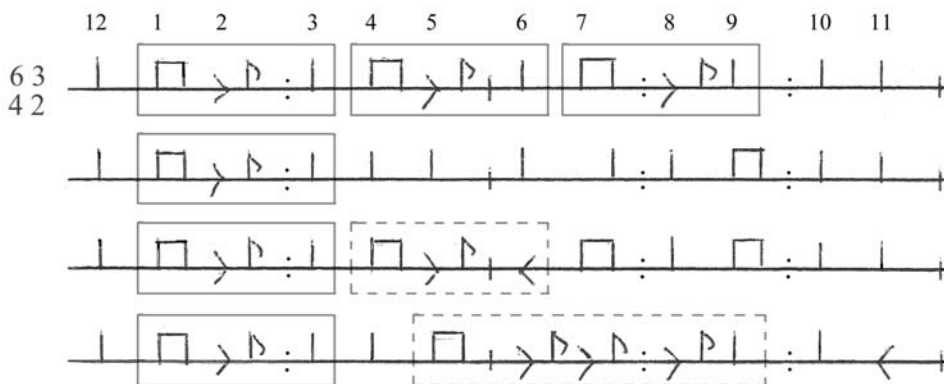
Ejemplos corales de Soleá/Alegría en la fonografía antigua

- Soleares:** _____ Canalejas de Puerto Real, 1933 [100/0'09", 0'16"]
 Antonio el Sevillano, 1935 [117/0'06", 0'14", 0'16"]
- Alegrías:** _____ Manuel Vallejo, 1933 [110/0'09"-15", 0'24"]
- Bulerías por soleá:** _____ Antonio Rengel, 1929 [59/0'10"]
 Emilio Abadía, 1934 [112/0'05", 0'26"]

Estos motivos, o dibujos similares, todavía forman parte de la praxis profesional. A partir de varios ejemplos de Soleá/Alegría obtenidos en estudio de grabación, hemos visto que el doblaje por segmentos, acorde con el fraseo del toque, sigue vigente, quedando el

repique continuo como práctica más bien esporádica. Veamos a continuación un fragmento actual de palmeo contra, obtenido sin indicaciones previas al respecto del desarrollo rítmico, y en el que aparece varias veces el motivo 1), así como algunas variantes (Miguel de La Tolea en BARRERO, DE LA TOLEA y ZAMBULLO, 19-11-2018):

Fig. IV.16. Fragmento moderno de contra en Soleá/Alegría (160 ppm)



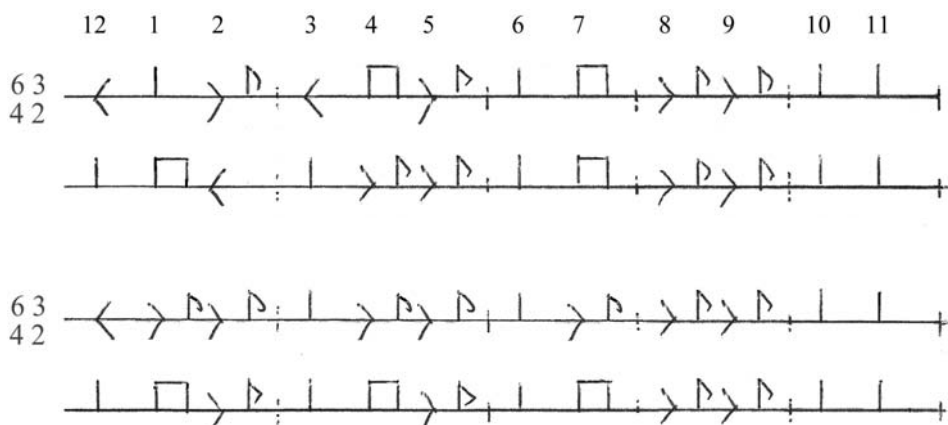
Ejemplos como este demuestran una cierta continuidad histórica con respecto del palmeo tradicional en la técnica y el repertorio rítmico actuales a la hora de hacer el contra, una forma de doblar basada preferentemente en la introducción discontinua y apoyada de contratiempos, en base a una serie de motivos rítmicos estandarizados. En este sentido, cabe sumar a esta continuidad histórica la transversalidad en relación al repertorio acompasado, pues, como veremos, este doblaje discontinuo, incluso con los mismos motivos, es común al resto de géneros de palmas.

En cuanto al contra en la Bulería, la fonografía antigua revela un vínculo directo con el de la Soleá y la Alegría. De hecho, estos dos toques o géneros rítmico-armónicos fueron los principales antecedentes del toque por bulerías, hasta el punto de que un buen número de grabaciones en discos de 78 rpm sitúan a este último como una recreación rápida o acelerada de los primeros (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 155 y 160). Esta similitud se hace especialmente evidente en las introducciones y los interludios de la guitarra, en los cuales la cuadratura en ciclos de doce tiempos es más frecuente. En cambio, durante los fragmentos cantados, tanto la guitarra como las palmas se acomodan a la flexibilidad cíclica característica del cante por bulerías, basado en unidades indivisibles de seis tiempos, pero sin una cuadratura perentoria en ciclos de doce. Como vimos en el capítulo anterior, la base de palmas tradicional de la Bulería incorpora esta flexibilidad, y con ella la ambigüedad métrica característica (durante el cante, la alternancia métrica $6/4 + 3/2$ tiende a quedar suspendida). Esta configuración más abierta del fraseo, en comparación con la de la Soleá o la Alegría, se acentuó con la interpretación al son de la Bulería de canciones originalmente ajenas al flamenco, muy frecuente desde finales de los años veinte. En este caso, la base tradicional (p. 173) permitía acomodar

a compás por bulerías melodías carentes de la cuadratura entre verso cantado y ciclo métrico que rige por defecto en buena parte del repertorio melódico del cante flamenco. Un buen ejemplo de todos estos aspectos es una grabación de La Niña de Marchena de 1936 en la que participa Carmen Amaya en el acompañamiento de palmas, tal y como consta en la etiqueta del disco de 78 rpm, hecho muy poco frecuente en aquella época y que pone de relieve la habilidad y notoriedad de «La Capitana», siendo entonces apenas mayor de edad. Se trata en efecto de una canción, «Soleá de los Reyes», en la cual Carmen palmea sola, lo que permite transcribir fidedignamente los dibujos que realiza. Si bien durante el cante se apoya sobre todo en la base tradicional, en la introducción y el interludio central despliega un palmeo lleno de contratiempos en estrecha interacción con la guitarra. Veamos dos fragmentos, pertenecientes respectivamente a la introducción y al interludio:

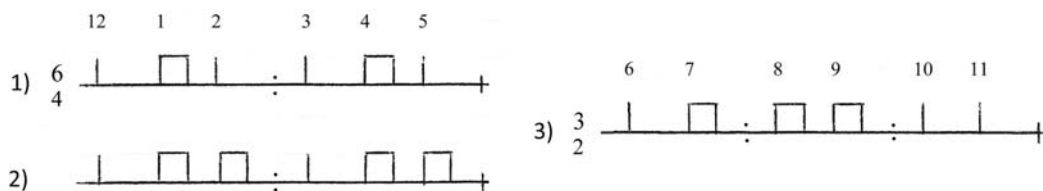
Fig. IV.17. Contra a solo en la fonografía antigua de Bulería (ca. 250-264)

Canción por bulerías: ____ Carmen Amaya (palmas), 1936 [129/0'04"-09", 1'38"-43"]



Como puede verse, aparecen los cuatro motivos característicos del contra en el género Soleá/Alegría (p. 249), particularmente en el segundo fragmento, dispuestos del mismo modo acorde con la estructura métrica y el diseño rítmico-armónico del toque. A pesar de la gran velocidad de la Bulería, Carmen Amaya tiende a emplear los mismos dibujos, debido seguramente al hecho de asumir ella sola todo el acompañamiento de palmas. En estos fragmentos, obligada por la ausencia de otros palmeros, Carmen adopta un rol mixto, de contra y base a la vez, preservando un mínimo de palmadas a tiempo, tal y como ocurría en los contras de Soleá/Alegría transcritos en páginas anteriores (247 y 251). No obstante, en la bulería, el palmero contra tiende a despojarse de palmadas innecesarias en presencia de una base, introduciendo los contratiempos preferentemente de forma aislada, sin apoyos. Veamos en primer lugar dos de las frases de ciclo entero más recurrentes en la fonografía antigua de bulerías, cuyo dibujo se encuentra en perfecta sintonía con el ejemplo de Carmen Amaya:

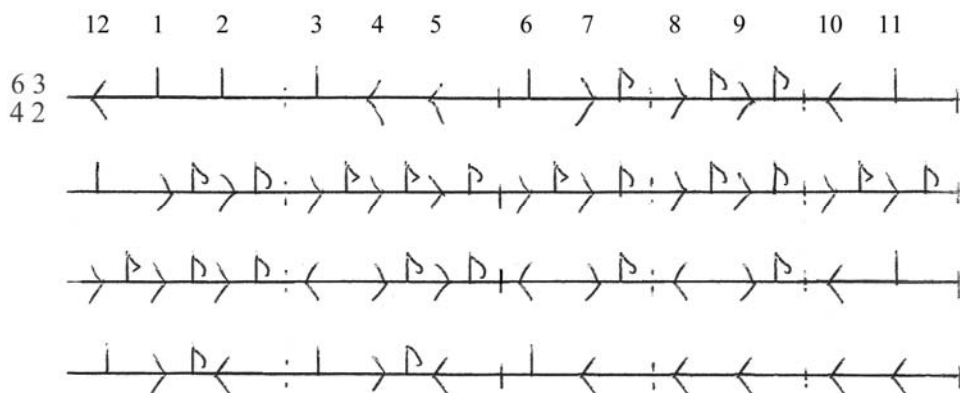
Fig. IV.18. Frases de Bulería recurrentes en la fonografía antigua



1 + 3	Canalejas de Puerto Real, 1933 [99/2'48"]
	Manuel Vallejo, 1933 [107/0'53"]
	El Peluso, 1935 [121/0'10", 0'23"]
	El Niño de la Calzá, 1936 [127/2'48"]
	Juanito Valderrama, 1936 [128/0'08", 0'22"]
2 + 3	Manuel Vallejo, 1929 [74/2'05"]
	Paco el Americano, 193? [124/0'08"]
	El Peluso, 1935 [119/0'07"]
	Pepe Pinto, ca. 1935 [125/0'01", 0'06"]
	Carmen Amaya, 1941 [139/0'08", 1'26"]

Obsérvese que ambas frases comparten la misma resolución (3), en la que se doblan los tiempos 7, 8 y 9. La frase formada por los patrones 2 y 3 corresponde exactamente al mismo resultado que daría la combinación del segundo fragmento de Carmen Amaya con una base de palmas lisas o continuas. Si bien en las muestras fonográficas indicadas no es posible averiguar fidedignamente el dibujo del palmero *contra*, en un contexto coral donde la base está garantizada, y acorde al movimiento veloz de la Bulería, la realización de estas frases tiende a buscar el reparto de las palmadas más eficiente posible, esto es, un *contra* menos denso. La propia Carmen Amaya nos ofrece una muestra audiovisual, grabada a principios de los años sesenta, aquí acompañada de su «troupe», en la que realiza el *contra* de forma más ligera que en la grabación de 1936:¹⁷

¹⁷ Según comunicación personal de Montse Madrdejós (28-7-2019), biógrafa de Carmen Amaya, este fragmento se grabó en los estudios de RTVE en Miramar (Barcelona). En las anotaciones personales de Juan Antonio Agüero, marido de Carmen Amaya, constan dos fechas en las que acudió a estos estudios: el 12 de octubre de 1961 y el 15 de abril de 1963, en este caso para el programa *Amigos del lunes*. Tanto el palmeo como el fragmento de nudillos que aparece en 1'53" son muy similares a los que realiza en la escena más célebre de la película *Los Tarantos*, dirigida por Francisco Rovira-Beleta en 1963, y en la que también figuran a la guitarra Andrés Batista y Pucherete. Con todo, según fotos de la época, este número formaba parte de los espectáculos de Carmen Amaya ya en 1961. Por ello, y teniendo en cuenta que la artista fallecería en noviembre de 1963, optamos por la primera fecha.

Fig. IV.19. Carmen Amaya (palmas, cante y baile), Andrés Batista y Pucherete (guitarras), ca. 1961Fig. IV.20. Contra tradicional de Bulería (ca. 308) [0'24"-32"]

En la transcripción que incluimos, se observa un claro vaciado en el número de palmas por ciclo, afectando sobre todo a aquéllas anteriormente situadas a tiempo. De hecho, en este fragmento, ninguna de ellas es precedida o sucedida por otra palma, desapareciendo así las células rítmicas b) y c) descritas en la página 248. El contratiempo se incorpora por tanto siempre de forma aislada, sin apoyo a tierra alguno, de modo que, en este contexto veloz, el contra no asume en ningún momento una frecuencia de palmada superior a la propia de la base (no hay palmadas consecutivas por espacio inferior al valor de negra), acentuándose el hoquetus, esto es, el reparto de palmadas y silencios. Así, a pesar de la alta velocidad, el abundante intercalado de silencios permite al contra mantener una frecuencia en la palmada no superior a la que pudiera desplegar por tangos o por alegrías. Ciertamente, la presencia de numerosos palmeros facilita al contra liberarse de palmas ya presentes en la base, del mismo modo que el palmeo solitario de Carmen Amaya en la grabación de 1936 motivaría un mayor recurso a las palmadas a tiempo, para no debilitar el pulso principal. Con todo, creemos que esta mayor desnudez del contra se debe ante todo a la velocidad, especialmente alta en este

ejemplo. En la Bulería, género festero por antonomasia, el tempo elevado hace que el contra, aun partiendo de unos diseños rítmicos análogos a los de Soleá/Alegría, intercale silencios con mayor frecuencia, previniendo la fatiga y, con ello, facilitando la precisión rítmica. Este contra aligerado, más eficiente y eficaz, se ha consolidado progresivamente, tal y como se muestra en la siguiente selección de contras recurrentes obtenidas en estudio de grabación (DOMÍNGUEZ y MATEOS, 28-7-2011; BARRERO, DE LA TOLEA y ZAMBULLO, 19-11-2018), algunos de las cuales son características del acompañamiento de las versiones más festeras o bailables de ciertos fandangos abandolao, llamados también verdiales (7, 8, 11, 12 y 13):

Fig. IV.21. Contras de Bulería y Fandango Abandolao

Esta transcripción, que recopila los patrones más frecuentes realizados por el contra en las mencionadas sesiones de estudio, refleja la notable continuidad del repertorio actual respecto del tradicional. Se trata de unidades de seis tiempos que, según su diseño rítmico, corresponden a la primera del ciclo (6/4) o a la segunda mitad (3/2). A la izquierda constan contras con sentido interrogativo, mientras que a la derecha se encuentran los patrones con sentido afirmativo. Esta diferencia de sentido se manifiesta a través del desplazamiento de una única palmada (tiempo 3), presente en todos los patrones de la primera columna, la cual pasa al 9^{1/2} en los de la segunda (equivalente al 3^{1/2}). Este contratiempo seguido de pausa hace recaer el peso indirectamente en el acento métrico del tiempo 10, coincidiendo con la resolución armónica de la guitarra, confirmando así el mencionado sentido afirmativo. Por otra parte, obsérvese que todos los patrones incluyen una palmada en el 1^{1/2}, que a diferencia de lo que ocurría en Soleá/Alegría (y como veremos también en Tango/Rumba), aparece aquí

generalmente aislada, esto es, precedida y sucedida de pausa, buscando la misma eficiencia que en el ejemplo anterior de Carmen Amaya. En este sentido, sólo cuatro de estos patrones incluyen palmadas a distancia de corchea (ejemplos 3, 5, 6 y 11), dos de ellos usando uno de los dibujos menos habituales (5 y 6), pero con mayor intención de hoquetus (célula c en la p. 248). Asimismo, obsérvese que los patrones 2, 7, 8 y 13 se encuentran en el ejemplo anterior de Carmen Amaya, demostrando la continuidad histórica de este repertorio más propiamente en hoquetus. Hasta tiempo reciente, en la Bulería ha sido relativamente frecuente alternar los patrones de la primera columna con los de la segunda, formando frases de doce tiempos acorde con la fórmula métrica alterna; las opciones más comunes son 1+7, 1+8, 2+7, 2+8 y, en general, cualquier combinación entre los tres primeros de la columna en 6/4 y los cuatro primeros en 3/2. En este sentido, los patrones 2, 3 y 8 son los contras que serían utilizados con más probabilidad en las muestras fonográficas antiguas de la p. 253: 2 + 8 para conseguir la frase 1 + 3 y 3 + 8 para la frase 2 + 3. Por último, sobre los contras empleados como acompañamiento de fandangos abandolaos, suelen interpretarse en bucle, esto es, sin alternancia métrica (recuérdese el ejemplo de coro en la p. 238). En este sentido, tienden a resaltar directa o indirectamente los acentos métricos binarios (6, 8 y 10), marcando con especial intensidad el primero de ellos (a diferencia de lo que suele ocurrir en la Bulería), emulando así el ritmo abandolao que caracteriza el acompañamiento guitarrístico de estos cantes, que suele apoyarse enérgicamente en este primer tiempo del compás.

Como vimos en el capítulo anterior, el palmeo por tangos se desarrolló junto a cantes o bailes muy diversos, todos dentro del género rítmico Tango/Rumba: farrucas, zambras, tanguillos de Cádiz, tientos-tangos, colombianas y rumbas, entre otros (pp. 178 y 190). Las muestras fonográficas que incluyen palmas, si bien menos numerosas que en la Soleá/Alegría y la Bulería, permiten identificar también algunos dibujos que, impulsados por la dinámica más sincopada del toque, denotan una clara voluntad de interactuar con la base, esto es, de hacer el contra. También en alguna de estas muestras, el palmeo a solo permite transcribir los ritmos que, aparentemente, formarían este contra tradicional por tangos. Es el caso del palmeo que realiza La Niña de los Peines acompañando la guitarra de El Niño Ricardo, a caballo entre un toque por colombiana a tempo y un pionero toque por rumba (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 204).

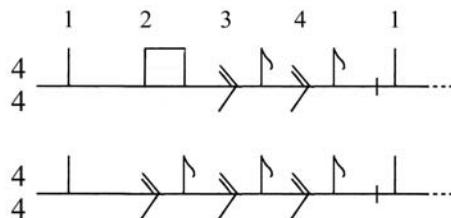
Fig. IV.22. Contrás a solo en la fonografía antigua de Tango/Rumba

Colombiana: _____ La Niña de los Peines, 1932 [95/0'02"-31"]

The image displays six staves of rhythmic notation for the piece 'La Niña de los Peines'. Above the staves, measures are numbered 1 through 4, repeated four times. The notation uses arrows and vertical lines to represent beats and accents. Two specific rhythmic motifs are highlighted with boxes: one on the first staff (measures 2-4) and one on the fifth staff (measures 1-3).

Esta y otras muestras analizadas anteriormente ponen de manifiesto no sólo el gran sentido del ritmo y el compás de *La Niña de los Peines*, sino la importancia que siempre otorgó al palmeo, la cual, a través de su legado fonográfico, nos permite hoy reseguir su desarrollo histórico. En este caso, en apenas medio minuto queda recogido, además de la base, un conjunto de seis patrones distintos que acabarán consolidándose como parte del repertorio común del Tango/Rumba. En este fragmento, vemos cómo las mismas cuatro formas que servían para introducir contratiempos en la *Soleá/Alegría* (sobre todo las tres que incluían un silencio y por tanto las más adecuadas para el hoquetus) se combinan formando motivos muy similares, incluso idénticos (los dos enmarcados). Estos motivos se ajustan en este caso al compás cuaternario distintivo de este género rítmico, pero conservan la misma correlación con los acentos métricos que en la *Soleá/Alegría*: los motivos son de inicio acéfalo es decir, comienzan en tiempo leve (en el 2), y terminan sobre acento métrico o tiempo grave (en el 1 o en el 3). Así, el palmeo coral en Tango/Rumba confirma la existencia de un lenguaje coral común, transversal a los distintos géneros de palmas, basado en las mismas células, combinadas formando motivos parecidos, cuando no idénticos, usados con similar intención dinámica independientemente de la estructura métrica que sirva de soporte. Veamos algunas grabaciones, también antiguas pero con toques distintos dentro del género Tango/Rumba, donde puede escucharse, entre otros, el motivo de cuatro tiempos que hemos enmarcado en la figura anterior y que constituye, aquí también, una suerte de repique apoyado con el que se aumenta la dinámica y la textura del palmeo sin perder la noción o medida del compás cuaternario, esto es, sin renunciar a su cometido esencial.

Fig. IV.23. Repique apoyado en la fonografía antigua de Tango/Rumba



- Farruca:** _____ Cuadro gitano de La Coja, 1927 [37/0'45", 2'03"]
 Cuadro g. de La Coja, 1931 [87/0'20"-29", 1'20"-28", 2'11"-17"]
- Zambra:** _____ Carmen Amaya, 1933 [101/1'27", 1'37", 2'11"]
- Tangos:** _____ Manuel Vallejo, 1933 [108/1'59", 2'23-29"]
 Pastora Pavón, 1947 [154/0'08", 2'23-29"]
 Rafael Romero, 1954 [168/0'29"]
 Porrina de Badajoz, ca.1955 [171/0'12", 1'24", 1'49"]
- Tangos de Triana:** _____ Manuel Vallejo, 1934 [116/0'23"-0'29", 1'46"-50"]
- Rumba:** _____ El Niño de Utrera, ca. 194? [159/0'54", 0'58"]
 El Cojo de Huelva, 1953 [165/0'05"-10"]

Como hemos visto en la transcripción del palmeo de La Niña de los Peines, también es frecuente en las grabaciones del género rítmico Tango/Rumba el repique por espacio de dos tiempos (v. compases 15, 17 y 19). No obstante, a diferencia de su uso en Soleá/Alegría, este motivo se ubica entre acentos métricos (tiempos 1 y 3), restando protagonismo al tiempo dos y, en cambio, tensionando o dinamizando la primera mitad del compás cuaternario. Veamos este mismo motivo y su versión apoyada (empezado con palma a tiempo) en otra grabación, en este caso por tangos ligeros, en la cual el palmeo, también a solo, muestra una evidente intención de hacer el contra:

Fig. IV.24. Contra a solo de Tango/Rumba

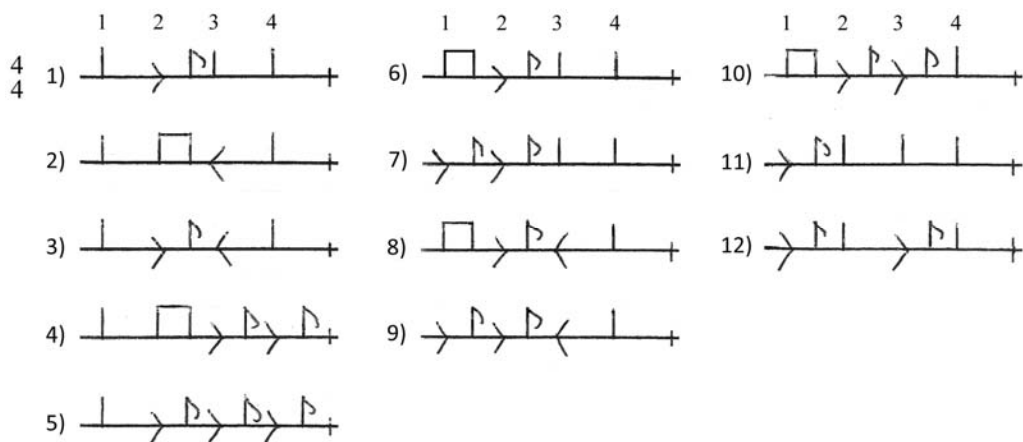
Tango-Rumba: _____ Antonio el Chaqueta, 1950 [161/0'02"-21"]

Junto a *La Niña de los Peines* y Manuel Vallejo, El Chaqueta fue también un cantautor con un gran sentido del ritmo y del compás. Si bien su legado discográfico es cuantitativamente menor, muestra también una especial afición y dominio del palmeo, particularmente en el despliegue de patrones más propios del palmero contra. En el fragmento transcrito, aparecen los motivos 1 y 2 (p. 249), colocados siempre entre los tiempos 1 y 3. En este caso, el motivo apoyado (primer recuadro) es el más recurrente, dando así al tiempo 1 un especial énfasis o impulso. En cierto modo, este patrón resta importancia al tiempo 2 en favor del primero, convirtiendo el ritmo en tético. Este rasgo, derivado de la clave cubana, acabará siendo característico de las palmas por rumba.¹⁸ En este sentido, cabe recordar que una de las principales diferencias entre el toque por tangos y el toque por rumba reside no tanto en el tempo como en el ritmo rasgueado que les caracteriza, acéfalo y tético respectivamente.

Al conjunto de contras recogidos en las dos últimas transcripciones, que seguirán vigentes hasta nuestros días, se añadirán otras variantes más recientes que conjuntamente configurarán un lenguaje percusivo común o transversal a los distintos toques dentro del género Tango/Rumba. Veamos una recopilación de los principales patrones obtenidos en estudio de grabación, presentes por tanto en la praxis contemporánea (DOMÍNGUEZ y MATEOS, 28-7-2011; BARRERO, DE LA TOLEA y ZAMBULLO, 19-11-2018):

¹⁸ Un buen ejemplo del uso sistemático de este patrón se encuentra en una versión de *La noche del Hawaiano* grabada en 1963 para televisión por Peret junto a sus dos palmeros, Toni Valentí Carbonell y Ramón Ximénez Valentí, el Huesos, el cual, situado a la izquierda, realiza el contra [0'25"]. Éste y otros de los patrones transcritos pueden escucharse también en un garrotín cantado por Rafael Romero, con las palmas de Rafael Heredia [169/0'06", 0'38", 1'14", 1'48"]. Recordemos que el Garrotín constituye uno de los antecedentes de la Rumba, tanto flamenca como catalana (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 193-194).

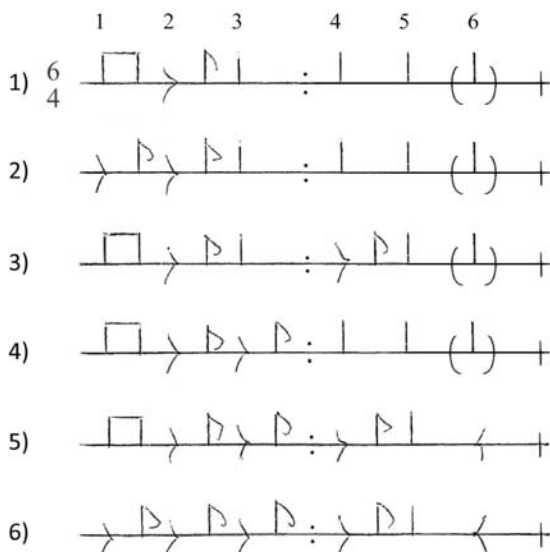
Fig. IV.25. Contras tradicionales y modernas de Tango/Rumba



Todos los patrones de la primera columna pueden darse también con el primer tiempo en silencio. Estos cinco patrones y los dos siguientes (6 y 7) han aparecido en las anteriores transcripciones. Los contras 8 y 9 se distinguen de los dos anteriores por el silencio en el tercer tiempo, que les confiere un sentido más sincopado. Si bien es probable que se hayan empleado tradicionalmente, en este caso como variantes de los anteriores, sólo se ha podido constatar su uso a través de las sesiones de estudio. En cuanto a los tres últimos patrones, pueden considerarse contras modernas, no sólo por haber sido identificados exclusivamente en estudio de grabación, sino también por su diseño, en el cual la célula rítmica b (v. p. 248) no resuelve en un tiempo métricamente acentuado, como en los patrones 1, 4, 5, 6 y 7, sino en tiempo leve (2 o 4), una forma alternativa de reforzar los énfasis situados tradicionalmente en estos dos tiempos. De hecho, si bien los patrones 1 a 7 se han empleado también a solo, los contras 11 y 12 tan sólo se interpretan en un contexto coral, en combinación con otros patrones, demostrando mayor conciencia de los efectos dinámicos del hoquetus por parte de los intérpretes actuales. Nótese también que el patrón 10, inédito en la fonografía antigua, emplea el mismo diseño rítmico que el 4 pero desplazado al comienzo del compás. Por otra parte, remarcar que los patrones que comienzan en el primer tiempo del compás (ejemplos 6, 8, 10) son más propios del acompañamiento de rumbas, como imitación de su rasgueado y punteado característicos, que enfatizan sistemáticamente los tiempos 1, 2^{1/2} y 4 (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 203-205). En cualquier caso, este conjunto de contras demuestra el nexo entre el palmeo moderno y el palmeo tradicional, tanto en el uso de iguales patrones o variantes como de las mismas células rítmicas, en las cuales se siguen basando los contras modernos.

En cuanto al género rítmico Sevillana/Fandango de Huelva, las células y motivos que venimos analizando aparecen igualmente como recursos predilectos del contra, adaptados en este caso a la particular estructura métrica que comparten ambos palos, en la que dos metros distintos, binario y ternario, conviven en tensión permanente. Veamos en la siguiente figura varias contras recurrentes obtenidas mediante dos sesiones de grabación en estudio (DOMÍNGUEZ y MATEOS, 28-7-2011; BARRERO, DE LA TOLEA y ZAMBULLO, 19-11-2018):

Fig. IV.26. Contras de Sevillana/Fandango de Huelva



Al comenzar el repique en el primer acento métrico, estos dibujos parecen confirmar el compás ternario rector ($6/4 = 3/4 + 3/4$). No obstante, su resolución en tiempos aparentemente leves (3 y/o 5) se encarga de manifestar la presencia de un metro subyacente, binario, que regula las melodías del cante y, en consecuencia, el ritmo armónico de la guitarra y buena parte de su rasgueado. De forma aquí paradigmática, las palmas logran equilibrar sutilmente la tensión generada por este cruzamiento entre la medida dominante, impuesta por la matriz danzaria que subsiste en ambos palos, y la medida sometida. Análogamente, el silencio en el tiempo 6, que constituye como vimos un recurso indirecto primordial a la hora de determinar puntos salientes en los patrones de palmas, viene a reforzar el acento métrico binario oculto en el tiempo 5, convertido aquí en énfasis dinámico. De otra parte, los patrones segundo y sexto demuestran que el repique puede iniciarse también directamente en el contratiempo, como hemos visto en los géneros rítmicos anteriores. Mencionar, por último, que la tercera contra y, sobre todo, la quinta y la sexta son especialmente frecuentes en los remates que dan término a las distintas secciones del cante por sevillanas, a excepción del cierre final, que termina en el tiempo 4.

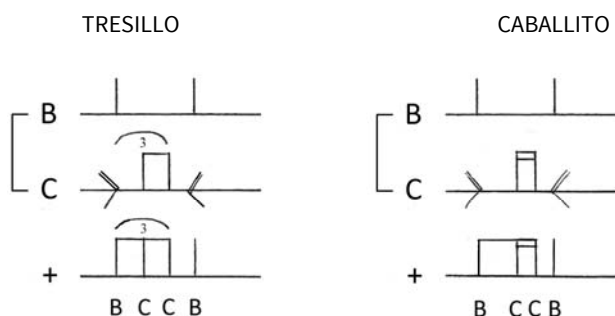
Todo este análisis del doblaje o palmeo a contra ha puesto de manifiesto un lenguaje transversal o común a los cuatro géneros rítmicos de las palmas flamencas, por el cual un mismo conjunto de motivos y recursos rítmicos, destinados en este caso a la incorporación del contratiempo, se emplean en todo el repertorio acompasado, adaptándose solamente a la estructura métrica de cada género y al movimiento o tempo que le son característicos. En los siguientes apartados analizaremos cómo esta transversalidad se mantiene también en las figuraciones rítmicas más complejas del palmeo flamenco, esto es, la división del tiempo en tres y en cuatro partes.

IV.4. La doble contra: el tresillo y el caballito

IV.4.1. La doble contra tradicional

Dentro del palmeo coral o polirrítmico, hemos analizado hasta ahora la forma básica o elemental de interacción entre el contra y la base: la introducción de contratiempos. En este primer recorrido, hemos podido comprobar que hacer el contra es una acción esencialmente abierta, que busca alinearse en todo momento con el ritmo y el fraseo de los solistas y, por tanto, sujeta o expuesta a constantes variaciones, sea en forma de dibujos improvisados o, más frecuentemente, de motivos comunes, combinados según las características métricas propias de cada género y la intención dinámica de cada momento. En este mismo juego, más o menos libre o abierto, existe un segundo nivel de dificultad, consistente en la división de tiempo ya no en mitades, sino en tres partes. Si bien no siempre de forma intencionada, dos modelos u opciones se han desarrollado tradicionalmente. La primera divide el tiempo en tercios, formando rítmicamente un tresillo de corcheas; en este caso, el contra debe ser capaz de colocar dos palmadas equidistantes entre sí y a la vez con respecto a la palmada a tiempo, de modo que el resultado conjunto dé la impresión de un tresillo. La segunda fórmula, que llamaremos *caballito*, menos frecuente y deliberada, consiste en desdoblar el contratiempo en dos partes, formando con la base (la palmada a tiempo) un motivo de corchea y dos semicorcheas, dando lugar precisamente a un efecto sonoro similar al trote de un caballo:

Fig. IV.27. La doble contra como tresillo y como caballito



La falta de consenso terminológico es aquí aún más llamativa. Ninguna de estas dos técnicas dispone de una denominación de uso común o que pueda considerarse inequívoca. El término *doble contra* aparece en un artículo sobre las palmas flamencas publicado en 1978 en Estados Unidos, en el marco de una conversación con la bailaora Rayna. En este caso, la explicación remite inequívocamente al tresillo:

Rayna studied the very difficult “double contra”, or the placing of two handclaps in between the beats, which results in a machine gun triplet effect (...). This technique is very difficult and requires much practice to perfect. Rayna suggest using the tongue click (the

tongue is snapped of the roof of the mouth) to keep the beat and then think of it as a three pulse process: 1- tongue click, 2-clap, 3- clap, and repeat (ex. 3) (RAYNA-JALEO, 1978: 1-2).

La palabra «contra» se refiere aquí al contratiempo (el valor rítmico) y no a la segunda voz. En efecto, la técnica del tresillo puede interpretarse como un contratiempo que se divide o escinde en dos palmadas isócronas, esto es, se dobla. Con todo, aunque la transcripción que incluye el artículo corresponde a esta opción, el término *doble contra* en su sentido literal se acomodaría igualmente a la fórmula del caballito, pues la primera palmada del contra se sitúa exactamente a contratiempo, pudiéndose ver la segunda palmada como un desdoblamiento o doblez de la primera: «va como mordío» (Miguel de La Tolea en BARRERO, DE LA TOLEA y ZAMBULLO, 19-11-2018). De hecho, estas dos variantes de la misma técnica no aparecen bien diferenciadas rítmicamente en la fonografía antigua, sino que presentan con frecuencia una ejecución imprecisa que impide distinguir inequívocamente si se trata de un tresillo o del caballito. Veamos una selección de las primeras grabaciones donde aparece esta técnica, distinguiendo aquéllas en las que la doble contra aparece bien definida en forma de caballito o de tresillo, de aquéllas donde todavía se muestra imprecisa entre ambas variantes:

Muestras de doble contra en discos de 78 rpm y primeros vinilos

Imprecisa: _____ El Cojo de Málaga (bulerías por soleá), 1923 [26/0'07"-22"]
 Manuel Vallejo (alegrías), 1926 [36/0'31"-34", 1'55"-2'00"]
 Cuadro gitano de La Coja (alegrías), ca. 1927 [38/0'07"-0'15"]
 Joselito de Cádiz (alegrías), ca. 1929 [69/0'09"-20"]
 Canalejas de Puerto Real (soleares), 1933 [100/0'21", 1'00"]
 Carmen Amaya (zambra), 1933 [101/0'09"-25"]
 Carmen Amaya (fandangos por soleá), 1937 [132/0'05"-11"]
 Rosario y Antonio (farruca), 1941 [142/0'08", 0'57"]
 Gracia de Triana (alegrías), 1944 [148/0'24"]
 Mariquita Ortega (alegrías), 1947 [157/0'08"-22"]

Tresillo: _____ Manuel Vallejo (bulerías), 1928 [53/0'05"]
 Manuel Vallejo (fandangos por soleá), 1929 [77/0'43"-48"]
 Leonor Amaya (bulerías), 1941 [141/0'11"]
 Conchita Martínez (caracoles), 1943 [144/0'09"-13"]
 Gloria Romero (alegrías), 1952 [164/0'10"-19"]
 Los Gaditanos (alegrías), ca. 1954 [167/0'03"-25"]
 Antonio (Ruiz Soler) y Antonio Mairena, 1956 [173/0'17"]
 Carmen Amaya (tangos), 1956 [174/0'09"-23"]
 Carmen Amaya (alegrías), 1956 [175/1'46"-49"]
 Carmen Amaya (colombiana), 1957 [179/3'27"-31" y 7'57"-8'05"]
 Dolores Vargas, la Terremoto (tangos), 1959 [186/0'26"-31"]

Caballito: _____ Emilio Abadía (bulerías por soleá), 1934 [112/0'11"]
 Antonio el Sevillano (soleares), 1935 [117/0'08"]
 Rafael Romero (farruca), 1955 [170/0'10"-20"]
 Rafael Romero (alegrías), 1957 [180/1'36"-2'02"]
 Pericón de Cádiz (caracoles), 1958 [185/0'12"-27"]

A tenor de las principales muestras de esta técnica hasta la irrupción del vinilo, ya entrada la segunda mitad del siglo xx, se aprecia un lento proceso de perfeccionamiento técnico en el que conviven ejemplos diestros con otros menos definidos rítmicamente. Tal y como recoge el primer conjunto de grabaciones, a menudo el caballito corresponde a un tresillo defectuoso o mal articulado, debido a la propia dificultad de establecer la necesaria equidistancia de las palmadas dentro del tresillo o a cierta despreocupación todavía por la uniformidad rítmica o la perfección técnica; de hecho, como puede verse, los ejemplos claros de caballito en la fonografía antigua son escasos. Así, diríase que la intención generalizada de los intérpretes durante las primeras décadas de desarrollo de la doble contra fue mayoritariamente lograr el tresillo, a pesar del resultado a menudo desigual o impreciso. Desde esta perspectiva, el término *doble contra* podría entenderse efectivamente como sinónimo de tresillo. Esta división en tres partes iguales implica mayor dificultad, pues la percepción del tresillo requiere la ubicación precisa de las dos contras o palmadas en sus tercios correspondientes: una pequeña diferencia en su distribución perjudica enseguida el efecto atresillado. Es por ello que los palmeros, en la realización de estos dibujos más difíciles, suelen cambiar la forma de llevar el pie, marcando todos los tiempos en vez de limitarse a los métricamente acentuados, una forma de incorporar el latido de la base en el palmeo a contra, recurso análogo al ya mencionado chasquido de la lengua en el paladar, usado también en la doble contra (RAYNA-JALEO, 1978). En el caso del caballito, la dificultad es relativa, pues a pesar de la velocidad que implica, la primera palma del grupo de dos se sitúa a contratiempo. Por tanto, si bien palmeo semicorcheas parecería aquí más difícil, por ser valores más breves, el hecho de coincidir con el contratiempo (la mitad del tiempo) facilita su articulación. Cabe decir también que, a la vista de estos y otros ejemplos, la sensación de trote que genera la fórmula del caballito no se altera significativamente aunque la primera palmada no sea atacada exactamente en el contratiempo, o si las dos palmadas seguidas no corresponden exactamente a cuartos de tiempo. Hasta cierto punto, basta con que estas dos palmadas estén más cerca de la siguiente (a tiempo) que de la anterior, pudiendo ser por tanto más breves que el valor de semicorchea.

No será hasta entrada la segunda mitad del siglo xx, particularmente en grabaciones con baile o protagonizadas por profesionales del baile (como en las tres últimas de la selección anterior), cuando se consolidará no sólo el perfeccionamiento del tresillo como motivo rítmico, sino también su uso de forma consecutiva y sostenida en el tiempo, adquiriendo en efecto un aspecto sonoro similar a la mencionada «machine gun triplet effect» (RAYNA-JALEO, 1978: 1). De hecho, a la vista de las muestras fonográficas, la doble contra es una técnica practicada especialmente por profesionales del baile, habituados a realizar estas figuras rítmicas con los pies. Cabe recordar que el palmeo ha tenido siempre su principal ámbito de

desarrollo y perfeccionamiento en compañía del baile, cuyo taconeo realiza habitualmente las figuras rítmicas del caballito y, sobre todo, del tresillo.¹⁹ Así, ambas figuras realizadas con las palmas serían en cierto modo expresiones miméticas del taconeo. Desde esta perspectiva, la precisión rítmica que se aprecia en estas últimas grabaciones, ya editadas en disco de vinilo, es seguramente fruto de la propia destreza que estos profesionales han desarrollado paralelamente al juego de pies. Por todo ello, no podemos obviar tampoco que la escasa presencia del baile en la fonografía antigua, sea por su incapacidad para reflejarlo en toda su dimensión (si acaso, solamente sus elementos sonoros: taconeo, castañuelas y pitos), sea por la dificultad para recoger de forma equilibrada las distintas fuentes sonoras simultáneas de un cuadro flamenco, nos priva de hacer un retrato cronológico más preciso de la evolución histórica del palmeo flamenco más sofisticado. No se olvide que si bien las muestras con acompañamiento de palmas en la fonografía antigua son numerosas, recogen en su mayor parte un palmeo relativamente austero o intermitente, a cargo a menudo del propio cantaor o cantaora.

Junto al incremento progresivo de la destreza técnica en la realización del tresillo, incluso de la apreciable ambición por interpretarlo de forma más exacta y constante, cabe señalar otro factor determinante en el uso más abundante del tresillo que del caballito: el tempo o velocidad. Entre las grabaciones anteriores, los cuatro ejemplos más antiguos corresponden a cantes interpretados a tempo rápido (196-260 ppm). Si bien a esta velocidad parecería más difícil dividir el tiempo en tercios, la doble contra, con independencia de su precisión rítmica, adquiere a este tempo aspecto de tresillo, particularmente en las bulerías, ya que se minimiza la diferencia entre el valor de la corchea atresillada y el de la semicorchea. En cambio, en los géneros de movimiento lento se produce la tendencia contraria: el tresillo pierde parte de su efecto electrizante y con ello su viveza, mientras que el caballito no sólo lo conserva, sino que, como veremos más adelante al analizar las palmas redobladas, puede incluso aumentarlo, comprimiendo las dos palmadas sin un gran esfuerzo. Así se aprecia en la farruca incluida en la selección, de movimiento lento o moderado (ca. 140 ppm), o en las alegrías, coincidiendo con la parte lenta o *silencio* característico de la coreografía tradicional (116-136 ppm).

La falta de consenso terminológico a la hora de designar la técnica de la doble contra y sus dos vertientes rítmicas es reflejo seguramente de esta misma indefinición rítmica. En la actualidad, el término *doble contra* no es reconocido en el ámbito profesional. Respecto del término *tresillo*, sólo consta su uso puntual en algún contexto didáctico (LOZANO, 28-12-2018). Si bien este término de origen académico se encuentra más extendido en el ámbito flamenco, sobre todo entre guitarristas, fruto del creciente uso de partituras, sigue siendo mayormente desconocido por los profesionales: «no tiene nombre, aparte de que es un poco delicado, que no todo el mundo puede hacerlo bien» (DE LA TOLEA, 7-7-2018). Respecto del término *caballito*,

¹⁹ En su garrotín de 1957, Carmen Amaya hace la doble contra ella sola combinándola con el marcaje de su propio pie [177/3'23"], mientras que algo más tarde realiza el mismo dibujo con el zapateado [4'41"]. Sirvan también de ejemplo unas soleares de 1972 bailadas por Rosario la Mejorana también junto a la guitarra de Sabicas (acompañado de su hermano Diego Castellón); se puede apreciar en el taconeo tanto la figura del caballito [234/1'06", 1'10"] como la del tresillo [1'15", 1'19"].

si bien se emplea en el ámbito del baile, donde se aplica a la misma figura rítmica hecha con los pies (DOMÍNGUEZ y MATEOS, 28-7-2011), su uso en el ámbito de las palmas no es corriente:

«Caballito» lo utilizamos en el baile, que es cuando el taconeo no suena ni dos ni uno [los pies percuten ligeramente separados]. Pero no lo he escuchado nunca en las palmas. Tampoco lo del tresillo. Para mí eso es un patrón diferente (BARRERO, 18-7-2018).

¡Ah, sí! A caballito, pero no se dice, o sea, sé que está, pero no se suele decir (CHORO, 22-12-2018).

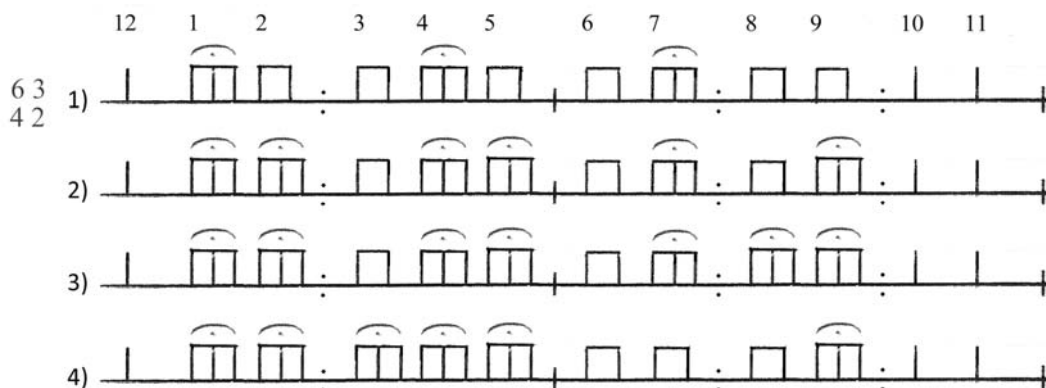
El caballito lo decíamos nosotros de pequeños (Manuel el Zambullo, en BARRERO, DE LA TOLEA y ZAMBULLO, 19-11-2018).

En otros casos, al tratarse de dibujos que producen una sensación de duplicidad o rebote en la palmada, tanto el tresillo como el caballito se llaman simplemente *redobles* (BARÓN, 7-6-2019) o *repicoteo* (Gregorio Fernández en FILARMÓNICA-GÁLVEZ, ca. 2016; Miguel de La Tolea en BARRERO, DE LA TOLEA y ZAMBULLO, 19-11-2018):

En mi lenguaje para la escuela, yo siempre lo llamo dibujos o patrones. Porque por ejemplo si tú dices «haz el repicoteo», se refiere a un dibujo concreto. Pero no hay un término fijo, un nombre fijo (...). Yo a los alumnos les digo por ejemplo «el dibujo de la mano va de tal forma». (AMADOR, 30-12-2018).

Ante la evidente ausencia de una terminología de consenso, adoptamos el término *doble contra* para denominar aquellas técnicas que supongan dividir el tiempo en tres partes o palmadas, tanto por su elocuencia como por su validez a la hora de describir indistintamente la fórmula del tresillo y la del caballito. En cuanto a estos términos, los adoptamos por su sentido inequívoco, ya que la diferencia entre el tresillo y el caballito estriba precisamente en que sólo este último remite al trote de un caballo. A continuación recogemos algunos de los diseños más frecuentes en las grabaciones de la recopilación anterior, pertenecientes al género Soleá/Alegría, y en los que se pone de manifiesto una clara tendencia o preferencia por ubicar la doble contra (transcrita aquí como tresillo) en determinados tiempos dentro del ciclo métrico, coincidentes en gran medida con los observados en relación a la incorporación de contratiempos tanto en las bases de palmas (p. 185) como al hacer el contra (p. 247). Cabe decir que todas las muestras coinciden en la ubicación de los tresillos, pero no necesariamente en el resto de palmadas; las tres últimas muestras del ejemplo 2 incluyen sólo la parte final del patrón (tiempos 7 a 10):

Fig. IV.28. Ubicaciones frecuentes del tresillo en grabaciones antiguas de Soleá/Alegría



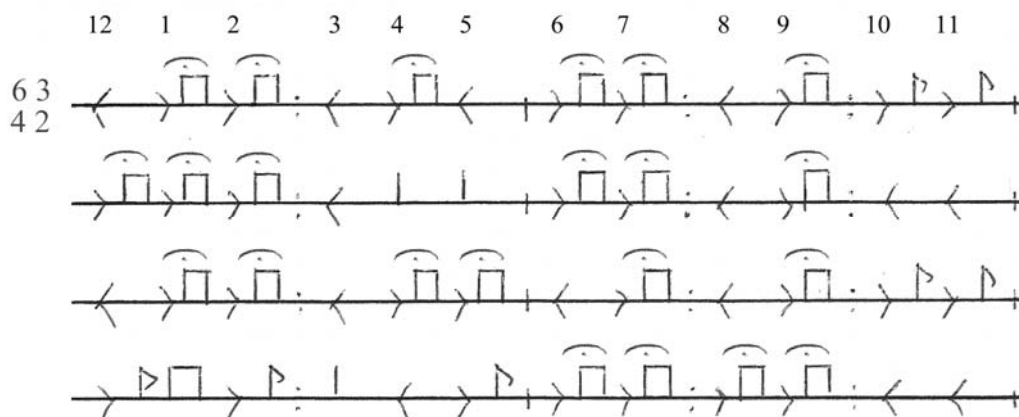
- 1) _____ Cuadro gitano de La Coja (alegrías), ca. 1927 [38/0'07"]
 Canalejas de Puerto Real (soleares), 1933 [100/0'21"]
 Conchita Martínez (caracoles), 1943 [144/0'09"-13"]
 Gracia de Triana (alegrías), 1944 [148/0'24"]
 Mariquita Ortega (alegrías), 1947 [157/0'10"]
 Antonio (Ruiz Soler) y Antonio Mairena (alegrías), 1956 [173/0'17"]
 Pericón de Cádiz (caracoles), 1958 [185/0'12"]
- 2) _____ El Cojo de Málaga (bulerías por soleá), 1923 [26/0'17"]
 Manuel Vallejo (alegrías), 1926 [33/0'31"]
 Antonio el Sevillano (soleares), 1935 [117/0'08"]
 Mariquita Ortega (alegrías), 1947 [157/0'08"]
- 3) _____ Gloria Romero (alegrías), 1952 [164/0'10"-19"]
 Joselito de Cádiz (alegrías), ca. 1929 [69/0'09"]
 Mariquita Ortega (alegrías), 1947 [157/0'20"]
- 4) _____ Manuel Vallejo (alegrías), 1926 [33/1'57"]
 Joselito de Cádiz (alegrías), ca. 1929 [69/0'11"]

En las muestras anteriores, raramente el tresillo se extiende en secuencias mayores, tendencia que, salvo excepciones, se mantendrá en la discografía posterior.²⁰ Así, la opción más común es incorporarlo de forma aislada o en series de dos o tres seguidos, debido a la dificultad técnica, pero sobre todo a la tendencia tradicional a doblar en segmentos breves

²⁰ Constan algunas excepciones en las alegrías ya citadas de Los Gadianos (ca.1954) [167/0'16"-20"] y de Carmen Amaya (1956) [175/1'46"-49"] y, más recientemente, de Pepe de Lucía (1972) [172/1'25"-33"] y Camarón de la Isla (1975) [250/0'08"-18"], esta última con tresillos consecutivos durante más de dos ciclos métricos.

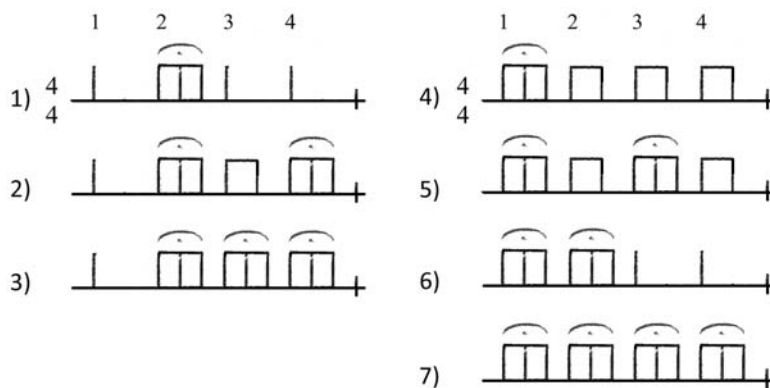
adaptados al fraseo rítmico-armónico de la guitarra. En este sentido, a pesar de que el tresillo tradicional haya perdido interés en comparación con soluciones modernas que analizaremos más adelante, hemos podido corroborar en estudio de grabación esta predilección por incorporar el tresillo a intervalos cortos ajustados al fraseo característico del toque por soleá y por alegría (Miguel de La Tolea en BARRERO, DE LA TOLEA y ZAMBULLO, 19-11-2018):

Fig. IV.29. Ejemplo de tresillos obtenido en estudio de grabación (Soleá/Alegría)



Desde mediados de los años cincuenta hasta los setenta, el tresillo fue especialmente frecuente en las grabaciones del género Tango/Rumba, particularmente en las versiones o aires más vivos, a menudo de baile o con una destacada participación de profesionales del baile. Recopilamos a continuación las principales opciones en la incorporación del tresillo en compás cuaternario, con muestras procedentes de discos de vinilo. Al margen de los tresillos, tampoco aquí el resto de palmadas corresponden necesariamente a las indicadas:

Fig. IV.30. Ubicaciones frecuentes del tresillo en Tango/Rumba



- 1) _____ Enrique Montoya (tangos), 1960 [189/0'09"]
 Dolores Vargas, la Terremoto (tangos), 1962 [194/0'06" y 0'11"]
 Dolores Vargas, la Terremoto (garrotín), 1962 [193/1'55"]
 La Chunga (rumba), 1962 [195/1'22"]
 Ramón el Portugués (tangos), 1972 [233/0'20"]
 El Lebijano (tangos), 1976 [255/2'54"]
- 2) _____ Martín el Revuelo (tangos), 1974 [245/0'14" y 1'02"]
 Camarón de la Isla (tangos de El Titi), 1975 [249/0'47" y 1'30"]
 El Lebijano (tangos), 1976 [255/1'44"]
- 3) _____ Dolores Vargas, la Terremoto (tangos), 1962 [194/0'07"-10"]
 Ramón el Portugués (tangos), 1972 [233/0'18"]
 Martín el Revuelo (tangos), 1974 [245/0'17"]
- 4) _____ Dolores Vargas, la Terremoto (tangos), 1959 [186/0'26"]
- 5) _____ Dolores Vargas, la Terremoto (tangos), 1959 [186/1'54"]
 El Lebijano (tangos), 1976 [255/0'16"]
 Manuel Soto Sordera (tangos), 1977 [260/0'34"]²¹
- 6) _____ Carmen Amaya (tangos), 1956 [174/0'16"]
 Camarón de la Isla (tangos), 1971 [219/1'39"]
- 3+6) _____ Ramón el Portugués (tangos), 1972 [233/0'26" y 1'11"]
 Camarón de la Isla (tangos de El Titi), 1975 [249/0'29"]
- 7) _____ Carmen Amaya (tangos), 1956 [174/0'17"-22"]
 Carmen Amaya (colombiana), 1957 [179/3'27"-31"]

²¹ En esta grabación, la colocación estereofónica de las palmas permite distinguir la realización de los tresillos según la técnica que venimos describiendo mediante los ejemplos de estudio (canal derecho).

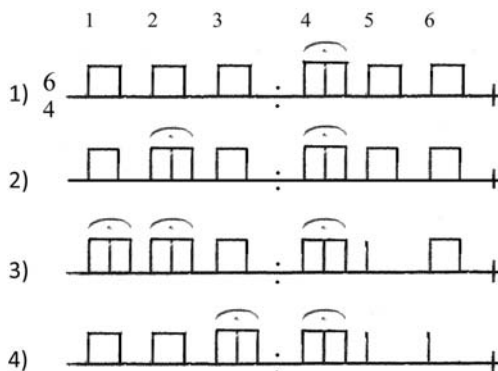
Zambra de María la Canastera (tangos), 1966 [207/0'09"-18"]
 Camarón de la Isla (tangos), 1971 [219/0'22"-0'33" y 1'27"-38"]
 El Lebrijano (tangos), 1976 [255/1'46"-59"]

Los contratiempos indicados suelen correr a cargo del mismo palmero que realiza el tresillo, evitándose así la concurrencia del contratiempo con las dos palmadas interiores del tresillo, que si bien no «chocan», producen un resultado menos claro rítmicamente, según hemos comprobado en estudio de grabación. Por otra parte, cabe decir que también se evita en general la coincidencia de los tresillos con el cante, pues satura excesivamente el acompañamiento, ahogando en cierto modo al cante. Así, el tresillo suele incorporarse durante las introducciones o interludios de la guitarra, particularmente junto a las falsetas. Las opciones de la primera columna son las más frecuentes, pues sitúan los tresillos coincidiendo mayoritariamente con los énfasis dinámicos, particularmente el tiempo 2, respetando el sentido acéfalo del son característico del género Tango/Rumba. Las opciones de la segunda columna, en cambio, tienden a buscar el acento métrico en vez del acento dinámico; si bien menos frecuentes, han aparecido también en estudio de grabación (Miguel de La Tolea en BARRERO, DE LA TOLEA y ZAMBULLO, 19-11-2018). En cuanto a la última opción (7), viene a representar el tresillo continuo. En las muestras indicadas se extiende generalmente entre cuatro y diez compases, coincidiendo sobre todo con las falsetas del toque; en varias ocasiones, el tresillo abarca precisamente dimensión más común de la falseta, esto es, ocho compases. Solamente en el género rítmico de Tango/Rumba se da este uso tan prolongado del tresillo, debido presumiblemente a su regularidad métrica, sin mezcla o alternancia de compases distintos. En cuanto a la opción compuesta (3+6), el tresillo se emplea coincidiendo con los remates del toque, frases de ocho tiempos especialmente enfáticas que terminan con un corte rítmico en el tiempo 3 (el tiempo 7 en el ciclo de ocho), tal y como se hace en la opción 6.

En cuanto al uso del tresillo en el género rítmico Sevillana/Fandango de Huelva, las muestras disponibles son menos abundantes. Con todo, se aprecian ciertas constantes en el mismo sentido que en los géneros Tango/Rumba o Soleá/Alegría. Salvo excepciones, los tresillos también se incorporan preferentemente sueltos o en pares, ubicados acorde con los puntos clave de la estructura métrica.²² Recuérdese que ambos géneros se rigen por la superposición de metro binario y ternario, formando unidades métricas de seis tiempos marcadas por una constante tensión entre las dos acentuaciones o agrupaciones distintas. Así, si bien la ternaria es la pauta rectora ($6/4 = 3/4 + 3/4$), los tresillos tienden a resaltar la acentuación binaria subyacente ($3/2 = 2/4 + 2/4 + 2/4$), alineándose con el rasgueado y el ritmo armónico del toque y, en consecuencia, también con el ritmo melódico del cante y de las falsetas. Veamos la recopilación de algunas opciones comunes y las correspondientes muestras:

²² Como excepción, los fandangos de Huelva de Rocío Jurado que incluimos en el muestrario contienen varios ciclos de doce tiempos con tresillos consecutivos [209/1'01"-08" y 1'41"-52"].

Fig. IV.31. Ubicaciones frecuentes del tresillo en Sevillana/Fandango de Huelva



- 1) _____ Rosario la Mejorana (fandangos de Huelva), 1972 [235/0'22"]
Domingo Alvarado y E. Montoya (sevillanas), 1958 [184/0'58"-1'02"]
- 2) _____ Rosario la Mejorana (fandangos de Huelva), 1972 [235/0'24" y 0'28"]
Rocío Jurado (fandangos de Huelva), 1967 [209/1'53"]
- 3) _____ Niños cantaores (sevillanas), 1973 [2'18", 2'30"]²³
Rocío Jurado (fandangos de Huelva), 1967 [209/1'32"]
- 4) _____ Rafael Ruíz y Antonio Romero (sevillanas), 1968 [211/0'16", 0'26", 1'21"]

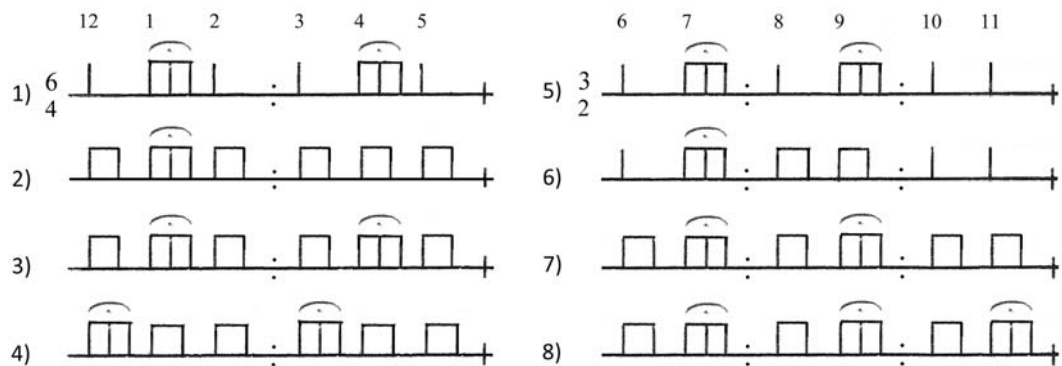
Destaca en primer lugar la ubicación recurrente del tresillo en el tiempo 4, que si bien parece confirmar el acento métrico ternario, su objetivo en realidad es enfatizar el tiempo 5, que según la pauta binaria subyacente correspondería a un acento métrico (en compás 3/2, la secuencia de acentos sería 1-3-5). La segunda opción incorpora un segundo tresillo en el tiempo 2, también como realce del siguiente, reforzando aún más la pauta binaria oculta. En las dos últimas opciones, identificadas también en estudio de grabación, los tresillos consecutivos se ubican también entre los acentos métricos binarios (1-3 y 3-5). De nuevo, se hace evidente que incluso técnicas sofisticadas como el tresillo, que vienen a enriquecer la textura y la rítmica del coro, no renuncian a la función principal del palmeo, esto es, expresar el pulso de referencia y la estructura métrica.

Como hemos visto hasta ahora, mientras que el uso prolongado del tresillo es relativamente esporádico, la interpretación de dos o tres tresillos seguidos es una fórmula frecuente. En cambio, en la Bulería y la Rumba, géneros festeros, el tempo elevado no sólo dificulta la articulación precisa del tresillo, sino que hace casi impracticable su repetición prolongada.

²³ Esta muestra pertenece al capítulo «Niños cantaores» de la serie *Rito y Geografía del Cante* (vol. 2; Círculo Digital, 2005), emitido originalmente por la segunda cadena de RTVE el 29 de octubre de 1973. El vídeo muestra un grupo de adolescentes cantando por sevillanas y tocando las palmas mientras rondan la calle. El chico con el jersey de rayas realiza los tresillos, mayormente durante los remates entre copla y copla, emulando en cierto modo el frecuente repicar de las castañuelas en este género danzario.

Así ocurre en los siguientes ejemplos, en los cuales el tresillo aparece siempre alternado o combinado con tiempos no atresillados que sirven al contra de descanso:

Fig. IV.32. Ubicaciones frecuentes del tresillo en la Bulería (ca. 220-290 ppm)



- 1) _____ Manuel Vallejo, 1928 [53/0'05"]
 Carmen Amaya, 1941 [140/1'10"]
 Leonor Amaya, 1941 [141/0'11"]
- 1+5) _____ El Lebrijano, 1973 [238/2'58"]
- 1+6) _____ Manuel Vallejo, 1932 [96/0'22"]
 Paco de Lucía, 1973 [241/0'05"]
- 2) _____ Carmen Amaya, 1941 [136/0'09", 1'48"]
 Paco de Lucía, 1971 [224/0'36"]
 Camarón de la Isla, 1973 [237/0'21"]
 Camarón de la Isla, 1975 [247/0'18"+]
 Camarón de la Isla, 1975 [248/1'06"+]
- 3) _____ Paco de Lucía, 1973 [241/1'35"]
- 4) _____ Camarón de la Isla, 1975 [248/0'53"]
- 8+7) _____ Camarón de la Isla, 1975 [248/1'47"]

En esta recopilación, si bien las muestras más recientes presentan el tresillo de forma más redonda o nítida que las antiguas, se mantiene con el paso de los años su ubicación tradicional dentro del ciclo métrico. Tal y como ocurría en el caso de la Soleá/Alegría (p. 267), los tresillos se colocan mayoritariamente en los tiempos 1, 4, 7 y 9, contribuyendo a definir la alternancia de metro ternario ($3/4 + 3/4$) y binario ($2/4 + 2/4 + 2/4$) y el énfasis recurrente en tiempo leve. Hemos obtenido en estudio de grabación también algunos ejemplos del uso del tresillo en el contexto de la Bulería, coincidentes en gran medida con los anteriores, y que nos

permiten transcribir a continuación las principales formas de incorporar el tresillo en este género, incluyendo exclusivamente las palmadas del contra:

Fig. IV.33. Realizaciones comunes del tresillo en la Bulería

The figure displays eight musical examples (1-8) illustrating common ways to incorporate a triplet (tresillo) in Bulería. The examples are arranged in two columns. The first column (1-4) shows examples in 6/4 time, with measures numbered 12, 1, 2, 3, 4, 5. The second column (5-8) shows examples in 3/2 time, with measures numbered 6, 7, 8, 9, 10, 11. Each example shows a staff with a triplet of notes (represented by a box with a '3' and a slur) and various rhythmic markings like accents and bar lines.

En efecto, el tresillo suele incorporarse a intervalos regulares, cada dos o tres tiempos, combinado con contratiempos, pero también con palmas simples (1 y 5). Si bien en la mayor parte de los ejemplos la colocación se acomoda a la característica alternancia de la fórmula métrica de la Bulería ($6/4 + 3/2$), también se dan casos donde la cadencia binaria (ejemplos 5 a 8) se prolonga más de seis tiempos, reflejando la variabilidad métrica característica de este género (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 149). En la primera mitad del ciclo, en metro ternario, la opción más frecuente es situar el tresillo en el centro. En la segunda mitad, la colocación más corriente del tresillo es justo antes del acento métrico, aprovechando el efecto sincopado sobre el pie (3, 5, 6 y 7); con todo, también puede incorporarse a *contrapié*, es decir, justo después del acento métrico (4 y 8). Así pues, la marca del pie es la principal referencia a la hora de ubicar el tresillo, permitiendo incluso prescindir de los contratiempos y aligerando el esfuerzo del contra sin poner en riesgo la precisión. En este sentido, el hecho de que suele intercalarse con contratiempos o contras simples no se debe a una necesidad técnica del palmero, sino del coro en sí mismo, pues el palmero que introduce los tresillos es en general el responsable de introducir también los contratiempos.

IV.4.2. La doble contra moderna

Los ejemplos obtenidos en estudio y las muestras fonográficas demuestran una vez más la continuidad entre la praxis tradicional y la contemporánea. Seguramente, en ella ha influido no sólo la fuerza y vigencia de la tradición oral en el flamenco, sino también un cierto sentido común de los intérpretes ante una técnica tan exigente y la necesidad de incorporarla en consonancia con el fraseo de la música que se acompaña y sin que el palmeo pierda su función esencial de sustento métrico y matiz rítmico. Un sentido común que, en realidad, es también parte de la tradición oral. Con todo, el vigor artístico del flamenco ha de explicarse como fruto también de su capacidad de transformarse continuamente, de establecer nuevos cánones o de renovarse buscando la singularidad. Una transformación que afecta también a los recursos técnicos en todas sus especialidades, incluido el palmeo. En este sentido, las dos realizaciones tradicionales de la doble contra analizadas hasta ahora han perdido vigencia en las últimas décadas, existiendo incluso cierto consenso en considerarlas anticuadas:

Eso se hacía hace muchos años, el picoteo [sic]. Pero es muy chabacano, que parecen unas castañuelas. Eso es porque no sabían doblar las palmas. Y entonces la técnica que tenían era esa (BOBOTE, 15-12-2018).

Hacer ese soniquete con las palmas se ha quedado un poco antiguo (BARBERO, 22-6-2018).

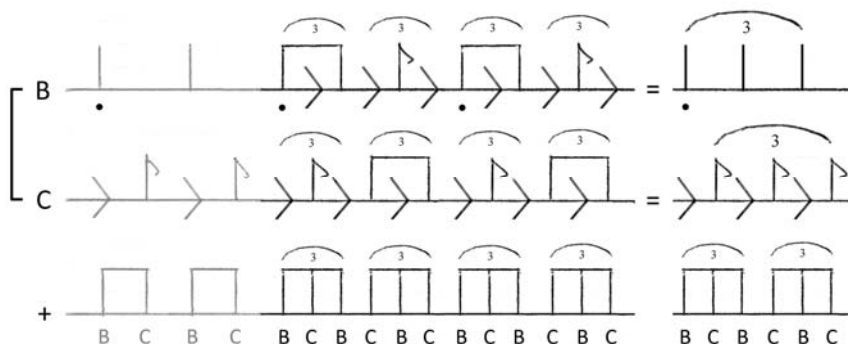
El caballito en la palma no me gusta, lo he visto usar bastante poco, la verdad (MOÑIZ, 24-1-2019).

Desconozco un nombre para ese tipo de técnica con la palma, pero es verdad que hay compañeros que hacen ese tipo de palma muy limpia, y para ciertos momentos del baile queda muy bien, porque rellena mucho, redondea mucho la historia. Pero poca gente lo hace (DIVI, 7-6-2019).

Como se ha visto, en las técnicas tradicionales de la doble contra, la distribución del esfuerzo es desigual: el segundo palmero asume las dos palmadas a contra, mientras que, para completar el tresillo o el caballito, el palmero base puede mantenerse cómodamente en una palmada plana o de palmas lisas. Para compensar la dificultad y fatiga que conlleva para el contra este reparto desigual, se han desarrollado recientemente técnicas alternativas que permiten no sólo una distribución más equitativa del esfuerzo, sino incorporar un efecto dinámico nuevo, derivado de un hoquetus más sofisticado, no siendo por ello de más difícil ejecución. En cierto modo, pues, la manifiesta falta de interés o vigencia no se referiría tanto al dibujo rítmico del caballito o del tresillo, sino a sus soluciones técnicas tradicionales y su efecto dinámico, que con el tiempo han perdido el componente llamativo o sorprendente, incluso el factor de prestigio asociado durante años a la capacidad de articular con precisión estas figuras rítmicas, particularmente el tresillo, y sostenerlas en el tiempo. Por una parte, existe una alternativa técnica moderna para la realización consecutiva de dos o más tresillos, practicada sobre todo por profesionales del baile, consistente en distribuir los tresillos en

series de palmadas equidistantes. En la práctica equivale a una suerte de repique atresillado: cada voz asume una corchea de cada dos, es decir, realiza sólo tres corcheas de cada dos tresillos, las contrarias el uno del otro:

Fig. IV.34. Realización moderna del tresillo continuo



Como puede verse, de este modo se consigue la misma serie de tresillos de corchea sin que ninguna de las voces realice dos corcheas seguidas, repartiéndose a partes iguales la dificultad o esfuerzo que entraña la división atresillada del tiempo. El principal desafío en esta modalidad es lograr la equidistancia de las palmas. Tal y como se aprecia a la derecha del ejemplo, el palmero base realiza en verdad un tresillo de negras, esto es, tres palmas isócronas en el espacio de dos tiempos. Por tanto, el reto es menor de lo que aparenta: la primera voz, que inicia estos tresillos de negra a tierra, i. e. coincidiendo con el pie (•), tan solo tiene que dividir el espacio entre pies consecutivos en tres partes en vez de dos (tal y como aparece en gris). Por tanto, se trata de atresillar el compás en vez del tiempo (i. e. el metro en vez del tactus). La segunda voz, si bien conforma igualmente tresillos de negra, reviste mayor dificultad al no atacar su serie a tierra. No obstante, para facilitar su realización, la forma habitual de concebirlo, antes que como tresillos de negras, es a modo de doblaje o repique ajustado a la velocidad de la primera voz. Con esta técnica alternativa, en la cual ninguna de las voces asume palmadas muy juntas o seguidas, el tresillo se puede incorporar de forma continuada incluso en géneros tan veloces como la Bulería: «de hecho, yo he visto al Farru hacer esto con su hermano [Farruquito]» (David Domínguez en DOMÍNGUEZ y MATEOS, 28-7-2011). Veamos la transcripción de una muestra obtenida en estudio de grabación, la cual entra y resuelve el atresillado a tierra (desde el tiempo 6 al 10), coincidiendo por tanto con el pie (BARRERO, DE LA TOLEA y ZAMBULLO, 19-11-2018):

Fig. IV.35. Ejemplo de tresillo moderno en Bulería

The figure shows three staves of musical notation for a modern triplets in Bulería. The top staff is labeled 'B' and has a 6/8 time signature. It shows notes for measures 1-11 with accents and triplets. The middle staff is labeled 'C' and shows rhythmic patterns with arrows and accents. The bottom staff is labeled '+' and shows the foot's rhythm with letters B, C, and + indicating different parts of the rhythm.

Con todo, esta técnica moderna de la doble contra atresillada, desarrollada sobre todo por bailaores, se ha realizado con mucha más frecuencia usando el pie: «El Bobote y todos esos lo hacen con el pie» (David Domínguez en DOMÍNGUEZ y MATEOS, 28-7-2011). En este caso, el pie asume la voz base, rol más acorde con su uso o función habitual durante el palmeo, mientras que las palmas se encargan de la segunda voz, esto es, de doblar o repicar. De este modo, ya no es necesaria la intervención de dos palmeros, sino que, con el suficiente dominio del taconeo, uno solo puede asumir ambas partes. Así lo describe José Jiménez el Bobote, que llama «triple» a esta técnica:

Yo también lo hacía [el tresillo tradicional] y me mataba. (...) Entonces yo me lo escuché y me dije «pero bueno, y tanto... [palmea el tresillo tradicional], pero si esto es más fácil [palmea el atresillado moderno], es más ligero y te cansas mucho menos». Y le metí el pie. Porque de antes la gente no sabían meter el pie. Te matas mucho menos. Y va triple. Que parece que vayamos cuatro. Eso lo saqué yo, el triple. Ahora tó el mundo lo hace, porque es algo que tiene fuerza y entonces tó el mundo lo coge. Pero los niños de ahora, los respeto, pero en verdad no le dan el *swing*, no le escucho yo el sabor, porque el acento es muy difícil (BOBOTE, 15-12-2018).

En efecto, se trata de una técnica empleada sobre todo por profesionales del baile, avezados a percutir el pie con velocidad y precisión. Veamos a continuación tres ejemplos de géneros distintos, realizados por el bailaor Juan Mateos (C) durante una sesión en estudio de grabación (DOMÍNGUEZ y MATEOS, 28-7-2011).²⁴

²⁴ Un ejemplo visual de esta técnica se encuentra en la grabación ya citada de un baile por alegrías que la bailaora Patricia Guerrero y el cantaor y palmero Juan José Amador ofrecieron en la Sociedad Flamenca Barcelonesa El Dorado el 14 de diciembre de 2017. En este caso el cantaor rellena con esta técnica desde el segundo tercio del tiempo 6 hasta el 10 [1'50"].

Fig. IV.36. Ejemplos de tresillo moderno con el pie (Bulería, Tango y Sevillana)

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

P $\frac{6}{3}$
42

C

+

PCPCPCP + C PCPCPC PCPCPC P C

1 2 3 4 1 2 3 4

B $\frac{4}{4}$

P

C

+

B B B B B B B +
PCPCPCPCPC

1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

B $\frac{6}{4}$

P

C

+

B B B B B B PCPCPCPCP C C PCP CPCP C B B B B CPCP

En los dos últimos ejemplos, el pie (P) asume un rol a medio camino entre la base y el contra; en el ejemplo por bulerías, al no constar base de palmas propiamente, este rol es aún más patente. A diferencia de la voz base, el pie no marca los tiempos, interviniendo sólo durante el atresillado; no obstante, en este tramo asume la voz principal, aquélla que ataca los tresillos de negra a tiempo (el 12 y el 6 en la Bulería; el 1 en el Tango y la Sevillana) y los resuelve también a tiempo (el 2 y el 10 en la Bulería; el 3 en el Tango y el 5 en la Sevillana), y no a aire como hacen las palmas (C). Por tanto, el pie asume la voz a priori más sencilla de las dos que realizan los tresillos, la más coherente con su función eminentemente métrica. Por otra parte, a la vista del último ejemplo, que corresponde a un característico remate de la Sevillana (el fragmento que separa las coplas o bloques cantados), el atresillado moderno no necesariamente empieza en un tiempo métricamente acentuado, sino que puede entrar en un tiempo aparentemente leve del compás (3), produciendo un efecto dinámico distinto.²⁵

Tras la etapa de esplendor del tresillo tradicional, desde la irrupción del disco de vinilo a mediados los años cincuenta y hasta finales de los setenta, esta técnica alcanza un cierto agotamiento, al perder no sólo vigencia, sino también interés a ojos de los profesionales.²⁶ En este contexto, esta formulación moderna del tresillo ofrece distintas ventajas: cuando es interpretado por dos palmeros, el reparto equitativo de las palmadas (a modo de repique) mitiga la fatiga y, con ello, la técnica gana en eficiencia; cuando es realizada por una sola persona, usando el pie, se facilita también la coordinación, ya que pasa a afectar únicamente a un intérprete, haciéndose también más ágil o autónoma la toma de decisiones, pues la incorporación del tresillo ya no depende del acuerdo tácito entre ambos palmeros. Con todo, el desarrollo de esta nueva técnica no surge únicamente por la necesidad de mayor eficiencia técnica o autonomía en el contexto de este palmeo más sofisticado, sino también por el afán de hallar nuevos matices dinámicos aún dentro de los mismos dibujos tradicionales, precisamente inspirados o motivados por la propia evolución del baile y su taconeo:

Son como arreglos más habituales de cara al sentido de lo que nosotros hacemos bailando; nosotros bailando el tresillo lo hacemos menos. A veces lo llamo asincopao, porque vas jugando con las síncopas, allí en medio (...), pero repartido. Y ya el color es diferente, no suena igual (Moñiz, 24-1-2019).

El uso del pie como una voz más del coro, que requiere un adiestramiento específico en el taconeo y, por tanto, suele estar reservado a bailaores, es probablemente el rasgo más característico del palmeo moderno, tanto por el matiz tímbrico y la mayor sonoridad que aporta este taconeo, como sobre todo por la autonomía o libertad que este recurso confiere al palmero contra a la hora de incorporar las figuras rítmicas más complicadas. De este modo, el intérprete es libre de elegir cómo y cuándo realiza este tipo de ritmos, al tiempo que

²⁵ En verdad, el tiempo 3 es aquí un acento métrico del compás binario subyacente (véase al respecto JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 124).

²⁶ En la cumbre de esta etapa se encuentran grabaciones donde el tresillo aparece de forma continua durante más de un compás, ciertamente con un efecto metralleta. Buen ejemplo son las alegrías de Camarón de la Isla grabadas en 1975, con las guitarras de Ramón de Algeciras y Paco de Lucía, cuya falseta introductoria es acompañada con tresillos durante casi tres ciclos consecutivos [250/0'09"-20"].

se elimina o minimiza el riesgo de descoordinación inherente a toda interpretación a dúo o colectiva. Así pues, la segunda voz ya no depende del palmero base, rompiendo *de facto* la tradicional estructura jerárquica del coro. Asimismo, si bien este uso deliberadamente percusivo del pie forma parte de otras tradiciones musicales de origen popular, como el caso del *foot stomping* de la música afroamericana, en el caso flamenco se caracteriza precisamente por trascender transitoriamente su función métrica y adoptar un rango equiparable al de una voz más de palmas en el coro. Tal y como hemos visto, aunque el pie actúe en este caso como base de palmas, es indudable que su intención es rítmica (explícita) antes que métrica (implícita). En este sentido, el intérprete, bailaor, palmero o ambas cosas a la vez, emplea zapatos de baile, aproximándose con el sonido del tacón al timbre de las palmas llamadas abiertas. Con todo, es por ello mismo que el pie percusivo se utiliza siempre de forma esporádica, en remates y cierres o en los tramos finales de una falseta del guitarrista, es decir, en momentos donde el discurso musical adquiere una dinámica o énfasis particular que es preciso matizar. Un comportamiento derivado precisamente del vínculo entre el baile y las palmas, especialmente floreciente en los años setenta:

En esa época de Pepe de Lucía, Paco y Camarón, la palma, especialmente por bulerías, fue una explosión de palmeros, de palmeros bailaores. Tocaban las palmas como los bailaores bailaban. Ir tan con la guitarra y el cante es muy de bailaor (HEREDIA, 17-7-2019).

La tendencia moderna a encontrar soluciones técnicas nuevas, en aras no sólo de una mayor eficiencia, sino también de renovar el aspecto sonoro de los dibujos tradicionales de la doble contra, ha repercutido también en el caballito. El análisis de la realización moderna del caballito nos servirá también de introducción al siguiente apartado, dedicado a las palmas redobladas o redobles, último escalafón en la textura o densidad de las palmas flamencas, derivado en gran medida de este mismo proceso de renovación o actualización de la doble contra. Como vimos en la primera selección de muestras de este apartado, el dibujo rítmico del caballito fue menos frecuente que el del tresillo, siendo fruto a menudo de una ejecución imprecisa de este último. No obstante, algunas grabaciones más recientes, ya en disco de vinilo, ponen de manifiesto que el perfeccionamiento técnico del tresillo se dio también en el caballito, confirmándose como efecto rítmico diferenciado y deliberado:

Muestras del caballito en la fonografía moderna

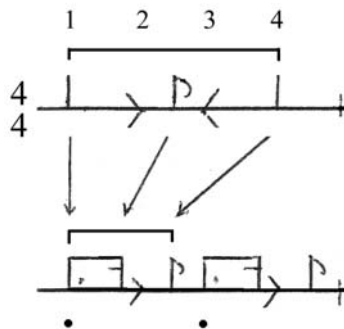
Bulerías por soleá: _____ Curro Malena, 1969 [213/0'56"-1'04", 2'33-38"]
 El Chato de la Isla, 1971 [220/1'28"-34", 2'16-27"]
 El Chocolate de Granada, 1972 [231/0'18"-25", 0'57"]

Alegrías: _____ Fosforito, 1971 [223/1'21"]

Tangos de Triana: _____ Rocío Jurado, 1979 [266/1'34"-46", 2'53"-3'08"]

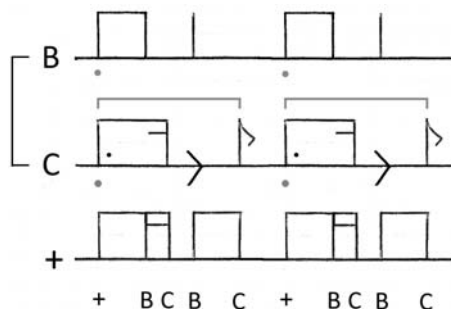
La pérdida de vigencia que sufrió el tresillo hacia los años setenta, debido a un cierto abuso, no afectó del mismo modo al caballito, quizá por su más escaso predicamento entre profesionales. De hecho, el proceso de renovación técnica que afectó al tresillo alcanzó en el caballito un desarrollo más amplio. Probablemente, estas soluciones técnicas nuevas no surgirían tanto de la saturación en torno a determinados dibujos rítmicos, como del afán de los palmeros profesionales por renovarse técnica y estéticamente, buscando dinámicas y texturas inéditas. Así, desde los años setenta se fue extendiendo una forma más sutil y a la vez eficaz y holgada de incorporar el valor de semicorchea. Esta técnica parte del contra sincopado tradicional y característico del Tanguillo de Cádiz y la Rumba (p. 229), equivalente a la célula sincopada de la clave cubana o clave del son. En este caso, la célula rítmica pasa a concebirse como formada por dos tiempos en vez de cuatro, ubicada por tanto en un nivel de pulso distinto. Veámoslo gráficamente:

Fig. IV.37. Aplicación moderna del contra tradicional de Tango/Rumba



En la formulación moderna, el motivo rítmico es doblemente rápido, de modo que su efecto sincopado no se percibe al nivel del compás (metro) sino del tiempo (tactus). De esta forma, la confluencia de este ritmo sincopado con una primera voz con contratiempos puede dar lugar al caballito:

Fig. IV.38. Caballito moderno a dos voces



Como puede verse, la doble contra (las dos semicorcheas) queda así repartida en voces distintas, liberando al palmero contra de realizar dos palmadas rápidas consecutivas. Si bien la segunda semicorchea es la más comprometida del caballito, su incorporación es ahora mucho más sencilla, pues no sólo queda aislada de la primera, sino que el palmero contra la introduce indirectamente a través de un motivo común del palmeo tradicional, la célula sincopada de la clave cubana, adaptándola en este caso a doble velocidad sobre el mismo tactus o pulso de referencia. Así pues, la novedad en esta técnica moderna no estriba en la figura o motivo rítmico ya tradicional, sino en su aplicación a doble velocidad. De esta forma, el contra asume la mitad del esfuerzo, pues la primera semicorchea del caballito, situada a contratiempo, es asumida por la base. Recordemos que no sólo el palmeo base tradicional solía incluir contratiempos o dibujos, sino que, con el tiempo, se han convertido en parte intrínseca de las bases, de modo que el uso moderno de la clave en el contra no necesariamente requiere cambios rítmicos en la base para que se produzca el caballito. En este sentido, el palmero contra ha de ser consciente del diseño rítmico de la base, es decir, debe tener en cuenta por una parte las ubicaciones más o menos frecuentes o comunes de los contratiempos o dibujos en las bases de palmas y, por otra, en qué tiempo ha de ubicarse la célula sincopada para que su semicorchea se intercale adecuadamente entre la contra y el tiempo siguiente. La dificultad que ello pudiera implicar es compensada con creces por la mayor precisión rítmica que se consigue con esta técnica moderna (recordemos las muestras de doble contra imprecisa), así como por el reparto más equitativo del esfuerzo. A estos factores cabría sumar todavía el aumento en el efecto dinámico y en la textura que produce este hoquetus, con un intercambio de palmadas entre las voces más veloz que en la fórmula tradicional del caballito (B-C-B, en vez de C-C-B).

A continuación, exponemos de forma sintética algunas ubicaciones comunes de la clave sincopada en su versión moderna (a doble velocidad), obtenidas mediante dos sesiones en estudio de grabación (DOMÍNGUEZ y MATEOS, 28-7-2011; BARRERO, DE LA TOLEA y ZAMBULLO, 19-11-2018). Las muestras corresponden a los tres géneros rítmicos cuyo movimiento o margen de velocidad habitual, no propiamente festero, permite que esta figura rítmica produzca el efecto deseado (a modo de trote) sin gran dificultad técnica; a diferencia de géneros como la Soleá/Alegría, el Tango/Rumba o la Sevillana/Fandangó de Huelva, en la Bulería no se estila la división del tiempo en cuartos, tanto por la dificultad técnica que conlleva su extrema velocidad, como por el poco efecto dinámico que se consigue. Veamos en primer lugar una recopilación de ubicaciones de la clave moderna en el contexto de la Soleá/Alegría:

Fig. IV.39. Ubicaciones frecuentes de la clave moderna en Soleá/Alegría

The figure shows musical notation for Soleá/Alegría on a staff with 12 measures. Above the staff, measures 1-11 are numbered. The notation includes rhythmic symbols like vertical lines with flags, beams, and accents, and square boxes representing keys. The examples are labeled B, C, and a-i.

B 6/3
4/2

C a) b) c) d) e) f) g) h) i)

En este conjunto de ejemplos de Soleá/Alegría vemos diversas ubicaciones de la clave en relación a la estructura métrica. En algunos casos, la clave o serie de claves es atacada sobre acento métrico (a, d), coincidiendo con los tiempos 12 y 6, esto es, al comienzo de cada hipermetro (6/4 y 3/2 respectivamente). En el resto, la clave empieza en tiempo leve (1, 2, 4 ó 7). En estos casos, el rasgo más llamativo es la interpretación de tres, incluso cuatro claves consecutivas, sin adaptarlas a la fórmula métrica (e, f): las secuencias siguen una pauta o cadencia binaria indiferente a la alternancia métrica ternaria/binaria. Aparentemente, pues, el palmero prefiere preservar la identidad rítmica de la clave, esto es, aprovecharla como recurso sencillo y eficaz para la incorporación de la semicorchea, antes que modificarla para

que se ajuste a los acentos métricos o estructura interna del compás. En este sentido, es frecuente que el palmero lleve el pie a tiempo al realizar la clave moderna, para facilitar no sólo la precisión rítmica, sino también la sensación sincopada de la clave en su formulación tradicional (sobre cuatro tiempos), pues la semicorchea seguirá adjunta a una marca del pie. Asimismo, los ejemplos anteriores ponen de manifiesto distintos grados de conciencia coral por parte del palmero. Así, si se combinan con la base moderna de Soleá/Alegría, no todas las semicorcheas presentes en estas contras o segundas voces dan lugar al caballito, quedando como una suerte de caballito cojo o ritmo mordido. Veámoslo a través del resultado conjunto de los ejemplos e), g) e i) con dicha base:

Fig. IV.40. Ejemplos de clave moderna combinada con la base moderna de Soleá/Alegría

The figure displays three examples (e, g, i) of musical notation. At the top, a sequence of metric accents is marked: 12, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11. Below this, three examples are shown, each with a vocal line (C) and a piano accompaniment line (+). Example e) shows a vocal line with notes on beats 1, 4, and 7, and a piano line with notes on beats 1, 4, and 7. Example g) shows a vocal line with notes on beats 1, 7, and 9, and a piano line with notes on beats 1, 7, and 9. Example i) shows a vocal line with notes on beats 1, 7, and 9, and a piano line with notes on beats 1, 7, and 9.

Como vemos, únicamente las claves situadas en un tiempo inmediatamente posterior al acento métrico dan lugar al caballito (esto es, en el 1, 4, 7 o 9, respecto de los acentos en 12, 3, 6 y 8), al combinarse las respectivas semicorcheas con los contratiempos que la base moderna sitúa precisamente en estos tiempos leves. En este sentido, los ejemplos g) e i) demuestran una mayor conciencia por parte del palmero contra de la repercusión que su ritmo va a tener en concomitancia con la base, pues sólo en estos casos el palmero parece haber elegido conscientemente situar las claves en los tiempos 1, 7 y 9 (a continuación de los acentos métricos 12, 6 y 8), demostrando mayor control del hoquetus y reafirmando de forma

implícita su rol de *master clapper*. En caso contrario, esto es, cuando la clave se sitúa en tiempo grave, lograr el efecto sonoro del caballito implica modificar la base, introduciendo más contratiempos de lo habitual, tal y como ocurre en el ejemplo f) si observamos la base empleada efectivamente en la sesión de estudio (DOMÍNGUEZ y MATEOS, 28-7-2011):

Fig. IV.41. Ejemplo de clave moderna sobre la base moderna alterada (Soleá/Alegría)

The figure shows musical notation for 11 measures of Soleá/Alegría. The notation is organized into three horizontal sections: 'B', 'C', and '+'. Above the staff, measures are numbered 1 through 11. The 'B' section starts with a 6/3 over 4/2 time signature. The 'C' section is marked with a forte 'f)' dynamic. The '+' section follows. The notation uses vertical lines for accents, slanted lines for accents with flags, and rectangular boxes for accents with flags and accents with flags and beams.

En este caso, es el palmero base el que garantiza el caballito, demostrando también cierto grado de conciencia respecto a la necesidad de introducir determinados cambios o palmadas (contratiempos en el 6 y en el 8) para que la clave tenga el efecto deseado por el contra.²⁷ Como veremos en el siguiente apartado, este doblaje que realiza la base sobre sí misma (tiempo y contratiempo consecutivamente) es un recurso común en el palmero base a la hora de facilitar al contra la realización de redobles, esto es, la división del tiempo íntegramente en cuartos. Con todo, si bien el palmero base actúa como facilitador, eliminando los silencios de su palmada, la configuración final de los dibujos concretos (semicorcheas sueltas y/o caballitos) sigue en manos del contra. En el caso de la Soleá/Alegría, la tendencia a ubicar las claves en series consecutivas (en metro binario) provoca necesariamente que parte de las semicorcheas queden sueltas (e. g. en el tiempo 2 de los ejemplos e y f). En cierto modo, se produce aquí una competencia entre la preceptiva alternancia métrica y la comodidad que supone encadenar claves consecutivamente. De hecho, tanto en las grabaciones comerciales que emplean esta técnica moderna como en las muestras de estudio, es frecuente que el caballito y este ritmo cojo se hallen combinados de forma aparentemente no premeditada o mordido, dando a entender que la incorporación de esta clase de dibujos es esencialmente improvisada, y que, hasta cierto punto, el ritmo mordido es también un efecto deseado o pertinente. Cabe decir que en la fonografía antigua existen ejemplos donde aparece este efecto rítmico, si bien aparentemente no resulta en este caso del uso de la clave, sino de una demora deliberada en el contratiempo:

²⁷ Puede escucharse un ejemplo en unas soleares de Camarón de la Isla de 1970, con caballitos en los tiempos 8 y 10 [217/1'33"].

Muestras de contratiempo demorado en la fonografía antigua

Bulerías por soleá: _____ Manuel Vallejo, 1926 [33/0'08"-16", 0'41"-47", 2'05"]

Soleares: _____ Antonio el Sevillano, 1935 [117/0'12"]

Alegrías: _____ Manolo Vargas, 1943 [147/0'05", 0'14"-21", 2'05"].

La ubicación variable o imprecisa de este contratiempo demorado, situado a caballo entre la tercera corchea de un tresillo y la semicorchea suelta, permite pensar que no es fruto todavía del uso moderno de la clave. Con todo, estos ejemplos deliberados demuestran un cierto gusto por este tipo de cojera rítmica o *swing*, que se mantendrá hasta nuestros días mediante la renovación o reinterpretación de motivos rítmicos como la clave o técnicas como el doblaje o repique, tal y como veremos más adelante. De hecho, la incorporación de la clave a doble velocidad, al margen del dibujo rítmico resultante (caballito entero o cojo), permitirá aportar un aire más sincopado o dinámico a cantos de vocación más sobria como soleares y bulerías por soleá.

La clave moderna también se emplea actualmente junto a toques como la Sevillana o el Tango Flamenco, cuya velocidad admite aún la división del tiempo en cuartos. Veamos en primer lugar una recopilación de las ubicaciones de la clave moderna en el contexto métrico de la Sevillana, obtenidas también en estudio de grabación:

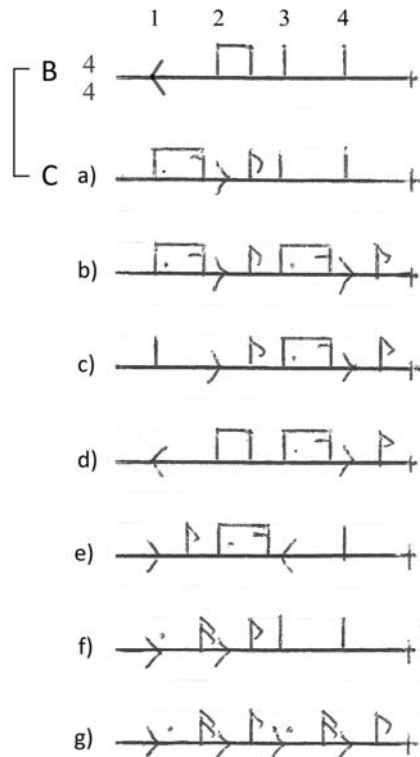
Fig. IV.42. Ubicaciones frecuentes de la clave moderna en Sevillana/Fandango de Huelva

The figure shows six examples (a-f) of modern clave placement in a 6/4 time signature. The notation includes a treble clef (B) and a 6/4 time signature. Above the staff, six measures are numbered 1 to 6. The notation shows various rhythmic patterns with accents and stems, illustrating different placements of the clave.

En este caso, existe también la posibilidad de ubicar la clave en cualquier tiempo dentro del metro ternario (ejemplos a, b, c). No obstante, a diferencia de lo que ocurría en la Soleá/Alegría, la clave llega a adaptarse al compás ternario rector, en este caso separando las claves mediante un contratiempo añadido (d), de modo que la clave coincida con ambos acentos del hipermetro (tiempos 1 y 4). Con todo, la dominancia del compás ternario no impide el empleo de claves consecutivas, ubicadas acorde con el metro binario que subyace característicamente en este género (e, f). Aparentemente, ninguna de las semicorcheas da como resultado el caballito si se combina con la base de palmas actual (B). Ahora bien, dado que las palmas por sevillanas a menudo corren a cargo de un grupo numeroso de palmeros, suelen concurrir segundas voces distintas de las aquí transcritas que tienden a incorporar contratiempos, particularmente durante los remates entre las *coplas* o secciones cantadas, como en el caso de los ejemplos d) y e) o en el ejemplo (f), que corresponde a un cierre, esto es, el final de la tercera *copla*.

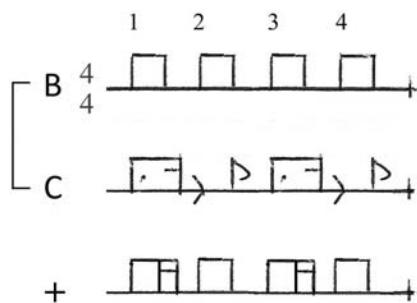
En el caso del Tango/Rumba, la colocación de la clave no ofrece variables métricas, pues se acomoda inequívocamente al metro binario, entrando mayoritariamente en tiempo grave. Estas son las ubicaciones obtenidas en las mismas sesiones de grabación, solamente sobre toque por tangos, pero de las que se desprenden algunos matices relevantes:

Fig. IV.43. Ubicaciones frecuentes de la clave moderna en Tango/Rumba



Por una parte, se observa la presencia de claves incompletas, esto es, sin la palmada inicial, de modo que la semicorchea queda suelta (ejemplos f y g). Relativamente común en otros géneros acompasados además del Tango, esta forma *muda* de atacar la clave (aunque el palmero contra siga sintiendo interiormente la corchea con punto) es la forma más ligera de incorporar la semicorchea, coherente en este caso con la acefalia característica de la base de Tango/Rumba, un rasgo que, a diferencia de lo ocurrido en otros géneros, ha permanecido vigente a pesar de la modernización del palmeo. Como veremos, esta incorporación de semicorcheas aisladas (precedidas y sucedidas de pausa) es un recurso especialmente frecuente también a la hora de articular redobles, de los cuales el caballito moderno sería, en cierto modo, un estadio preliminar. Por otra parte, se observa también que la clave puede situarse indistintamente en los tres primeros tiempos del compás cuaternario, más a menudo en los acentos métricos, pero también en el tiempo 2, como ocurre en el ejemplo e), el único cuya combinación con la base moderna (B) daría como resultado el caballito. En el caso de los patrones que inician la clave sobre acento métrico, la ubicación de las semicorcheas, aun sobre la base moderna, no da como resultado el caballito, sino el efecto mordido. Como se ha visto en los ejemplos de Soleá/Alegría, para generar el caballito con este patrón, especialmente común, es preciso que la base modifique su palmada e incorpore contratiempos en el 1 y en el 3, tal y como se muestra en este ejemplo:

Fig. IV.44. Ejemplo de clave moderna sobre la base doblada de Tango/Rumba

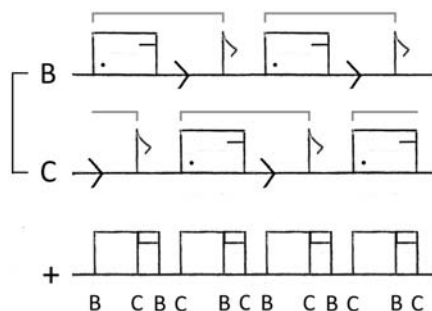


Gracias a la estereofonía, un ejemplo claro de esta técnica se encuentra en unos tangos de El Piyayo grabados por Pedro Montoya en 1976. El palmero contra, situado a la derecha, hace varias veces el patrón f), colocando la clave siempre en el tiempo 5 del ciclo de ocho [256/0'13", 0'16" y 0'19"]. La base (izquierda), al doblarse a sí misma, permite que la semicorchea, aun situada en el primer tiempo del compás cuaternario, dé lugar al caballito. Una muestra posterior pero dentro del mismo género rítmico se halla en unas colombianas de Rocío Jurado grabadas en 1992 [285]. En este caso, el contra (a la derecha) realiza dos claves consecutivas, tal y como aparece en la figura. En 1'52" y 2'50" el contra coincide con una base de palmas simples (sin doblarse), de modo que las semicorcheas quedan sueltas o mordidas; en cambio, en 2'16" la base se dobla, generando automáticamente el caballito.

En todos los patrones recopilados de Tango/Rumba (fig. IV.43), el caballito se produce en tiempos alternos, pues las semicorcheas, al estar incardinadas en la clave, aparecen cada

dos tiempos. A diferencia pues de la técnica tradicional, por la cual se podía realizar el caballito en tiempos consecutivos, en esta forma moderna parece existir cierta limitación. Con todo, cabe una alternativa en el despliegue del caballito continuo que no supone hacer significativamente más compleja o comprometida la introducción de semicorcheas, ni sobrecargar rítmicamente y físicamente el palmero contra, consistente en el cruzamiento de dos claves. Esta solución implica que las dos voces del coro incorporan la clave, pero iniciada en tiempos alternos, tal y como se muestra a continuación:

Fig. IV.45. Caballito moderno continuo (clave cruzada)



En cierto modo, se trata de una técnica análoga al tresillo moderno, pues para lograr la doble contra continua se procura también un reparto equitativo del esfuerzo. Así, el palmero base asume el mismo dibujo de la clave, en este caso en su realización más sencilla, esto es, coincidiendo con el acento métrico. Con todo, a diferencia del tresillo, las palmadas no son aquí equidistantes, es decir, el contra no está propiamente doblando o haciendo el repique de la base, sino que requiere una mayor conciencia o control, ya que la clave se presenta un tiempo desplazada con respecto de la base.²⁸ No hemos logrado confirmar esta técnica con palmeros profesionales, pero sí hemos constatado en las sesiones de grabación en estudio el uso de la clave moderna en sus dos disposiciones (iniciada en tiempo grave y en tiempo leve), lo que prueba no sólo la conciencia del efecto que provoca el uso moderno de la clave, sino también de la posibilidad de obtener este efecto en cualquier tiempo dentro del ciclo.²⁹ En cualquier caso, en esta técnica es prácticamente indispensable la premeditación o acuerdo previo entre los dos palmeros, pues ninguna de las voces es realmente autónoma: aunque los roles base y contra vengan ya definidos, de modo que cada palmero sabe si ha de colocar la clave a tierra o al aire, sólo se conseguirá el efecto buscado, esto es, el caballito, si cada palmero sabe de antemano dónde colocará la clave su compañero. Se trataría, por tanto, de un hoquetus en sentido estricto, tanto por la plena conciencia que ambos palmeros han de

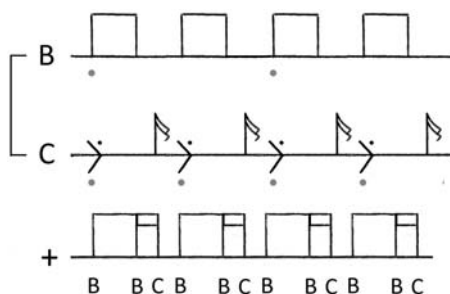
²⁸ Vimos un cruzamiento de claves análogo en la música tradicional del Golfo Pérsico (p. 111).

²⁹ Dos ejemplos de esta técnica se encontrarían en unos fandangos de Huelva y unas sevillanas, de 1995 y 1997 respectivamente, del guitarrista Juan Carlos Gómez, con el acompañamiento de palmas de Fernando el Chungo y Jorge Don Diego [294/1'13"; 302/1'01"]. En ambos géneros, el toque rasgueado se caracteriza precisamente por incorporar sistemáticamente este mismo dibujo.

tener de la voz contraria y del resultado conjunto que producen, como por la transitoria ausencia de jerarquía entre ellas.

Relacionada con el uso de semicorcheas sueltas, existe una alternativa moderna para la obtención del caballito, igualmente efectiva pero de mayor dificultad. Esta opción no se basa en la clave sincopada, si bien permanece en cierto modo implícita. En su forma más sencilla, aunque no por ello fácil, mientras la base se dobla a sí misma (marcando tiempo y contratiempo), el contra realiza de forma continuada, la segunda palmada del caballito, es decir, la última semicorchea, sin apoyo alguno a tiempo o a contratiempo:

Fig. IV.46. Caballito moderno continuo (semicorchea suelta)



En esta configuración, el reparto es desigual en dos sentidos: por una parte, la base asume un esfuerzo físico mayor; por otra, el contra es más exigente rítmicamente, pues, en ausencia de palmadas a tierra, la colocación de las semicorcheas requiere de suma precisión. Por ello, como puede verse, el contra marca todos los tiempos con el pie (•), incorporando de esta forma el latido de referencia con el que sentir el efecto sincopado que conlleva la semicorchea (GRILLO, 2-6-2018). La primera muestra inequívoca del uso consecutivo de semicorcheas sueltas se halla en una actuación en directo de Paco de Lucía, de 1993, para el programa de televisión *Fiebre del Sur* (de Canal Sur), con el acompañamiento a las palmas de su hermano Pepe de Lucía en la base y del bailar y percusionista sevillano Manolo Soler en el contra. La grabación corresponde a una de las numerosas versiones en directo de «La Barrosa», alegrías publicadas en el disco *Siroco* de 1987 [272]. En ella puede observarse cómo ambos consiguen precisamente la serie de cuatro caballitos siguiendo el esquema anterior, situados en este caso en los tiempos 6, 7, 8 y 9 del ciclo métrico de doce tiempos de la Alegría [3'26"'].³⁰ En el video puede apreciarse a Manolo Soler realizar las cuatro semicorcheas sueltas apoyándose en un marcaje a tiempo del pie:

³⁰ Esta misma serie de caballitos puede escucharse en las localizaciones 1'57", 2'39" y 4'16", si bien aquí los palmeros no aparecen en imagen. Por otra parte, encontramos una muestra anterior en unas bulerías por soleá de Carmen Linares, publicadas en 1991 en el disco *La luna en el río*, donde consta la misma serie de cuatro caballitos (también del tiempo 6 al 9) conseguida mediante esta técnica. La estereofonía de esta grabación permite distinguir la base doblada en el canal izquierdo y dos voces de palmas en el derecho, una marcando los tiempos, a modo de base, y la otra las semicorcheas sueltas.

Fig. IV.47. Manolo Soler y Pepe de Lucía, 1993



Asimismo, puede verse a Soler en 2'49" realizando él solo un caballito con la ayuda del pie, marcando enérgicamente con éste el contratiempo y el tiempo siguiente, y batiendo con la palma la semicorchea suelta entre ambas marcas del pie. Junto a otros dibujos que serán analizados más adelante, este acompañamiento de palmas a dúo constituye un sofisticado contrapunto al toque, con abundantes matices rítmicos y dinámicos en los que Manolo Soler incorpora el pie no sólo como apoyo métrico, sino incluso como una tercera voz de palmas, tal y como vimos en el tresillo moderno. De la misma fecha y también por alegrías, hemos localizado otra muestra de caballito moderno realizado mediante semicorcheas sueltas. En este caso, corresponde a un concierto en Punta Umbría (Huelva) en el que podemos ver al célebre dúo de palmeros sevillanos formado por El Bobote y El Eléctrico, acompañando en este caso a la cantaora también sevillana Aurora Vargas y al guitarrista Quique Paredes. De forma análoga al ejemplo anterior, El Bobote incorpora dos semicorcheas sueltas en los tiempos 8 y 9 [3'09"]. En este caso no se da lugar al caballito, pues el palmero base no marca los necesarios contratiempos:

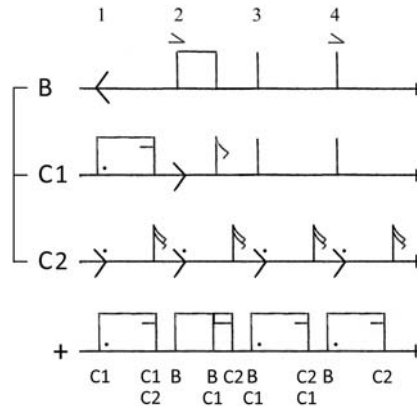
Fig. IV.48. El Bobote y El Eléctrico, 1993



En otros puntos de la grabación aparecen dibujos similares, usando a veces la clave moderna, con resultados distintos en función del palmeo base en los canales izquierdo y derecho [282/1'16", 1'40", 2'53", 3'49"; 5'07"]. Con todo, no hemos podido confirmar la probable participación de Manolo Soler en esta grabación.

En efecto, esta técnica puede darse también con una base sin doblar o con otro contra asimétrico, de modo que algunas semicorcheas queden sueltas. Es el caso del siguiente coro por tangos a tres voces, donde el reparto de las palmadas, a excepción del segundo contra, no es lineal ni simétrico, dando lugar a un ritmo irregular formado por un caballito entero y tres incompletos o *cojos* (GRILLO, 2-6-2018):

Fig. IV.49. Coro moderno a tres voces con caballito entero y cojo (Tango/Rumba)



Como demuestra la codificación literal del hoquetus, existe por parte de los palmeros la búsqueda deliberada de una textura más rica que la mera alternancia de palmadas entre dos voces, adoptando soluciones rítmicas por las cuales, de forma irregular o asimétrica, las voces intercalan y refuerzan mutuamente sus palmadas, generando interacciones mucho más dinámicas. En cualquier caso, como veremos en el siguiente apartado, el uso de la clave moderna o de la semicorchea suelta está estrechamente vinculado al último estadio de complejidad dentro del hoquetus flamenco: el redoble, esto es, la percusión de los cuartos de tiempo ya no en forma de caballito o mordida, sino íntegramente las cuatro semicorcheas.

IV.5. Redoblar: doblar a contra

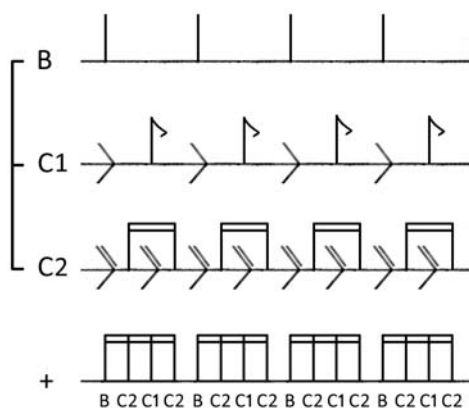
IV.5.1. El redoble coral

A pesar de la dificultad que conllevan todas las técnicas de doblaje, la división del tiempo en tres partes iguales o desiguales no es el ejercicio de mayor dificultad. Dentro de las opciones corales, existe todavía un último eslabón: el redoble. Tal y como indica su nombre, implica doblar sobre palmas ya dobladas, esto es, repicar sobre un repique previo, de modo que el tiempo se divida íntegramente en cuatro semicorcheas. A tenor del legado fonográfico, esta técnica coral es más reciente que la doble contra, apareciendo en grabaciones de los años sesenta, cuatro décadas más tarde que las primeras muestras de tresillo o caballito.

Distintos factores han influido seguramente en esta aparición más tardía. Por una parte, su mayor dificultad, pues además de la velocidad que implica, supone también manifestar con las palmas tres niveles de pulso simultáneamente: el tiempo (tactus: negra), el contratiempo (subtactus: corchea) y los cuartos de tiempo (tatum: semicorchea). Debido a la inevitable proximidad de las palmadas, esta división continua en las fracciones más breves que abarca el palmeo flamenco (semicorcheas) requiere de gran precisión, suponiendo de facto que los redobles, como ocurría con el caballito moderno, sólo se practiquen en palos no propiamente festeros, luego nunca en bulerías y muy raramente en rumbas. Por otra parte, esta división del tiempo en cuatro partes requiere una interpretación estrictamente a tempo, pues un ligero desplazamiento o cambio de velocidad compromete el adecuado intercalado de las palmadas de cada parte. Por ello, desarrollada inicialmente en géneros donde la rigidez en el tempo ya era una premisa estética, esta técnica se ha extendido a otros géneros a medida que se han regularizado sus fórmulas métricas y ralentizado y estabilizado su movimiento, rasgos especialmente característicos del flamenco en las últimas décadas y que trataremos específicamente en el último capítulo.

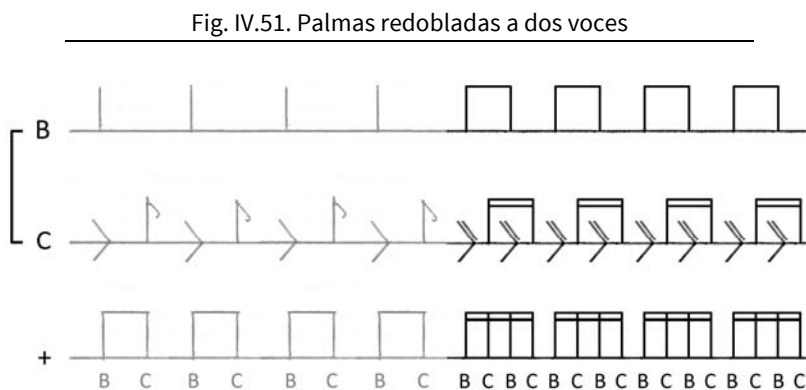
Aparentemente, la forma estándar de realizar este redoble distribuye las palmadas en tres voces: la base se encarga de marcar los tiempos en forma de batida continua (palmas lisas); la segunda voz (C1) realiza los contratiempos, esto es, el repique; finalmente, la tercera (C2) incorpora los cuartos de tiempo, rellenando los espacios entre las palmas situadas a tiempo y a contratiempo. Esta voz, llamada también «tercera palma» (Antonio Fernández en COCO, BOCAÍLLO y FERNÁNDEZ, 11-7-2019), marca por tanto una palmada doblemente rápida que las otras dos, asumiendo la labor más difícil:

Fig. IV.50. Palmas redobladas a tres voces



Obsérvese que la diferencia entre el redoble y la técnica moderna del caballito o la semicorchea suelta estriba únicamente en la incorporación de la segunda semicorchea del grupo de cuatro. Así, la destreza no reside tanto en la figura rítmica en sí misma como en el mantenimiento de la equidistancia entre las semicorcheas segunda y cuarta a gran velocidad,

pudiendo alcanzar las 340 ppm. Si bien las palmas redobladas suponen percutir tres niveles de pulso simultáneamente y de forma más o menos prolongada, la estrategia predilecta o más frecuente implica en verdad dos voces. Tal y como hemos visto en relación al caballito moderno, la primera voz asume a la vez aquí los tiempos y los contratiempos, doblándose o repicándose a sí misma, mientras la segunda hace las contras de la primera, incorporando las palmas propiamente redobladas:



En cualquiera de las dos realizaciones (a dúo o a trio), la voz que redobla o «tercera palma» implica la misma batida y esfuerzo. En la práctica, este contra es equivalente a un repique, pero a doble velocidad: «una persona hace tiempo y contra y la otra persona hace los contratiempos que ofrecen ese tiempo y contra» (LOZANO, 28-12-2018). Por ello, se ha dado en llamar *doblar a contra* (distinto de *doble contra*), en la medida en que se dobla el contra, en contraposición a *doblar a base*, entendido como marcar tiempo y contratiempo de forma continua:

A veces, en un remate del baile por alegrías doblamos, y entonces decimos *dobla tú a base y yo a contra* (...). Hay quien utiliza la palabra redobladas, pero entre nosotros no solemos utilizarla mucho (BARRERO, 18-7-2018).

Si bien el efecto estereofónico es menor que en una distribución a tres voces, donde la base no se doblaría a sí misma sino que correría a cargo de un primer contra (en repique), el esfuerzo físico que sin duda conllevan estas palmadas tan seguidas se reparte de forma más equitativa. Asimismo, al implicar sólo dos palmeros, la precisión rítmica se alcanza con mayor facilidad, razón por la que se emplea mucho más asiduamente, tanto en directo como en grabaciones: «normalmente es que lo hacemos tó el mundo así, y para el bailar suena más fuerte» (El Bocaíllo en COCO, BOCAÍLLO y FERNÁNDEZ, 11-7-2019). Con todo, sea a dos o a tres voces, la realización del redoble multiplica la sensación estresante mencionada en relación al repique, por la cual la velocidad que debe imprimirse al redoble es superior a la que se otorga sin un debido entrenamiento.

La realización de las palmas redobladas a dos voces, según el esquema de la figura anterior, implica que el palmero base modifica su ritmo doblándose a sí mismo. Como se verá en las recopilaciones fonográficas, los redobles suelen darse en ocasión de remates o cierres y, por tanto, en momentos relativamente previsibles. Con todo, es necesario un cierto grado de comunicación entre ambos palmeros, sea visual, gestual u oral, incluso en ocasiones un acuerdo explícito previo, para que sendas voces entren coordinadamente en el momento oportuno:

En el momento en que tú lo vas a iniciar, se sabe más o menos. Yo por ejemplo con Jesús Corbacho me llevo muy bien con la palma, y muchas veces a los dos nos sale redoblar, pero en el momento que nos sale, uno para y dobla el otro. Eso es una milésima de segundo. Porque como tampoco sabemos en qué momento vamos a doblar, sino que a lo mejor sale y a los dos nos pide hacerlo, y entonces digo «¡Vámonos!» (CHORO, 22-12-2018)

Cuando estamos en el escenario y queremos hacer esto, yo miro al compañero y le digo «dobla» [marca el tiempo y el contratiempo] y se entiende que yo voy a hacer el contra del doble (BARRERO, 18-7-2018).

Cuando el bailar quiere palmas a semicorcheas se dirige a los palmeros y dice «niños, aquí dobláis» (David Domínguez en DOMÍNGUEZ y MATEOS, 28-7-2011).

En contextos didácticos, se procura que las personas que aprenden a tocar las palmas sean capaces de anticipar el momento oportuno para doblar, sea en un remate o en un cierre, interpretando adecuadamente ciertas pautas tradicionales en la estructuración del baile y la casuística asociada, de modo que no sea necesario comunicarlo o cerciorarse explícitamente sobre el escenario:

En la clase de tablao les enseñamos a los alumnos que lo primero es la salida de la guitarra, luego la salida del cante y luego la del baile, como tercero. Cuando hacemos la salida de la guitarra, hay una música, una melodía que tiene un cierre. Lo que les enseñamos a los cantaores es que mantengan la base hasta que sepan cuando viene ese remate final, y entonces doblar. O sea, no contamos los compases, sino que todo lo trabajamos de oído, y tú ya tienes que saber dónde viene el remate, aunque las falsetas sean todas diferentes. (...) A veces también pasa que tú lo aprendes de manera automática y tampoco es. Tengo que estar escuchando si el momento realmente requiere que yo pueda doblar, porque a veces no lo pide (DIVI, 7-6-2019).

Como vemos, cuando la comunicación es verbal, se utiliza preferentemente el término *doblar*. En algunos casos, se considera sinónimo de redoblar: «doblar, redoblar, sí, los dos da igual: “dobla tú”, “redobla tú”» (CHORO, 22-12-2018); «Redoblar es como doblar» (DE LA TOLEA, 7-7-2018). En otros casos, sencillamente no se usa: «nunca decimos “redoblamos”, siempre “doblar”» (MELLIS [LOLO], 21-6-2018). Con el objetivo de establecer una terminología menos ambigua, en este capítulo hemos adoptado el término *doblar* como sinónimo del repique, esto es, de intercalar contratiempos de forma continua sobre una base de palmas simples

también continua. Sólo en el caso de las palmas redobladas a dos voces, el término *doblar* parecería justificado, pues la acción es equivalente (el contra rellena igualmente los espacios intermedios entre las palmadas del palmero base). Con todo, la expresión redoblar está presente en el baile, precisamente para designar el taconeo más veloz:

El tiempo de los tangos yo lo hago lento, y si quiero cuadrar a esa lentitud tengo que triplicar. Y si no triplico, subo el tiempo al máximo y redoblo (DEL POZO y SANTIAGO AMADOR, 2018: 113).

Desde un punto de vista musical, dividir el tiempo no es equivalente a subdividirlo: aunque el repique o intercalado de contratiempos sobre una batida a tiempo (corcheas sobre negras) y el redoble o intercalado de cuartos de tiempo sobre una voz que marca tiempo y contratiempo (semicorcheas entre corcheas) constituyan acciones rítmica y técnicamente equivalentes, la perspectiva métrica del intérprete es necesariamente distinta:

Si tú lo analizas no es lo mismo. La gente dice igual doblar y redoblar y luego hacen lo mismo, pero lo que están haciendo es redoblar. No dicen doblar para hacer las contras [el repique] (MOÑIZ, 24-1-2019).

La ausencia de un término técnico para designar el repique (recordemos que este último no es especialmente frecuente en el ámbito profesional) justificaría el uso exclusivo del verbo *doblar*. Con todo, en el contexto de este análisis es imprescindible establecer una terminología diferenciada para cada acción, teniendo en cuenta no sólo el resultado sonoro de la misma, sino también su relación con la estructura métrica que la sustenta. Así, aunque su uso no sea del todo común, mantendremos los términos *redoblar* y *palmas redobladas* en su sentido literal: *re-doblar* o *volver a doblar*. Veamos pues una ampliación de la terminología establecida al analizar las estructuras y recursos corales del hoquetus flamenco, incluyendo estos nuevos términos:

Fig. IV.52. TERMINOLOGÍA DEL PALMEO CORAL

ACCIÓN	FIGURA	VOZ	Descripción
Hacer (la) base	Base	1ª	Patrón de referencia
Hacer el contra	Contra	2ª	Ritmo complementario
Doblar	Doble	2ª	Contratiempos seguidos
Repicar	Repique	2ª	=
Doblar a base	(Base y contra)	1ª (2ª)	Tiempos y contratiempos seguidos
Dibujar	Dibujo	2ª (1ª)	Contratiempos discontinuos
	Doble contra	2ª	Dos palmadas a contratiempo
	Caballito	2ª	Semicorcheas 3ª y 4ª de un tiempo
	Tresillo	2ª	Corcheas 2ª y 3ª de un tresillo
	Triple	2ª (1ª)	Tresillo moderno (de negras)
Redoblar	Redoble	2ª (3ª)	Semicorcheas 2ª y 4ª
Doblar a contra	=	2ª (3ª)	=

Las primeras muestras fonográficas del redoble aparecen en géneros o versiones a tempo relativamente lento en el contexto del flamenco acompasado, llevando por tanto una velocidad no muy distinta de la empleada por el repique en géneros festeros como la Bulería o la Rumba. Así las cosas, si bien se conjugan efectivamente tres niveles de pulso, la destreza exigida no es muy diferente de la que se venía desplegando, particularmente en los tablaos o cuadros flamencos de baile tan en auge en esa misma época.

Primeras grabaciones con palmas redobladas (ca. 106-150)

- Garrotín:** _____ Lucero Tena, 1967 [208/2'48"]
- Farruca:** _____ Roque Montoya Jarrito, 1971 [228/0'10" y 1'15"]
- Tangos de El Piyayo:** _____ Pedro Montoya, 1976 [256/1'37"-41", 2'23"-28"]
- Tangos:** _____ Pedro Montoya, 1977 [261/0'04"-17", 2'38"]
- Tangos-canción:** _____ Chiquetete, 1979 [265/0'50", 1'46" y 2'26"]
- Bulerías por soleá:** _____ Ramón el Portugués, 1973 [242/0'17" y 1'23"]
- Alegrías:** _____ Chiquetete, 1977 [257/1'40"]
- Romance:** _____ Camarón de la Isla, 1979 [262/2'11"-25"]

Las primeras muestras de palmas redobladas aparecen en versiones relativamente lentas dentro de su género rítmico, pero a la vez ajustadas a tempo. En las correspondientes al género Tango/Rumba, donde constan las más antiguas, aun siendo cantes y toques con un movimiento tradicionalmente más moderado (Farruca, Garrotín o tangos de El Piyayo), son versiones con presencia de baile, que conlleva precisamente un tratamiento más estricto del tempo. Seguramente, la estructura métrica fija del género Tango/Rumba, estable en todos sus niveles de pulso, fue inicialmente también más propicia a la subdivisión cuaternaria del tiempo que implica el redoble. Por su parte, las muestras de Soleá/Alegría se encuentran en una franja más alta de tempo (130-150 ppm), dentro todavía de un movimiento relativamente moderado. Estas muestras, si bien no incluyen baile, corresponden a los cantes que dentro de su género suelen interpretarse más ajustados a tempo. En conjunto, las muestras recopiladas son ilustrativas de una primera etapa del redoble en la que la velocidad moderada habría permitido afianzar la técnica y experimentar su adaptación a otros géneros rítmicos. Durante los primeros años, el redoble se despliega preferentemente en secuencias breves, sin superar un ciclo métrico entero (ocho tiempos en Tango/Rumba; doce en Soleá/Alegría), ubicados en los interludios del toque, coincidiendo con remates o secciones con un aumento dinámico o énfasis especial.

En las muestras recopiladas no es posible verificar cuál es la distribución rítmica de las voces. Con todo, si bien la realización del redoble a tres voces es más propicia junto al toque por tangos (AMADOR, 6-6-2019), tanto los matices tímbricos como sobre todo la distribución estereofónica de los palmeros en estas grabaciones hacen plausible considerar que la batida del tiempo y sus contratiempos (negras y corcheas) corren a cargo de un mismo palmero, tratándose por tanto de un redoble a dúo. Esta distribución es compatible con la presencia de varias personas haciendo la misma voz, incluida una base convencional que marque sólo los tiempos, reforzando así el tactus o pulso de referencia y los énfasis característicos del género, rasgos que en un redoble prolongado a dos voces tienden a perder relieve. Veamos como ejemplo de ello la transcripción del fragmento de la grabación por tangos de 1977. Si bien el grupo principal de palmeros, encargado del redoble, está situado en el centro del arco sonoro o *panorámica*, con las voces mezcladas, en el canal derecho se distingue una persona que realiza la base de palmas tradicional del Tango con algunas variaciones. Exponemos el ritmo en ciclos de ocho tiempos acorde con el fraseo rítmico-armónico de la guitarra, al que se adapta claramente el palmeo. El número de pulsaciones por minuto (ppm) corresponde a los tiempos del compás que precisamente se infieren del toque. Por consiguiente, cada una de las dos voces encargadas del redoble bate al doble de esa velocidad, esto es, aproximadamente a 284 ppm, nada desdeñable, pero tampoco inusual en esa misma época (recuérdese el ejemplo de bulerías de Carmen Amaya en la p. 254).

Entre las muestras seleccionadas, las bulerías por soleá de 1973 presentan suficiente grado de estereofonía como para aproximarnos a la probable realización de los redobles. En el siguiente fragmento observamos no sólo la presencia del caballito o de un breve redoble (tiempo 11), sino también de un redoble frustrado como consecuencia del cese momentáneo de la base, de modo que se escuchan las semicorcheas solas (tiempo 6). Esta diversidad de dibujos, incluyendo los huecos, y las pequeñas diferencias de sonoridad y crepitación en las palmadas, permiten deducir la secuencia rítmica más probable del *contra* que redobla:

Fig. IV.53. Ejemplo de palmas redobladas en Soleá/Alegría (ca. 132 ppm)

Bulerías por soleá: _____ Ramón el Portugués, 1973 [242/0'17"]

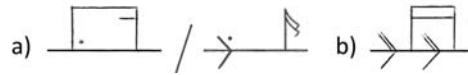
Dentro de la misma recopilación, los tangos de El Piyayo de 1976 resultan aún más claros al respecto. La distribución estereofónica de las voces del coro permite distinguir la batida del palmero base, situado en el canal izquierdo, de la del contra, a la derecha. De este modo, nos ha sido posible extraer de forma más fidedigna el reparto de las palmadas durante el redoble. Transcribimos a continuación un fragmento correspondiente a un remate, el cual aparece tres veces más a lo largo de la grabación, con muy ligeras variaciones:

Fig. IV.54. Ejemplo de palmas redobladas en Tango/Rumba (ca. 138 ppm)

Tangos de El Piyayo: _____ Pedro Montoya, 1976 [256/1'39"]

A la luz de estos dos ejemplos, podemos observar cómo los redobles se basan en dos células rítmicas esencialmente: la primera corresponde a la misma empleada en el caballito moderno, esto es, corchea con punto seguida de semicorchea (i. e. los dos primeros valores de la clave moderna), pudiéndose presentar también como semicorchea suelta; la segunda célula, en cambio, está formada por las semicorcheas segunda y cuarta de un tiempo, siendo en este sentido la más representativa del redoble:

Fig. IV.55. Células rítmicas del redoble



Como vemos, a la hora de formar el redoble estas células pueden aparecer solas o, más frecuentemente, combinadas (tiempos 10 y 11), empleando en este caso la clave como una forma más cómoda y eficaz de ubicar los cuartos de tiempo. Así, el caballito moderno y el redoble no sólo pueden aparecer en la misma frase, sino que en realidad forman parte de una misma técnica cuyo despliegue adquiere aspectos diferentes en función del comportamiento de la base, esto es, de los silencios o contratiempos que introduzca. Por otra parte, la misma selección fonográfica ofrece todavía dos ejemplos, también en el género rítmico del Tango y de la Soleá/Alegría, en los cuales el redoble alcanza a cubrir prácticamente un ciclo métrico entero, demostrando el rápido desarrollo de esta técnica. Veamos un primer ejemplo en una introducción por tangos:

Fig. IV.56. Ejemplo de palmas redobladas en Tango/Rumba (ca. 142 ppm)

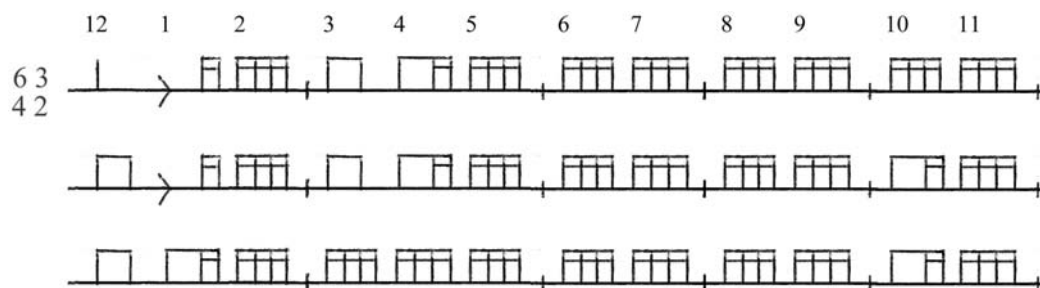
Tangos: _____ Pedro Montoya, 1977 [261/0'04"-17"]

Diagrama de ritmo en 4/4 que muestra seis ejemplos de palmas redobladas. Cada ejemplo tiene una línea superior con flechas y una línea inferior con recuadros. Los ejemplos muestran diferentes combinaciones de redobles y silencios en los tiempos 1, 2, 3 y 4.

En el canal derecho de la grabación, también estereofónica, consta una sola persona haciendo base, de modo que hemos podido transcribirla fehacientemente (B1); en cambio, en el canal izquierdo se oyen simultáneamente varios palmeros, encargados de realizar los redobles, de modo que, en este caso, nos limitamos a transcribir su ritmo conjunto (B2+C). Como puede verse, los redobles aparecen combinados con la figura rítmica del caballito. De hecho, las dos semicorcheas del caballito constituyen en este ejemplo el modo convencional de iniciar los redobles, de modo que la voz que redobla inicia probablemente en síncope su ristra de semicorcheas, tal y como se ha visto en los ejemplos anteriores. En el género rítmico de Soleá/Alegría destaca la muestra de 1979, correspondiente al «Romance del Amargo» interpretado por Camarón de la Isla en *La leyenda del tiempo*, disco innovador también en el palmeo. En este LP participó precisamente Manolo Soler en el baile y las palmas, dejando su impronta en los redobles. A la misma velocidad que en el ejemplo anterior, el redoble alcanza aquí las secuencias más largas (casi nueve tiempos consecutivos), ajustadas a la fórmula métrica de este género ($6/4 + 3/2$). Obsérvese que el redoble comienza con un caballito, tal y como ocurría en los tangos de 1977, ubicando también los descansos en torno a los acentos métricos principales:

Fig. IV.57. Ejemplo de palmas redobladas en Soleá/Alegría (ca. 142 ppm)

Romance: _____ Camarón de la Isla, 1979 [262/2'11"-25"]



Por nuestra parte, hemos querido verificar los mecanismos de redoble presumiblemente empleados en la fonografía mediante diversos ejemplos obtenidos en estudio. Veamos en primer lugar una recopilación dentro del género rítmico de Tango/Rumba (DOMÍNGUEZ y MATEOS, 28-7-2011; BARRERO, DE LA TOLEA y ZAMBULLO, 19-11-2018):

Fig. IV.58. Ubicaciones del redoble en Tango/Rumba (ca. 160-176 ppm)

The figure displays four musical examples, labeled 1) through 4), each consisting of two staves: B (top) and C (bottom). Above the staves are time markers 1 through 8. Example 1) includes a 4/4 time signature. The notation uses various rhythmic symbols, including notes with stems, rests, and accents, to illustrate the placement of the 'redoble' (double) in Tango/Rumba. Examples 2), 3), and 4) show different rhythmic patterns and accents on the staves.

Los ejemplos segundo y tercero constituyen remates, esto es, frases de ocho tiempos que resuelven en el séptimo (tercero del compás cuaternario), tomando el énfasis del octavo, que queda en silencio. En las cuatro frases, la mayoría de redobles son atacados mediante la célula inicial de la clave, situada en el tiempo 1, esto es, en tiempo grave. A diferencia de lo que ocurría en el caballito moderno, esta colocación congruente con la acentuación métrica provoca automáticamente el intercalado de las semicorcheas (célula b) con los dibujos de la base, particularmente el contratiempo en el 2 y en el 6, redobles que coinciden con la ubicación tradicional del rasgueado en la guitarra y del cual son en cierto modo imitación. Obsérvese también que todos los redobles en las tres primeras frases duran no más de un tiempo y medio, de modo que, en su mayoría, la acción del contra no ha requerido que el palmero base modifique su batida para que la confluencia de voces produzca efectivamente el redoble. En cambio, en la cuarta frase, la serie de siete semicorcheas viene acompañada de una base que se dobla a sí misma, dando lugar al efecto final de doble repique, así como a los dos caballitos iniciales. Por otra parte, el encadenamiento de redobles (frase 3) provoca que el segundo y siguientes prescindan del apoyo a tierra, esto es, de la palmada a tiempo, no sólo para evitar dos palmadas muy seguidas, sino también para preservar el efecto sincopado

de la última semicorchea de la serie. De hecho, una vez dominada esta técnica, obviar la palma a tierra no sólo es relativamente común, sino que puede resultar incluso conveniente en determinados géneros. Asimismo, la dinámica durante el redoble tiende a ser ascendente, de modo que la última semicorchea es por defecto la más enfatizada.

Si bien la opción aparentemente más ortodoxa a la hora de redoblar sería empezar en la segunda semicorchea del tiempo, tanto si se ubica en un tiempo grave (i. e. justo después del pie) como si se encuentra en tiempo leve (distante de la marca del pie), la solución más frecuente es anticiparse mediante la clave moderna. Este recurso, el mismo utilizado para conseguir un caballito más preciso y con un mejor reparto del esfuerzo, facilita la ubicación métrica del redoble, gracias a la familiaridad del palmero con esta síncopa, y una entrada más precisa de la serie de semicorcheas. De hecho, el desarrollo de las palmas redobladas se da en el mismo proceso por el cual se desarrolla una nueva solución técnica para el caballito, empleando la misma célula sincopada de la clave cubana. De este modo, si bien el redoble en su mínima expresión es una serie de dos semicorcheas (intercaladas con silencios de igual valor), abarcando por tanto un solo tiempo, su figuración breve más frecuente es en verdad una ristra de tres semicorcheas, una suerte de redoble mínimo anacrúsico:

Fig. IV.59. Inicio común del redoble (redoble mínimo anacrúsico)



A este tipo de soluciones rítmicas se refieren los palmeros cuando hablan de trucos o mañas, denotando, por tanto, la adopción deliberada y consciente de las mismas:

Según lo difícil que sea el momento te ayudas en la entrada del redoble con tus truquillos (DE LA TOLEA, 7-7-2018).

Cada uno se busca un poco sus mañas (David Domínguez en DOMÍNGUEZ y MATEOS, 28-7-2011).³¹

Esta estrategia o «truquillo» para facilitar la articulación precisa del redoble no es exclusiva del género Tango/Rumba, sino que está presente también en aquéllos géneros rítmicos cuya velocidad ligera, pero no festera, hace el redoble viable técnicamente. Veamos una recopilación, también de cuatro frases, en este caso de Soleá/Alegría sobre una franja de tempo muy similar a las de Tango/Rumba, procedentes de las mismas sesiones de grabación en estudio que nos han permitido identificar inequívocamente las palmadas de cada voz durante el redoble:

³¹ Si bien no consta en las sesiones en estudio de grabación realizadas, otra de estas «mañas» es el inicio del redoble en el contratiempo mediante la figura tradicional del caballito, seguida luego por la ristra de semicorcheas alternas con pausas (DOMÍNGUEZ y MATEOS, 28-7-2011). Equivaldría a una de las formas tradicionales de empezar el repique (motivos 1 y 3 en p. 249), pero a doble velocidad.

Fig. IV.60. Ubicaciones del redoble en Soleá/Alegría (ca. 158-174 ppm)

The figure displays four musical examples (1-4) illustrating the placement of a double (redoble) in Soleá/Alegría. Each example consists of two staves, B (base) and C (contra). Above the staves are 12 numbered positions (1-12). Example 1 shows the double on B at position 1 and C at position 2. Example 2 shows the double on B at position 1 and C at position 2. Example 3 shows the double on B at position 1 and C at position 2. Example 4 shows the double on B at position 1 and C at position 2.

Como vemos, el despliegue de los redobles adopta iguales o muy similares dibujos, con apoyo en el tiempo siempre que es posible, demostrando la transversalidad de esta técnica en el repertorio acompasado de movimiento similar. Con todo, tal y como ya vimos en el primer estadio del palmeo a contra (la introducción de contratiempos), la extensión y ubicación es aquí más diversa debido no sólo a la mayor duración del ciclo métrico, sino también a la organización interna del mismo, ternaria y binaria alternamente. Asimismo, vemos la posibilidad de extender el redoble a gran parte del ciclo, incluso hasta la resolución armónica, situada por defecto en el tiempo 10. En este sentido, obsérvese cómo la primera voz realiza propiamente la base tan sólo en el primer ejemplo, modificándola en el resto hasta prácticamente doblarse por completo (frase 4). De hecho, las sesiones de estudio han puesto de manifiesto que, en gran parte, el palmero base es el que toma la iniciativa en esta técnica, iniciando su propio doblaje o repique antes de que el contra comience su redoble, usando por tanto el *autorrepique* como una suerte de llamada o aviso al contra, de modo que el propio palmeo deviene la herramienta de comunicación entre ambos. En estos casos, además, el palmero base suele prolongar el repique hasta la resolución armónica, liberando

al contra de adaptar su palmeo al diseño particular de la base de palmas. Por último, veamos algunos ejemplos de redoble en Sevillana/Fandango de Huelva, procedentes de una sesión de estudio y en los que la serie de semicorcheas tiende también a solaparse con los dibujos o contratiempos de la base (DOMÍNGUEZ y MATEOS, 28-7-2011):

Fig. IV.61. Ubicaciones del redoble en Sevillana/Fandango de Huelva (ca. 166 ppm)

The figure displays three musical examples, labeled 1), 2), and 3), each consisting of two staves: B (Bass) and C (Clave). The time signature for all is 6/4. Above the staves, beats are numbered from 1 to 6 (or 12 in example 3). Example 1 shows a double (redoble) on the 4th beat. Example 2 shows a double on the 4th beat. Example 3 shows a double on the 4th beat. The examples illustrate how the double is placed relative to the metric accents and the clave.

En este caso, los redobles tienden a ser breves, combinados con la clave moderna (el caballito), debido seguramente a la tendencia a imitar el rasgueado de la guitarra, que se basa precisamente en la misma figura rítmica del caballito. La disposición de los redobles tiende a anticipar el acento métrico, tal y como hacen los rasgueados. Recuérdese que en el Fandango de Huelva y en la Sevillana el metro que subyace tanto en el rasgueado como en el ritmo armónico (los cambios de acorde) es binario, de modo que los tiempos 3 y 5 (9 y 11) constituyen en verdad acentos métricos ocultos. Es por ello que tanto los redobles como la ubicación de la clave moderna comienzan y resuelven en estos tiempos aparentemente leves o no acentuados si se mide según el metro ternario rector ($3/4 + 3/4$). Esta cadencia binaria se aprecia especialmente en el ejemplo 3, ciclo de doce tiempos propio solamente del Fandango de Huelva (v. p. 203).

Como se aprecia en todos los ejemplos vistos hasta ahora, el reparto del redoble en dos voces en vez de tres, que sería la solución aparentemente más sencilla, es el esquema que se ha empleado por defecto; de hecho, en la segunda de las sesiones de grabación en estudio (BARRERO, DE LA TOLEA y ZAMBULLO, 19-11-2018), aun participando tres palmeros, los

redobles se realizaron igualmente a dos voces (en este caso dos contras), manteniéndose la primera voz como base o marcaje de palmas lisas. De este modo, la incorporación del redoble no sólo es compatible con la preservación de la base, a modo de refuerzo de una estructura métrica que podría verse debilitada o disuelta dentro del electrizante redoble, sino que, al ser menos personas a coordinarse, se consigue más fácilmente la necesaria precisión rítmica.

Más allá de las sesiones de grabación realizadas expresamente para este trabajo, la fonografía demuestra que las palmas redobladas se fueron interpretando progresivamente a mayor velocidad, no sólo en los géneros o palos empleados inicialmente, de movimiento moderado, sino también en otros más veloces, exigiendo por tanto una superior destreza y seguridad técnica. Debido a su dificultad y a la alta dosis de concentración y esfuerzo físico que requiere este tipo de palmeo, pero también porque su uso excesivo iría en detrimento del realce dinámico que se busca, los redobles permanecen circunscritos preferentemente a secciones breves, no superiores a un ciclo métrico (de ocho tiempos en Tango/Rumba y de doce en Soleá/Alegría). Veamos una recopilación de ejemplos de la década de los noventa, dentro de una franja de tempo similar a la empleada en estudio de grabación:

Muestras de palmas redobladas en los años noventa (ca. 148-170)

Bulerías por soleá: _____ Carmen Linares, 1991 [282/1'54", 2'09", 2'34"; 5'19"]

Romerías: _____ Carmen Linares, 1991 [283/0'44", 1'16", 1'56", 2'12", 2'50"]

Sevillanas: _____ El Potito, 1990 [280/0'34", 0'47" y 1'00"]

Fandango de Huelva: _____ Juan Carlos Gómez, 1995 [294/0'26", 2'33"]

Tangos: _____ Carmen Linares, 1996 [299/3'16"]

Tangos de El Titi: _____ Paco Taranto, 1998 [304/2'08"]

A la vista de estas muestras fonográficas y las obtenidas en estudio de grabación, tres son los géneros de palmas que adoptan actualmente el redoble: Tango/Rumba, Soleá/Alegría y Sevillana/Fandango de Huelva. Estos tres géneros comparten diversos rasgos métricos que los hacen propicios o, por lo menos, aptos para el redoble: un pulsación de referencia (*tactus*) y una subdivisión del compás (*subtactus*) estables, así como un movimiento ligero (entre *allegro* y *vivace*) pero no propiamente festero. Tal y como ocurría con el caballito moderno, los redobles no se practican en bulerías y rumbas, pues su acompañamiento de palmas ya comporta por defecto una dinámica electrizante y una textura densa, con un uso sistemático o abundante del repique. Como dijimos, algunos de los redobles observados en las primeras muestras fonográficas presentan una velocidad no muy diferente de la que adopta el repique en las bulerías o rumbas más rápidas (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 162 y 215).

Pertenecientes a la misma época reciente, hemos localizado varios ejemplos de vídeo en los que aparecen Manolo Soler y El Bobote, los palmeros más reputados en esta clase de dibujos. A diferencia de las grabaciones sonoras, estas muestras nos han permitido identificar inequívocamente la distribución de las palmadas en cada voz del coro. La primera de ellas

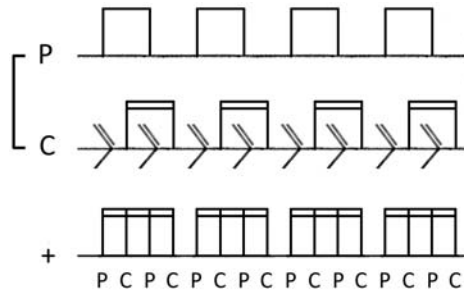
corresponde a un fragmento del concierto en directo que el sexteto de Paco de Lucía ofreció en la Plaza de la Catedral de Barcelona el 21 de septiembre de 1986 y en el que puede verse a Manolo Soler y Pepe de Lucía acompañando las alegrías «La Barrosa», publicadas en el disco *Siroco* un año más tarde:

Fig. IV.62. Manolo Soler y Pepe de Lucía, 1986 (172-182 ppm)



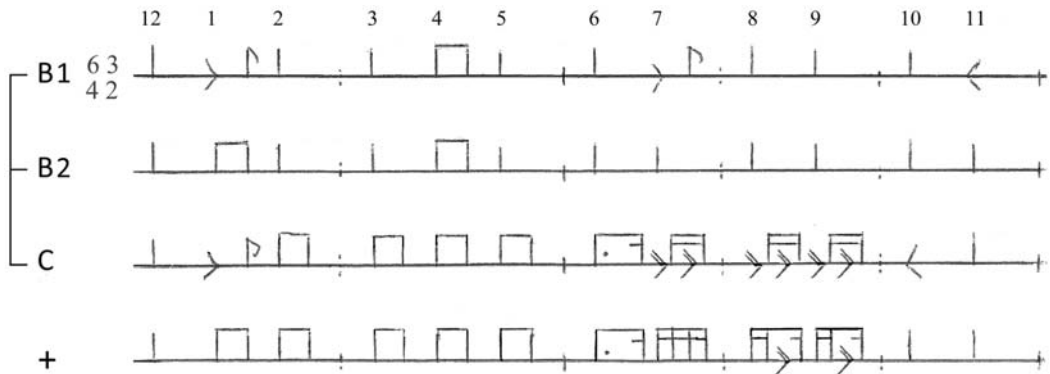
En esta pieza, Manolo Soler realiza varios redobles breves, de un tiempo de duración, ubicados en torno a la resolución armónica (tiempo 10 en 25'30" y 25'34"; tiempo 9 en 25'58"; tiempo 11 en 26'32"). Como puede verse, Soler utiliza el pie para completar el efecto que busca con los redobles. Asimismo, como imitación o réplica de las escalas picadas con las que Paco divide el tiempo en cuartos, Soler realiza en 27'32" un redoble continuo a lo largo de un ciclo métrico. Tanto en los redobles breves como sobre todo en este más largo, la base no se dobla a sí misma, sino que el propio Soler realiza este doblaje taconeando alternadamente con ambos pies, permaneciendo Pepe de Lucía con un marcaje de palmas simples a tiempo. De esta forma, el contra conserva la autonomía para redoblar en el momento que considere oportuno, sin requerir del palmero base un cambio en su batida. Incluimos a continuación un esquema de la realización del redoble a solo, usando el mismo palmero las palmas y su propio pie (o pies). Mientras éste asume la base doblada (tiempo y contra-tiempo), se baten las semicorcheas con las palmas, siguiendo por tanto el mismo reparto que observamos en el tresillo moderno (p. 275):

Fig. IV.63. Realización moderna del redoble con el pie



Posteriormente, ya en la década de los noventa, podemos también contemplar a El Bobote en dos actuaciones en directo, de 1993 y 1996 respectivamente, realizando varios redobles junto a su compañero El Eléctrico. En el primer ejemplo, también por alegrías y comentado anteriormente en relación al caballito moderno (p. 290), El Bobote redobla en varias ocasiones. Como puede verse en la siguiente transcripción, en una de ellas el redoble abarca del tiempo 7 al 10 [3'54"], comenzando precisamente en síncopa. Con todo, tan sólo una parte del redoble produce el efecto deseado (tiempo 7), pues las bases, a cargo aquí de El Eléctrico (B2) y de la cantaora Aurora Vargas (B1), no doblan:

Fig. IV.64. Ejemplo de redoble en Soleá/Alegría, 1993 (ca. 154 ppm)



Si bien la irregularidad del dibujo resultante no está exenta de dinamismo, constituye objetivamente un redoble frustrado. No obstante, El Bobote empieza el ciclo doblándose a sí mismo, como anunciando al palmero base su intención de redoblar y, por consiguiente, la conveniencia de que ésta se doble. En cierto modo, a pesar de que el mensaje aparentemente no es recibido por su compañero (B2), este ejemplo permite observar cómo el contra halla en el autodoblaje una forma tácita de comunicación dentro del coro, a modo de llamada o aviso

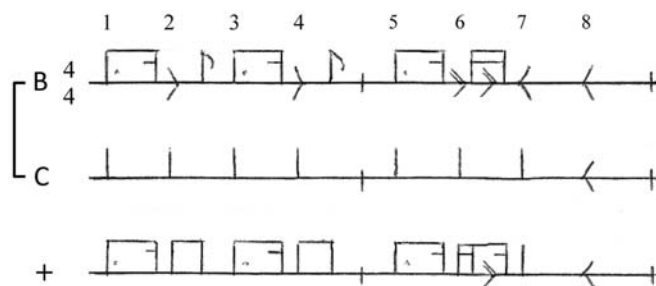
previo a empezar el redoble. Al mismo tiempo, obsérvese cómo la clave permite al contra cambiar ágilmente del autodoblaje al redoble, el cual, en verdad, es equivalente en el ritmo, si bien desplazado métricamente un cuarto de tiempo. En este sentido, cabe señalar que las imágenes también permiten comprobar que, durante el redoble, El Bobote marca el pie a cada tiempo, ayudándose así a ubicar más fácilmente las semicorcheas.

El segundo ejemplo, correspondiente a una actuación en París de 1996, corresponde a unos tangos cantados también por Aurora Vargas junto a la guitarra de El Niño de Pura. En este caso, hemos transcrito un remate de ocho tiempos [6'11"'] en el que puede observarse el uso del redoble precedido de dos claves modernas ubicadas sobre los acentos métricos (tiempos 1 y 3). La ausencia de contratiempos en la base, aquí de forma aún más nítida, deja el redoble también incompleto:

Fig. IV.65. El Bobote y El Eléctrico, 1996



Fig. IV.66. Ejemplo de clave moderna y redobles en Tango/Rumba, 1996 (ca. 180 ppm)



En las tres primeras muestras de palmas redobladas no aparece aún el autodoblaje de la base que hemos observado en las grabaciones de estudio, y por el cual la base provocaría que el redoble del contra surta el efecto electrizante que busca (semicorcheas continuas). Es en muestras coetáneas de Manolo Soler y de Joaquín Grilo, bailar jerezano que le sustituiría en el sexteto de Paco de Lucía debido a problemas de salud del primero, donde se aprecia ya un uso claro y deliberado del autodoblaje de la base (en ambos casos a cargo de Pepe de Lucía), así como de redobles largos, progresivamente más recurrentes y veloces. El propio

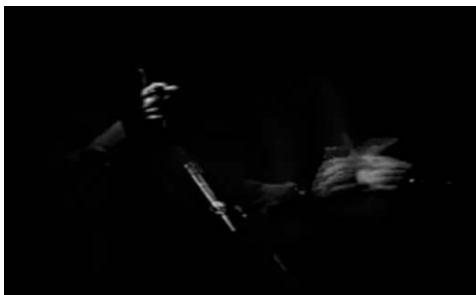
Paco de Lucía explica esta técnica al comienzo del documental biográfico *Light and Shade* (DE LUCÍA-MEERT, 1995), usando la expresión *doblar* («doblándolas»), en el cual se le puede ver incluso realizando este tipo de palmas junto a Manolo Soler. De este redoble hemos elegido tres muestras, de 1993 y 1996, correspondientes siempre a las alegrías «La Barrosa», en las que se aprecian algunas constantes a la vez que cierta evolución en la forma de desplegar el redoble. Veamos la primera de ellas, comentada también durante el análisis del caballito moderno (p.290):

Fig. IV.67. Manolo Soler y Pepe de Lucía, 1993 (172-186 ppm)



En esta muestra aparecen varios redobles de duración diversa. Por una parte, las imágenes recogen un primero de ciclo entero, desde el tiempo 1 hasta el 10, la resolución armónica de la guitarra [3'58"]. Durante este redoble largo puede observarse claramente cómo Pepe de Lucía se dobla a sí mismo mientras Manolo Soler redobla. A diferencia pues de las muestras anteriores, el palmero base aparece perfectamente coordinado con el contra a la hora de incorporar el redoble, asumiendo con las palmas el marcaje que, en la muestra de 1986, Soler hacía todavía con los pies (p. 306). De hecho, en esta muestra y las dos siguientes, se aprecia un acuerdo previo entre ambos (seguramente también con Paco de Lucía) acerca de las ubicaciones adecuadas del redoble durante la pieza, eliminando o minimizando el riesgo de choque o de una mala comunicación sobre el escenario. A pesar de la incorporación del autodoblaje de la base, Manolo Soler no abandona el uso del taconeo (con ambos pies), sino que permanece como un acto reflejo que contribuye a precisar el redoble con las manos. De hecho, en esta muestra aparece también algún redoble breve en el tiempo 12 [1'38" en el que Pepe de Lucía no modifica su batida, sino que es el propio Soler quien, tal y como hacía en 1986, completa con el pie (marcando 12, 12^{1/2} y 1). Por último, conviene destacar también el redoble que precede a la serie de cuatro semicorcheas sueltas con la que Soler consigue el caballito (3'24"), según hemos analizado anteriormente, demostrando una vez más que todos los dibujos que implican valores de semicorchea forman parte de una misma técnica. La segunda muestra corresponde a un concierto en Sao Paulo (Brasil) en 1995. En este caso, el bailar Joaquín Grilo sustituye a Manolo Soler en el contra:

Fig. IV.68. Joaquín Grilo y Pepe de Lucía, 1995 (180-186 ppm)



En esta muestra los redobles largos son más numerosos (del 6 al 10 en 5'43" y del 1 al 8 en 5'08"), especialmente los de ciclo entero (visible en 3'25"; audibles en 4'29", 4'40", 7'00" y 7'14", este último como cierre de la pieza). De este modo, la técnica coral del redoble aparece en fase de expansión, incorporándose de forma no sólo más abundante, sino también más veloz, tal y como prueba la franja de tempo. En este sentido, Joaquín Grilo exhibe una gran solvencia técnica en el redoble, hasta el punto de ser capaz de incorporar el redoble (también en la siguiente muestra) en el punto más veloz de la pieza (la primera escala picada). Con todo, disminuye aparentemente el uso del pie como elemento formante del coro: solamente aparece un redoble breve (4'11"), en el cual, a diferencia de las muestras de Soler, interviene Pepe de Lucía añadiendo los contratiempos.

Fig. IV.69. Joaquín Grilo y Pepe de Lucía, 1996 (176-200 ppm)



La tercera y última muestra de vídeo corresponde a un concierto realizado en 1996 en la ciudad alemana de Germering. En este caso, el margen de tempo aumenta, alcanzando las 200 ppm precisamente durante el primer redoble (i. e. 400 palmadas por minuto en cada voz de palmas), así como el número de veces en que se redobla un ciclo entero (hasta seis veces: visibles en 1'53" y 4'10" y audibles en 0'38" y 1'41"). Como novedad, aparece visiblemente un redoble continuo a lo largo de dos ciclos enteros (3'34") a una velocidad de ca. 190 ppm, suponiendo, en cierto modo, la cumbre del redoble como recurso estético moderno.

IV.5.2. El redoble a solo (con el pie)

A la vista de todos los ejemplos comentados en este apartado, la extensión del redoble al acompañamiento de cantes no pertenecientes al género rítmico Tango/Rumba, sobre todo alegrías y bulerías por soleá, se dio a iniciativa de bailaores que, por razones diversas, se profesionalizaron en el arte de las palmas, dominadores por tanto del taconeo. Además de los ejemplos comentados, varias son las muestras recopiladas de los años setenta y noventa en las que está presente el taconeo del baile o cuyo acompañamiento de palmas es realizado por bailaores profesionales, entre ellos Manolo Soler. Con independencia del uso percusivo del pie durante el palmeo, su familiaridad técnica, incluso estética, con la fórmula rítmica del redoble les predispuso a la recreación de estos dibujos complejos como traslación del propio taconeo, tal y como observamos en el caso del tresillo y el caballito.

Porque el oficio más cercano al palmero es el de bailar. De hecho, muchos bailaores tocan mucho las palmas cuando bailan. Y parece una tontería, pero si un bailar va a tener ideas, será muy original, sobre todo haciendo dibujos (HEREDIA, 17-7-2019).

En este sentido, hemos observado cómo la extensión del redoble, particularmente a géneros de movimiento más veloz, tuvo el pie del bailar/palmero como primer cómplice, siendo posterior o más paulatina su realización a dos voces de palmas mediante el *autodoblaje* de la base. Seguramente, el desarrollo de esta técnica a dúo (sin el pie), recreación a doble velocidad del repique tradicional, tuvo como impulsora o acicate la necesidad de uniformizar tímbricamente el redoble, especialmente necesario en las producciones discográficas, mejorando así el efecto buscado. En consecuencia, resulta más difícil reseguir en la discografía el uso percusivo del pie como voz de palmas, por lo que optamos por incluir varias muestras de redoble con el pie obtenidas en estudio de grabación (Juan Mateos en DOMÍNGUEZ y MATEOS, 28-7-2011), pertenecientes a los tres géneros de palmas que precisamente admiten este tipo de redoble con el pie: Soleá/Alegría, Tango/Rumba y Sevillana/Fandango de Huelva:

Fig. IV.70. Redobladas con el pie en Soleá/Alegría (6/4 + 3/2)

The figure displays two musical examples, labeled 1) and 2), for the Soleá/Alegría rhythm (6/4 + 3/2). Each example consists of two staves: a top staff for the palm (P) and a bottom staff for the foot (C). Above the staves, 12 beats are numbered from 1 to 11, with a final bar line at the end. The notation uses vertical lines for palm strikes and arrows for foot strikes. Example 1 shows a sequence of palm strikes followed by foot strikes, with some palm strikes grouped together. Example 2 shows a similar sequence but with different groupings and patterns of palm and foot strikes.

Fig. IV.71. Redobladas con el pie en Tango/Rumba (4/4)

1) P $\frac{4}{4}$ 1 2 3 4 1 2 3 4
C $\frac{4}{4}$

2) P $\frac{4}{4}$
C $\frac{4}{4}$

3) P $\frac{4}{4}$
C $\frac{4}{4}$

4) P $\frac{4}{4}$
C $\frac{4}{4}$

Fig. IV.72. Redobladas con el pie en Sevillana/Fandango de Huelva (6/4)

1) P $\frac{6}{4}$ 1 2 3 4 5 6
C $\frac{6}{4}$

Todos estos ejemplos en los que el caballito y los redobles aparecen combinados ilustran dos constantes en el uso percusivo del pie: por una parte, el marcaje de los tiempos, en vez de marcar solamente los acentos métricos, durante el palmeo de la clave moderna (ejemplo 1 de Soleá/Alegría y 1 y 2 de Tango); por otra, el marcaje del tiempo y el contra-tiempo durante los fragmentos de palmas redobladas (ejemplo 2 de Soleá/Alegría, 3 y 4 de Tango/Rumba y ejemplo de Sevillana/Fandango de Huelva). En el primer caso, marcar los tiempos con el pie no sólo permite ubicar de forma más fácil y precisa la semicorchea suelta, sino sobre todo incorporar la sensación sincopada que conllevaba la clave en su expresión tradicional, esto es, en compás cuaternario, donde el pie marcaría los acentos métricos y no

los tiempos (p. 190). Así, la síncopa de la semicorchea suelta se siente en el pie del tiempo siguiente, que no estaría presente si se marcaran exclusivamente de los acentos métricos. En el segundo caso, marcar tiempo y contratiempo no sólo permite al palmero completar el redoble autónomamente, sino también realizar el contra redoblado con mayor precisión. En función del ritmo en las palmas, estas formas de meter el pie, en las que se deja de marcar el metro (blanca o blanca con puntillo) para marcar el tactus (negra) o el subtactus (corchea), pueden aparecer consecutivamente, como puede verse en el ejemplo 4, al pasar de la clave moderna al redoble. Por otra parte, conviene recordar que toda esta percusión del pie no es activada por el palmero únicamente cuando se encuentra solo a cargo del acompañamiento de palmas, sino también cuando a su lado cuenta con un palmeo base. Tal y como vimos en los ejemplos de Manolo Soler, los palmeros que son a la vez bailaores, dotados por tanto de la necesaria destreza con el taconeo y resistencia física en las piernas, suelen percutir el pie automáticamente en los redobles, tanto por la ayuda que supone para la precisión en estos fragmentos de alta exigencia rítmica, como por la particular sonoridad y timbre que aporta este taconeo sobre las tablas de madera, distinto del de la palma, enriqueciendo así la tímbrica y la sonoridad del coro. Como ya apuntamos, el uso del pie por defecto en todos los redobles se debe también a la autonomía que aporta, pues de esta forma el palmero contra no requiere coordinarse con la base, sino que puede incorporar el redoble cuando considere oportuno sin comunicárselo al base.

En los años setenta, la bailaora La Chana desarrolló una técnica de rápido redoble combinando las palmas con el pie. Pensado inicialmente como ejercicio preparatorio antes de salir al escenario, acabó incorporándolo a su baile. Con todo, a diferencia de los ejemplos que venimos comentando, La Chana no incardinó estos redobles con el pie propiamente en el compás de un palo determinado, sino como un elemento coreográfico personal, una suerte de llamada o aviso antes de la parte más trascendente de su baile.³² Así lo explica la bailaora Beatriz del Pozo, biógrafa de La Chana:

Ella, como siempre, reservaba una parte de su baile para la improvisación total. Era la parte de su solo «a palo seco», sin acompañamiento de ninguna clase. Empezaba ella en silencio después de un cierre espectacular. Se quedaba sola sin acompañamiento de guitarra, introduciendo ella el compás con las palmas. Allí desarrolló sobre la escena un juego de ritmos con las palmas y el pie que hasta entonces ella sólo había usado como calentamiento. En él usaba las palmas en posiciones diferentes para sacar variedad de sonidos y luego ejecutaba unos redobles largos y muy veloces (DEL POZO-SANTIAGO AMADOR, 2018: 227).

Este juego rítmico de palmas y pies se convirtió en un elemento paradigmático de su forma radicalmente heterodoxa y personal de bailar, tal y como lo cuenta ella misma:

Si tengo que escoger un baluarte mío de lo que yo he hecho, es lo que hago con la palma y el pie, porque hay unos redobles muy exactos. Yo me lo inventé para descansar..., pero no,

³² Puede verse una muestra en un baile por alegrías incluido en el programa de Televisión Española «Noche de Fiesta», grabado en 1977 [0'32"].

me reventaba más. Porque la velocidad y la fuerza que tenía que poner..., pues como podía lo hacía. Lo escuché luego y me quedé con la boca abierta. Esa palma con ese pie tan bien redoblado y tan exacto, aunque volviera a vivir, no lo haría mejor (DEL POZO-SANTIAGO AMADOR, 2018: 227).

Este recurso constituye un claro precedente de la técnica que aquí nos ocupa. No obstante, en el lenguaje percusivo que venimos analizando, los redobles apoyados en el pie se incorporan al coro de palmas como una voz más y, por tanto, se adaptan necesariamente a la fórmula métrica del género en cuestión. En el ámbito profesional existe cierto consenso en atribuir a Manolo Soler la introducción del pie realmente como una voz de palmas en el redoble, particularmente durante el tiempo en que formó parte del sexteto de Paco de Lucía, en el que bailó, hizo palmas y tocó el cajón, utilizando el pie en las tres especialidades.

Manolo Soler con Paco de Lucía fue el primero que metió el pie pa tocar las palmas, pa doblar, aunque sin meter el pie ya se hacía antes [...]. Y lo metía hasta con el cajón, para rematar. [...] Que nunca se acuerda nadie de Manolo Soler, no sale en ningún libro, y fue un revolucionario. Hay videos que le toca a Paco las palmas que es impresionante (DOMÍNGUEZ y MATEOS, 28-7-2011).³³

El creador de hacer esto [combina palmas y pie] es Manuel Soler. (...) Soler antes que Bobote. (...) Ya lo hacía cuando lo vi en Los Canasteros [años setenta] (BARÓN, 7-7-2019).

Manolo Soler fue uno de los profesionales que formó parte del primer claustro de profesores de la Fundación Cristina Heeren de Sevilla, creada en 1996. Entre sus tareas docentes estuvo impartir la clase de «Compás», muy concurrida, dedicada principalmente a las palmas y su coordinación con el pie (impartía la clase con zapatos de baile). Enseñaba patrones diferentes, principalmente por bulerías, por alegrías (o bulerías por soleá) y por tanguillo moderno, así como breves redobles o «marcas» con el pie, ubicadas en distintos tiempos del compás (GUERRERO, 24-7-2019). Puede vérselo en la grabación de una clase del curso 2000-2001, en la que precisamente enseña a realizar el caballito combinando pies y palmas, tal y como hacía junto a Paco de Lucía [0'19"]. Asimismo, en otra grabación reciente (no fechada), titulada «Clase de compás flamenco con Javier Barón: homenaje a Manolo Soler», se menciona que Soler «implantó una metodología pionera en la enseñanza de esa cuarta especialidad del flamenco». En este caso, puede verse al bailar Javier Barón, que fue palmero junto a Soler en varias producciones discográficas, impartiendo una clase de palmas en la que enseña a colocar la semicorchea suelta marcando el pie a tiempo, usándola en este caso como preparación para el redoble según la técnica que ya en 1993 emplearan tanto Manolo Soler como El Bobote (p. 290). El palmero y bailar también sevillano José Jiménez El Bobote, emparentado con Manolo Soler, es también muy reconocido entre profesionales por sus habilidades en esta modalidad:

³³ Puede verse a Manolo Soler usar el pie al tocar el cajón en una actuación en 2001 para el programa. «La venta del duende» del Canal Sur [8'24", 8'40 y 9'31].

Yo he tocao las palmas solo. Yo voy con mucha gente solo, porque utilizo el pie como un cajón, y voy llenando. (...) Los bailaores tenemos mucha facilidad para eso. Pero el primero he sí yo, aquí en Sevilla y en España. Lo hice yo antes que nadie. Ahora lo hace todo el mundo, pero eso lo saqué yo hace un montón de años [...] Fue una *patá* que yo saqué hace muchos años, que por cierto el que la explotó fue Manolo Soler, que era *concuña*o mío (BOBOTE, 15-12-2018).

Como en las demás especialidades flamencas, una vez alcanzado un cierto grado de sofisticación en las palmas, la atribución de nuevos hallazgos técnicos o soluciones rítmicas más eficientes y efectivas en términos rítmicos y dinámicos genera controversia:

El Bobote tiene todo el rollo de Manolo Soler. La fuente ha sido Manolo Soler (DOMÍNGUEZ y MATEOS, 28-7-2011).

Yo diría que el pionero fue Manuel Soler, simplemente por el hecho de que Manuel Soler sí fue bailaor, bailaor. El Bobote lo que hacía era bailar en fiestas, una *pataíta* por bulerías. Pero El Bobote siempre ha sido palmero. Y Manuel ha sido bailaor, y entonces, claro, también se arrulla más otro tipo de palma con el baile, tienes más facilidad de doblar (CHORO, 22-12-2018).

La cuestión es que antes no se hacían dibujos ninguno ni redobles. Sí metía uno más que otro el pie. (...) Eran currantes, tocaban las palmas y no se iban de compás, pero no hacían virguerías. El que puso la línea de palmas que hay hoy día fue Manolo Soler [...] Desde los setenta y algo empecé a trabajar con él. En todos los espectáculos que hacía, exceptuando los que hacía con Paco de Lucía (...). Entonces con Soler viví todo el proceso de creación de ese tipo de ritmos. Con el Bobote trabajé desde pequeño pero luego no le vi el crecimiento artístico porque no estuve con él. Pero no dudo que también haya sido el Bobote, porque además eran *concuña*os (AMADOR, 30-12-2018).

[El Bocaíllo] El monstruo de todo esto con las palmas, de todas estas cosas, de los redobles así, el mejor ha sí el Manolito Soler. [El Coco] ¡Uy! ¡Ese era un monstruo, el mejor de todos! [El Bocaíllo] El Bobote también ha sí bailaor, y los bailaores... (COCO, BOCAILLO y FERNÁNDEZ, 11-7-2019).

Al margen de polémicas, esta controversia demuestra el aprecio que esta técnica tiene aún en el ámbito profesional, particularmente entre bailaores. En este sentido, es relevante la trayectoria que tanto El Bobote como sobre todo Manolo Soler tuvieron en el ámbito del baile antes de consagrarse por razones diversas a las palmas. Sin duda, su destreza previa en el taconeo fue en ambos casos un factor determinante en la capacidad e ingenio para combinar pie y manos como voces equiparables dentro del acompañamiento de palmas, enriquecido en este caso por los matices de sonoridad y timbre particulares de sendas percusiones:

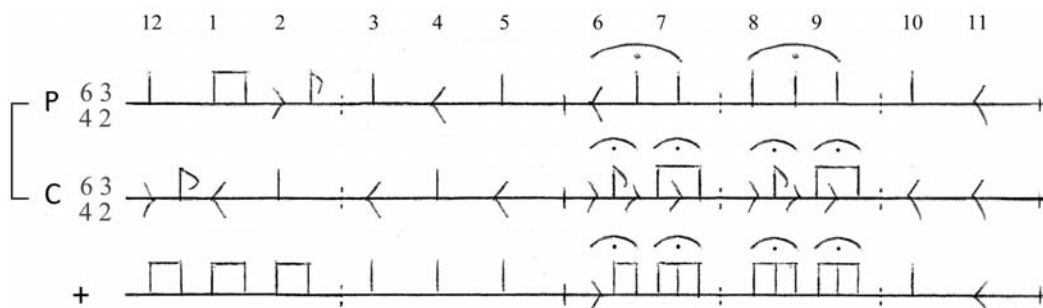
¿Por qué Soler hacía en todos los huequecitos esos redoblillos? Porque Manuel antes de ser palmero fue bailaor, era tan especialista en el ritmo porque había sido bailaor, si no es

imposible. Y Bobote es tan bueno porque ha sido bailar. Y el Eléctrico igual. Ahí está el *quid* de la cuestión (AMADOR, 30-12-2018).

El cantaor Juan José Amador, también profesor en la Fundación Cristina Heeren y compañero profesional de Manolo Soler durante muchos años, es actualmente uno de sus principales herederos en el arte de combinar palmas y pie. A continuación transcribimos una muestra grabada el 6 de junio de 2019 en la Fundación, sobre toque por alegrías, en la que se pone de relieve el amplio repertorio de dibujos que un solo palmero puede llegar a hacer autónomamente mediante la combinación de sus extremidades superiores e inferiores:

Fig. IV.73. Dibujos de palmas y pie en Soleá/Alegría (Juan José Amador)

The figure displays three systems of musical notation for Soleá/Alegría. Each system consists of three staves: 'P' (Palmas), 'C' (Pie), and '+' (Combinación). Above the first system, measures 12 through 11 are indicated. The notation uses various symbols like arrows, vertical lines, and boxes to represent rhythmic patterns. The first system shows measures 12-11 with specific palm and foot patterns. The second and third systems show similar patterns with variations in the combination of palm and foot movements.



Por una parte, se observan caballitos, tresillos y redobles realizados acorde con las fórmulas combinatorias de pie y palmas ya comentadas. Los tresillos aparecen ubicados en los mismas secciones del ciclo métrico vistas anteriormente (p. 267). Los redobles, en cambio, son breves y se ubican en torno a la resolución armónica (tal y como hacía Soler junto a Paco de Lucía), incluso en partes menos habituales (tiempo 1). El pie realiza también dibujos mediante contratiempos, análogos a los comentados en el apartado dedicado al dibujo en corcheas y ubicados dentro del ciclo métrico de forma similar a la observada en Soleá/Alegría (p. 247). En cierto modo, a la vista de este despliegue rítmico y técnico, nos hallamos ante el punto culminante en la incorporación del pie en el palmeo, apareciendo como una traslación de la propia rítmica del baile al acompañamiento de palmas, alterando definitivamente su función métrica esencial para entrar en el ámbito del intérprete solista, razón que explica también la presencia más notable de nombres propios en torno a estas técnicas sofisticadas y complejas.

El uso percusivo del pie en el palmeo se considera una seña de identidad de la forma sevillana de tocar las palmas, un estilo que suele contraponerse a la escuela jerezana del palmeo. Así, mientras que la escuela sevillana estaría representada paradigmáticamente por Manolo Soler y El Bobote, la jerezana tiene su paradigma en la llamada «Filarmónica de Santiago». Esta segunda se caracteriza por un palmeo más sobrio o austero en los recursos rítmicos y técnicos, con menos dibujo o floreo, centrado especialmente en la Bulería, pero con un soniquete, un aire y una dinámica inconfundibles:

Se ve en el momento. Las palmas son distintas, tienen un *feeling* muy bueno. La gente que viene aquí ve que todo el mundo toca las palmas, todo el mundo baila, todos tienen lo que hay que tener, porque el ritmo es muy difícil, eso es más difícil que comer caliente con dos flemones [ríe]. Haciendo el disco de La Tana de Sevilla, que Paco era el productor, estuvimos ensayando y al cabo de tres o cuatro horas me dice él: «Bo, qué difícil es el soniquete que tienen ustedes en Jerez». Paco de Lucía, que era el genio que era, me dijo esa palabra (El Bo en Ordóñez, 2016).³⁴

³⁴ Paco de Lucía hace referencia a este don en las bulerías «Soniquete» de su disco *Zyryab* (Polygram Ibérica, 1990) y que el cantaor El Potito abre cantando los versos «La bulería te mueve / su aire a ti te mueve / Si tú no tienes soniquete / Pa qué te metes». El sujeto y a la vez destinatario de estos versos era precisamente cierto

El soniquete que tenemos en Jerez es que lo da la tierra. Lo que le damos aquí es algo especial. En Sevilla es otra cosa. En Sevilla hay más novedad, más inventos y más cosas. (...) Yo respeto a todos, Sevilla, Morón..., pero es que vienen aquí y se vuelven locos. En Sevilla y en todos los sitios es «un, dos, tres, cuatro...». Aquí no, aquí no hay números. Aquí hay compás, que lo trae uno de chico, lo vive, lo trae dentro (ZORRI, 6-6-2019).

En Jerez no hay [redobles con el pie], pero más que nada porque en Jerez ya nacen con el aire, nacen ya con el soniquete encima que no hace falta hacer ningún redoble con el pie, porque ya ellos con caminar... Es decir, no hay quien camine como ellos (CHORO, 22-12-2018).

Los jerezanos tienen su forma de llevar las palmas, los jerezanos van seguíos, no tienen acento, es más liso. Y los sevillanos sí tenemos acento. (...) En Jerez tienen un ritmazo, tiene un soniquete de miedo que no se lo puedes quitar. (...) Pero es muy diferente la palma y el ritmo de Sevilla. Porque en Jerez no se hace nada complicao de ejecución. En Jerez tocan las palmas con su soniquete de ellos, que te los comes, que lo tienen de fábrica, pero que no tiene complicación ninguna, que van seguías. Sólo que tienen su reloj interno que hace que la palma esté viva. Y tienen sus colores de palma, las intensidades, no las velocidades, que en eso sí se complica un poco. Ni más bueno ni más malo. Sólo que en Sevilla sí hay una diferencia, porque hay mucho de ejecución. En Jerez hay mucho arte con las manos, pero casi todo el mundo baila parecido. Y en Sevilla el baile varía (AMADOR, 30-12-2018).

Aquí creo que vamos con mucho estilo. Allí en Jerez no saben jugar. Jerez es muy liso. Van *claquetaos* «ta, ta, ta, ta». (...) No es que toquen mal, pero yo así no sé tocar las palmas. Yo sí las toco, pero... yo soy de aquí. Jerez tiene un ritmo y Sevilla tiene otro. (...) Pon cintas antiguas de todos los viejos de Jerez: todos bailan igual. Pon las cintas de Triana Pura, ahí está demostra: todos bailan diferente, pero todos vivían en el mismo sitio. Por eso aquí se juega con más ritmo (BOBOTE, 15-1-2018).

De hecho, estas diferencias que se aprecian mutuamente entre Sevilla y Jerez, con más o menos vehemencia, no son sino el reflejo de las propias divergencias estilísticas entre el baile de escuela sevillana y el de escuela jerezana. Así, la forma sevillana de tocar las palmas, más adornada, con especial protagonismo del pie como elemento percusivo, puede verse como consecuencia directa de la importancia que el taconeo tiene en el baile sevillano, en contraste con la graciosa discreción del baile jerezano, hecho de insinuaciones, de sutiles movimientos corporales más que de gestos contundentes, con un escaso juego de «patas», silencioso en su forma predilecta, llegando a considerar el taconeo como algo impropio del baile flamenco:

En Sevilla es otra cosa distinta, totalmente. Porque en Sevilla han salío mejores bailaores que en Jerez. Mejores cantaores no, pero bailaores sí. (...) Aquí habrán salío cuatro y allí

público extranjero que en las giras internacionales del célebre sexteto, aun desconocedor del compás de la Bulería, se atrevía a hacer palmas en directo, dificultando la labor del grupo sobre el escenario.

cuatrocientos. En Jerez somos más parecidos en el baile, porque se baila más flamenco. Más flamenco quiere decir menos patas [taconeos]. El único bailar que hace algunas patas soy yo, porque estoy acostumbrado desde joven a haber visto al Farruco hacer patas, y a Pepe Ríos, y lo tengo. (...) Aquí en Jerez hay hasta personas aficionadas que no les gusta el Farruquito bailando, porque pega muchos saltos. Y para mí es el mejor bailar que hay. (...) En Jerez estamos en una fiesta y sale cualquier mujer bailando [imita el baile] y casi todas bailan iguales, el 90%. En bailaroras ya no, ya cambia la cosa. Pero para un bautizo, una fiestecita, casi todas iguales: dos llamadas y fuera. ¿Y tú sabes lo que les cuesta a las mujeres principiantes entrar y salir de la bulería? ¿Cuándo entro, cuando salgo? Y las de Jerez, que nacen con eso, entran y salen cuando quieren (ZORRI, 6-6-2019).

Simplemente Jerez mantiene lo natural en las formas, aunque también te puedes encontrar gente que bailen más artificial, más académico. (...) En Sevilla tienen más remate que nosotros. Y aquí somos más naturales, lo hacemos muy sencillo, pero a la vez bello. (...) En algunas yo no taconeo, no hace falta. Es más de cuerpo, de expresiones. Una cosa muy jerezana (LÓPEZ, 6-6-2019).

Al margen de la controversia o rivalidad más o menos explícita, la constatación de la existencia consciente de dos tradiciones o escuelas locales del palmeo bien diferenciadas, dos formas de concebir el arte de las palmas, implica aspectos reveladores. Por una parte, pone de relieve que la transmisión oral, tan relevante en las especialidades solistas del flamenco, está presente también en las palmas, articulada incluso en torno a escuelas, maestros y discípulos, reforzando su estatus como especialidad flamenca y no como un acompañamiento trivial o rutinario. Por otra parte, esta rivalidad o competencia, aparentemente áspera o estéril, es en realidad un acicate al mantenimiento de diversas sensibilidades y concepciones dentro de esta percusión corporal flamenca, así como un incentivo en su evolución técnica y musical. Asimismo, esta competitividad pone de manifiesto la creciente profesionalización de las palmas y su consideración como expresión artística valiosa y, en cierto modo, codiciada. Una profesionalización que se encuentra en la raíz de su perfeccionamiento técnico, en términos de eficiencia, pero también rítmico y dinámico, especialmente notable en las últimas décadas y muy ligado a las estrechas conexiones entre el mundo profesional del baile y el de las palmas. Análogamente, como hemos visto a lo largo de este capítulo, la aparición de nombres propios detrás de ciertas técnicas, incluso hallazgos técnicos concretos, demuestra que el palmeo flamenco es ante todo el resultado de múltiples contribuciones individuales, como es propio en toda disciplina artística. En definitiva, esta controversia refuerza las palmas también como ámbito de creación, de innovación dentro del flamenco, fraguado por geniales *subalternos* alejados de la pasividad que aparentemente implica su incontrovertible rol acompañante.

V. Timbre, textura y matiz: la personalidad de las palmas

En este último capítulo abordaremos la faceta más personal del palmeo. Tres elementos, timbre, textura y matiz, íntimamente ligados a la praxis, constituyen las principales herramientas con las que el palmero despliega su personalidad sobre el escenario, transformando un *simple* acompañamiento en todo un arte. El timbre, atributo del sonido que nos permite distinguir el palmeo de los demás instrumentos de percusión, ofrece en el flamenco dos variantes, *sordas* y *abiertas*, con las que los palmeros logran toda una gama cromática. En su técnica coral de contrapunto rítmico, el palmeo implica también una textura musical, que marca el flamenco de forma inconfundible. En tercer lugar, el matiz musical permite al palmero adaptarse a la intención dinámica y comunicativa de la música que acompaña, ajustando, además del timbre y la textura, el dibujo rítmico, la intensidad y la velocidad, demostrando que, junto al sentido del compás, el palmeo requiere una gran dosis de sensibilidad. Por último, observaremos la influencia de los modernos sistemas digitales de grabación, en particular el creciente uso del metrónomo o *claqueta*, que ha desembocado en una controvertida sistematización del palmeo, exigiendo al palmero una mayor conciencia de su propia técnica, de su oficio, pero al mismo tiempo comprometiendo su capacidad para tomar el pulso a la música.

V.1. Timbre: el color de las palmas

En 1914, los etnomusicólogos Erik Moritz von Hornbostel y Curt Sachs presentaron en la principal revista alemana de etnología un sistema de clasificación de los instrumentos musicales basado en dos factores: el elemento productor del sonido y la forma de hacer sonar el instrumento (HORNBOSTEL y SACHS, 1914). Inspirándose en sistemas anteriores, su objetivo principal fue hacer extensible la clasificación a la gran variedad de instrumentos existentes en las tradiciones musicales alrededor del mundo, a menudo ausentes de las clasificaciones organológicas, fuera por negligencia o por falta de criterios taxonómicos adecuados. La propuesta de Hornbostel y Sachs, que utiliza el sistema de clasificación decimal desarrollado por el bibliotecario estadounidense Melvil Dewey, se estructura en sets de tres cifras, alcanzando un máximo de nueve (111.111.111). Del set inicial (111.), la primera cifra corresponde al factor o elemento que produce el sonido, habiendo cuatro opciones o grupos: idiófonos (1), membranófonos (2), cordófonos (3) y aerófonos (4); más recientemente se incorporó también el grupo de los electrófonos (5). El primer grupo está formado por aquellos instrumentos que producen el sonido por su propia vibración, sin intervención de membranas, cuerdas o flujos de aire. Incluye por tanto buena parte de los instrumentos de percusión, si bien no los tambores, considerados membranófonos. Dentro de los idiófonos, se distinguen cuatro subgrupos según el modo de hacerlos sonar o vibrar: golpeados (11), pulsados o punteados (12), raspados o frotados (13) y sopladados (14). A su vez, en el primer subgrupo se diferencian los directamente golpeados (111) de los indirectamente golpeados (112). Entre los primeros, llamados *directly struck idiophones*, encontramos todavía los idiófonos entrechocados o *concussion idiophones* (111.1), en contraste con los percutidos (111.2), que emplean para el golpeo un objeto no sonoro, generalmente un palo. Es en la primera categoría donde encontramos a las claquetas o *clappers* (111.12), pareja de instrumentos en forma de mano (con mango) que han servido desde la antigüedad para emular el efecto del palmeo (SACHS, 1968 [1940]: 88; ANDERSON y BLADES, 2001 [1980]: 891). Por tanto, si bien las palmas no constan explícitamente como instrumento musical, se clasificaría como idiófono entrechocado. No obstante, desde nuestro punto de vista, aunque la acción de palmeo se asemeje en efecto a dos objetos entrechocándose, la consistencia mullida de las palmas de las manos situaría el palmeo en una posición intermedia entre los idiófonos y los membranófonos. De hecho, si consideramos que en las palmas, a diferencia de las claquetas, el aire tiene un papel especialmente relevante en la producción del sonido, hasta el punto de ser el factor determinante, como veremos, en la realización de timbres distintos (la palma *abierta* se basa en encerrar el aire entre las manos produciendo una pequeña detonación), podrían situarse incluso entre los aerófonos.¹

Por otra parte, la afinación es otro parámetro que suele tomarse en consideración a la hora de clasificar los instrumentos musicales. En este sentido, buena parte de los idiófonos

¹ El matiz tímbrico que distingue a la palma abierta ha sido destacado como factor particularmente idiosincrásico, empleado por otros estilos musicales, incluso imitado con otros instrumentos, con el fin de establecer un nexo con el flamenco fácilmente perceptible por el oyente (GARCÍA PEINAZO, 2013: 314).

golpeados, entre ellos el palmeo o el cajón flamenco, se consideran instrumentos de afinación indeterminada (unpitched). No obstante, recordemos aquí la descripción que ofrecía Bess Lomax del palmeo entre los esclavos afroamericanos, que si bien no distinguía notas concretas, empleaba tesituras (bajo, barítono y tenor) para diferenciar las diversas voces de un coro de palmas (v. p. 132), inspirándose en este caso en la propia concepción coral de los tambores africanos, generalmente membranófonos afinados. Por su parte, el palmeo flamenco, aunque tampoco sea percibido como una nota musical, cuida especialmente la intensidad y el timbre, confiriéndole de forma deliberada, si no una afinación, sí una cierta tesitura o color.

El timbre se considera uno de los tres atributos del sonido junto a la altura y la intensidad. Se define como la «cualidad tonal» del sonido (CAMPBELL, 2001 [1980]), entendida como «carácter» (RANDEL y GAGO, 1999 [1986]: 1019-1020) o «color» (KENNEDY, 1994: 890). En la práctica, nos permite distinguir auditivamente a los instrumentos musicales aun cuando interpretan la misma nota a la misma intensidad. En nuestro caso, el timbre es el factor acústico que nos permite reconocer que el palmeo es fruto de percutir dos manos entre sí, incluso distinguir si la constitución de estas manos es, por ejemplo, más fina o gruesa (REPP, 1987: 1108). En primera instancia, el timbre se ha vinculado a la cantidad de armónicos que conlleva un sonido y que, en buena medida, dependen precisamente de las características físicas del instrumento emisor. Con todo, este criterio ha sido revisado, introduciendo con el tiempo otros factores determinantes para la descripción del timbre, tales como el espectro o el envolvente acústico. Estos factores, más complejos que la altura o la intensidad, están interconectados, convirtiendo el timbre en un «atributo multidimensional» especialmente difícil de cuantificar (SETHARES, 1998: 28). El aspecto tímbrico del sonido suele describirse con parejas de adjetivos tales como *cálido/frío*, *suave/duro*, *estático/dinámico* o *compacto/disperso*. No obstante, estas cualidades están necesariamente ligadas a fenómenos físicos concretos. En décadas recientes, el análisis computarizado ha permitido cuantificar estos fenómenos mediante la descomposición del sonido:

Think of a prism, which bends each color through a different angle and so decomposes sunlight into a family of color beams. Each beam contains a “pure color”, a wave of a single frequency, amplitude and phase. Similarly, complex sound waves can be decomposed into a family of simple sine waves, each of which is characterized by its frequency, amplitude and phase. These are called the *partials*, or the *overtones* of the sound, and the collection of all the partials is called the *spectrum* (SETHARES, 1998: 13).

En efecto, el espectro es uno de los principales factores que determina el timbre del palmeo, influido directamente por las características físicas de este *idiófono entrechocado* y la particular configuración de las manos de cada individuo. Aparentemente limitadas como instrumento musical, el entrechocado de distintas partes de la mano o de maneras diferentes permite generar timbres también distintos, hasta el punto de poder considerar cada una de estas técnicas como un idiófono efectivamente distinto. Así, las diferentes tradiciones musicales alrededor del mundo que utilizan el palmeo han desarrollado sus propias técnicas de entrechocado con el objetivo de establecer timbres bien diferenciados y conseguir su repeti-

ción estable o regular.² En el flamenco, como veremos, el palmero despliega esencialmente dos timbres, la *palma sorda* y la *palma abierta*, que se combinan no obstante con una amplia gama de intensidades. A diferencia por ejemplo del palmeo de los esclavos afroamericanos, el palmero flamenco no busca tanto precisar alturas o tesituras, como matices agógicos y dinámicos, ajustando la intensidad y el timbre en función del contexto o pasaje musical, en vez, por ejemplo, de simultanear timbres distintos de forma deliberada.

Aunque tengas la palma abierta o cerrá, hay que saber manejar los volúmenes. Porque eso tiene vida propia, tú le vas dando la intensidad que necesita el momento musical (AMADOR, 30-12-2018).

Para una adecuada realización de estos dos timbres, el palmeo flamenco requiere una determinada postura, no sólo de las manos, sino también de los brazos, incluso del cuerpo en su conjunto. Junto a la posición relajada del cuerpo, que permita, si es el caso, bascular con el aire de la música, las manos han de estar alejadas del cuerpo, despegando los codos de la cintura y alzando los brazos, flexionados en ángulo recto de modo que las manos se levanten aproximadamente a la altura del pecho, tal y como su muestra en la siguiente imagen:³

Fig. V.1. Posición general de los brazos en el palmeo flamenco



² Autores como André Schaeffner o Fernando Ortiz consideran que estas posibilidades de matiz tímbrico habrían sido en la prehistoria un estímulo para el uso del palmeo con fines musicales (SCHAEFFNER, 1994 [1968]: 47; ORTIZ, 1996 [1952]: 39).

³ Ya en 1978, la bailaora Rayna, afincada en Estados Unidos, alertaba sobre la necesidad de adoptar esta postura general para conseguir una buena ejecución. En su caso, aportaba indicaciones para la variante sentada: «The student should sit straight in a relaxed manner with the elbows held slightly in front and away from the body (as opposed to against the sides which restricts movement) and the hands meeting well out in front of the chest, just below the level of the chin. The forearms should move from the elbows with the upper arms relatively still and the wrists flexing only slightly» (RAYNA-JALEO, 1978: 1).

De hecho, una adecuada postura repercute tanto en la calidad de la ejecución como en la predisposición o actitud del intérprete ante el reto de la expresión musical:

Presenta las palmas a la gente, ésta es tu cara, ésta es tu alma. Si tú eres músico, porque se dice que las palmas son música, tú no puedes estar inhibido a la gente. Las palmas es como bailar, las palmas te piden movimiento, es expresión corporal» (DE LA TOTA, 1-6-2018).

Esta postura es la mejor forma de prevenir la fatiga y las sobrecargas musculares que derivan de una acción continuada en estado de excesiva tensión, facilitando a la vez una ejecución rítmica más precisa, relacionada precisamente con la propia disposición corporal:

Los brazos relajaos. Cuando tienes tensión aquí o aquí [señala los hombros], pierdes precisión... Eso tiene que estar suelto (AMADOR, 6-6-2019).

Cuando estás haciendo un trabajo más intenso, no puedes estar con la palma aquí [sitúa los brazos pegados al cuerpo y las manos cerca de la cara]. Me tengo que liberar, necesito que mi palma esté colocada de manera que me permita subir a cierta velocidad [Muestra la posición estándar, con brazos sueltos y manos alejadas enfrente del pecho]. Algunos mantienen la palma aquí porque es quizá más cómodo. Pero si llega la subida [aumento de velocidad], es que no se puede, estás apretao, no tienes la libertad que tienes aquí delante (DÍVI, 7-6-2019).

Dentro de esta postura general, existen algunos recursos complementarios para compensar o prevenir la fatiga:

[Coco] Lo importante es no apretar mucho [no tocar demasiado fuerte], no abrirlas mucho, que estén pegaítas, y sobre todo dejar ésta quieta [la mano que recibe] y que ésta otra haga el efecto. (...) [Bocaíllo] Y también [percutiendo] con el pie descansas más los brazos (COCO, BOCAÍLLO Y FERNÁNDEZ, 11-7-2019).

Partiendo de la postura general indicada, se han establecido tradicionalmente dos tipos de timbre, el *sordo* y el *abierto* (o *sonoro*), asociados a una distinta colocación de las manos, implicando tanto las palmas como los dedos. El timbre de la palma sorda produce un sonido blando, pastoso o amortiguado que se consigue entrechocando ambas palmas de las manos, cruzadas aproximadamente 60°, permitiendo que los dedos puedan doblarse o envolver ligeramente la mano contraria:

Fig. V.2. Posición de las manos en la palma sorda



El segundo timbre, la palma abierta, semejante al de las castañuelas, es hueco y seco, como una leve detonación, siendo por ello más definido rítmicamente.⁴ La obtención del sonido adecuado en la palma abierta requiere mucho más entrenamiento: mientras la mano que recibe o es golpeada (la izquierda para los diestros) está abierta y con los dedos alineados (no separados), los dedos índice, medio y anular (a veces también el meñique) de la mano que golpea (la derecha), rotada ligeramente respecto de la otra (unos 10°), percuten en el hueco de la palma de la mano izquierda, coincidiendo las yemas de los dedos con el rodete dígito palmar, esto es, la parte mullida justo por debajo de los dedos de la mano que recibe:

Fig. V.3. Posición de las manos en la palma abierta



⁴ Las claquetas o *clappers* se inspiran precisamente en este timbre: «En la música de los pueblos antiguos del Viejo Mundo era también frecuente marcar mucho los ritmos con los bailes y se llegó también a estilarse el uso de medios artificiales para reforzar la sonoridad de los golpes de los pies y de las manos. (...) las tejoletas, los crótalos, los palitos, las castañuelas, etc. fueron simples prolongaciones de las manos, intensificadoras de la sonoridad del palmoteo» (ROMERO NARANJO, 2008: 80).

En efecto, mientras que en la palma sorda (palma contra palma) ambas manos son percutidas y percutoras al mismo tiempo, en la palma abierta una de ellas asume el rol de receptora o recipiente, mientras la otra, sólo con los dedos, actúa de percutora. De hecho, en este último caso estaríamos más cerca de un tambor o pandereta, esto es, de un membranófono, que de un idiófono propiamente (la palma actuando de membrana mientras los dedos a modo de palo o golpeador). El bailaor y palmero sevillano El Torombo lo compara de esta forma con la guitarra:

Como decía Paco [de Lucía], la mano izquierda es la que piensa y la derecha la que ejecuta. Entonces, la mano izquierda [al tocar las palmas] es como la tapa de la guitarra, donde está la calidad del sonido. La mano que piensa, ésa no se mueve. Yo tengo en la mano derecha como una especie de martillo, donde tengo mi grave y muy agudo (TOROMBO, 1-12-2018).

En cierto modo, pues, ambos timbres representan instrumentos diferentes, tal y como se desprende de los términos usuales *palma sorda* y *palma abierta*. Existe un amplio consenso, o por lo menos una percepción generalizada, en considerar estos dos timbres como los únicos que se practican premeditadamente. Con todo, constan entre profesionales algunos matices tímbricos que, a diferencia de la palma sorda y la abierta, no se han llegado a sistematizar ni han recibido nombre propio:

For the advanced palmista, [la bailaora] Rayna points out that there are two types of palmas sordas. For the soft muffled sound, the fingers are bent so that the hand is cupped and the sound is trapped. For the louder, clearer sound, the fingers are fully extended (RAYNA-JALEO, 1978: 1)

El mismo matiz al que se refiere el bailaor y profesor de palmas Toni Moñiz cuando menciona que «dentro del grave tienes el grave abierto y el grave cerrado» (MOÑIZ, 24-2019). El matiz tímbrico no se ciñe solamente a la palma sorda, sino que se extiende también a la palma abierta, aún sin llegar a tipificar modalidades propias. Estos matices están igualmente relacionados con cambios en la colocación de las manos:

Depende de cómo coloques la mano, la palma te suena más brillante o te suena más grave. Por ejemplo, la palma abierta, para que suene más fuerte tiene que estar más tensa, o hay que cerrarla un poco para que suene más grave (BARRERO, 18-7-2018).

En este caso, además, los matices no sólo implican cambios de intensidad, sino también una cierta tesitura (agudo/grave). En las palmas flamencas, existe *de facto* una relación entre timbre, intensidad y tesitura que, si bien no ha llegado a sistematizarse, se adquiere a través de la práctica profesional, orientando sin duda la labor de los palmeros. Como vemos, pues, gran parte de la diferencia tímbrica entre la palma sorda y la abierta reside en la posición de las manos al entrechocarse, esto es, palma contra palma o dedos contra palma. Con todo, también influye la morfología individual de las manos (REPP, 1987: 1108), razón por la cual respetar unas indicaciones estándar sobre cómo hacer palmas, particularmente las

abiertas, no garantiza necesariamente un buen timbrado, en este caso un sonido hueco y seco. De hecho, los matices, incluso discrepancias respecto de la forma adecuada de tocar las palmas, son relativamente frecuentes. En este sentido, por ejemplo, la bailaora Rayna ofrecía ya en 1978 algunas recomendaciones a la hora de hacer palmas abiertas:

The palmas abiertas are done in the following manner:

- 1) The general posture is the same as given for sordas.
- 2) While learning, the fingers are kept together, thumbs against the side of the hand.
- 3) Start with the hands parallel (many good palmistas, including Chinin de Triana, do it this way) and then, later, look for the most comfortable angle between the hands. There is a lot of individual variation in this angle.
- 4) The fingertips of one hand should hit the pads at the base of the fingers of the other hand as the palm is struck.
- 5) Move both hand, not just the hitting hand. Rayna feels that failure to do this is a common flaw. There are palmistas who move primarily one hand, but Rayna feels that more power is achieved with both hands moving and it presents a more pleasant, balanced appearance.
- 6) After the initial learning stages, the hands can be relaxed a bit. Many palmistas separate the little finger of the hitting hand from the others slightly. Rayna extends this finger quite radically, but says it is a personal idiosyncrasy and does not affect the sound.
- 7) Relax the arms as much as possible. Rayna says that Chinin frequently shakes his arms and shoulders to loosen them.
- 8) A foot can be tapped to assist in maintaining the rhythm or to aid in doing counter-times, but Rayna warns that some teachers and leaders of dance companies frown upon heavy foot tapping during performances. Therefore it would be wise to eliminate the tapping or reduce it to a slight toe tapping (RAYNA-JALEO, 1978: 2).

En última instancia, pues, a partir de unas indicaciones generales, cada individuo debe encontrar su forma particular de producir el timbre adecuado, a base de práctica continuada y consciente, tarea especialmente ardua para las personas ajenas al lenguaje flamenco, más habituadas a emplear el palmeo como aplauso que como expresión musical. Así, en el caso de las palmas abiertas, de más difícil ejecución, el aprendiz debe escuchar atentamente el resultado para calibrar y afianzar el sonido bien timbrado, de modo que vaya quedando automáticamente asociado a una posición de las manos y una fuerza determinadas. De hecho, la diferencia entre el palmeo flamenco y un aplauso no es sólo una cuestión de sincronización rítmica, sino también de precisión y regularidad en el timbre y la intensidad. Comparado con las palmas flamencas, el aplauso sería equivalente, por ejemplo, a un conjunto de flautas de diversa índole y calidad, desacompasadas, acertando y errando notas continuamente. Así pues, aunque aparentemente no estemos ante un instrumento objetual ni afinado, el palmeo implica igualmente una precisa técnica de ejecución, usando unas partes del cuerpo, las manos, tan físicas como cualquier objeto, a la vez que únicas e intransferibles. Algunas recomendaciones puedan ayudar a conseguir un mejor o más fácil timbrado en las palmas abiertas, como secarse las manos con magnesio. No obstante, cada individuo debe aprender

a sacar el sonido adecuado por sí mismo. De hecho, el escaso prestigio o relieve del palmeo como expresión musical, tanto en el ámbito académico como, en buena medida, también en las sociedades occidentales, provocado por su técnica o ejecución aparentemente trivial, no concuerda paradójicamente con las dificultades que debe afrontar a menudo el aprendiz de palmero.

En cuanto a la terminología, existe un claro consenso en usar el adjetivo *sordas*, dada la patente falta de resonancia de este tipo de palma. Con todo, también se emplea como sinónimo el término *cerrás*, apelando a esta falta de sonoridad, pero también a la posición de las manos más cerradas entre sí. En cambio, como sinónimos de palma *abierta*, que apela a la posición más extendida de las manos durante su ejecución y a su sonoridad más potente (el término *cerrá* se opone precisamente a *abierta*), existe una variedad notable: *sonora* (UTRILLA, 2008), *secas* (KEYSER, 1978: 11), *claras* (UTRILLA y FARKE, 2008; RENITENTE, 2008; LOZANO, 28-12-2018), *vivas*, *al aire*, incluso *naturales* (NARANJO LORETO, 2002: 133), apelando de algún a sus características tímbricas y dinámicas. Asimismo, se emplea el término *fuertes*, pues, en efecto, suelen batirse con mayor intensidad, particularmente en el contexto de géneros veloces o festeros, esto es, de mayor jaleo asociado. Con todo, la intensidad es un factor independiente del timbre: tanto la palma sorda como la abierta se reconocerán como tales al margen de la fuerza con que se ejecuten. Precisamente, partiendo de estos dos timbres o, por así decirlo, colores primarios, es gracias a la intensidad que los palmeros despliegan una amplia gama de matices:

No hay más timbres que sordas y abiertas. Pero sí hay muchos matices de intensidad, relacionados por ejemplo con el tipo de cante, más valiente o más «apagaíto» (DE LA TOTA, 1-6-2018).

Como veremos en el apartado dedicado al matiz, la gradación de intensidad es uno de los principales recursos que emplean los palmeros para adaptarse en todo momento a la circunstancia dinámica y agógica. En este sentido, es comúnmente aceptado que las palmas abiertas tienen más potencia, luego suenan por defecto más fuertes que las palmas sordas. Con todo, esta asociación no implica que éstas deban siempre producir un sonido menos intenso, ni viceversa. Así, es frecuente encontrar grabaciones con palmas sordas de gran intensidad y otras con palmas abiertas de menor intensidad. Por tanto, el término *abierta*, que como opuesto a *sorda* o *cerrá* implica en efecto mayor intensidad acústica, ha de interpretarse, ante todo, como referido al timbre hueco y más brillante de este tipo de palma, frente al sonido más opaco de la palma sorda. Es precisamente por ello que los palmeros suelen asociar el timbre también a una determinada tesitura, de modo que, como dijimos, *sordo* y *abierto* lleva implícito no sólo la dicotomía *fuerte/flojo*, sino también *grave/agudo*:

También controlamos mucho los volúmenes, que es donde cambia mucho el color de la palma. Hay cosas que hay que matizarlas. Si tocas fuerte, suena más agudo, si tocas más flojo, suena más grave, más gordo (MELLIS [LOLO], 21-6-2018).

De hecho, las diferencias de intensidad y la percepción de tesituras distintas no son sólo el resultado de una acción voluntaria, sino que dependen también de la constitución física de la persona, incluso del género:

Igual que una persona en la guitarra tiene más pulsación que otra, le suena el rasgueo más fuerte, con la palma pasa lo mismo. Hay gente que no le suena fuerte la palma. En general, a la mujer le suena más aguda la palma que al hombre (BARRERO, 18-7-2018).

Tenemos un timbre distinto a los demás. La palma abierta la tenemos así grave, con un sonido un poco más oscuro, no como la palma típica de mujer, más aguda (MELLIS [LOLO], 21-6-2018).

Todas estas cualidades de las palmas, controladas de forma intuitiva, han contribuido a establecer unos usos predeterminados para cada tipo de timbre. Así, la palma sorda y la palma abierta suelen destinarse a distintos géneros o palos. La primera, de sonido opaco, adherente, emula más fácilmente un andar cansino o una atmósfera apesadumbrada, por lo que es usada tradicionalmente en géneros de movimiento lento o moderado, imprimiendo templanza y sosiego. En cambio, la palma abierta, eléctrica y brillante, suele usarse en géneros de movimiento vivo, especialmente los llamados festeros, léase Bulería y Rumba:

Existen varios tipos de palmas. Las *palmas sordas*, de sonidos graves y opacos, muy apropiadas para cantes con el tempo reposado, los tientos, soleares, bulerías al golpe, fandangos, algún tipo de cantiña reposada, y rumbas antiguas. Las *palmas naturales* poseen un sonido más brillante, agudo y penetrante, y se suelen utilizar cuando el ritmo permite mayor versatilidad en la ejecución (NARANJO LORETO, 2002: 132-33).

Con todo, las palmas sordas pueden usarse también en géneros festeros o dinámicas rápidas y viceversa, las abiertas en géneros más sosegados o movimientos lentos. Para el uso adecuado de un determinado timbre, por tanto, no sólo es determinante la clase de repertorio, sino también otros factores o circunstancias. Por defecto, las palmas sordas son más propicias en el acompañamiento de la voz del cantaor, mientras que la palma abierta para la falseta del tocao o el taconeo del bailao. Con todo, el uso de uno u otro timbre dependerá también de la intención dinámica del momento o de las características concretas del repertorio que se acompaña, incluso del contexto en el que se interpretan:

Las *palmas sordas* indican no solamente el momento en que el cantaor está entregado al bulto de la copla –y no corresponde molestarle con el bullicio que ya ha hecho su juego–, a la vez, el pasaje en que el testigo va asimilando con fruición pareja todo lo que se descarga a través del cante. Reúne este momento la armonía perfecta entre guitarra, cantaor y jaleo (GONZÁLEZ CLIMENT, 1989 [1955]: 144).

Concerning the use of the different types of palmas, Rayna says that this must be dictated by the music; the palmas must fit the mood. In general, “sordas” will be used with subdued

moments of singing or dancing, while “abiertas” will be used to build excitement (RAYNA-JALEO, 1978: 2).

El uso de sordas o abiertas depende de muchos factores, no sólo del palo, sino también del momento, de lo que esté pasando, porque hay bulerías *cañeras*, hay bulerías lentas, y también del contexto, por ejemplo si estás en una fiesta o en el escenario, o si estás en Morón o en Utrera, donde las hacen más sordas (DE LA TOLEA, 7-7-2018).

Si bien se considera en general inadecuado mezclar simultáneamente ambos timbres, no es infrecuente encontrar grabaciones, particularmente de la fonografía antigua, donde palmas sordas y abiertas son usadas al mismo tiempo en voces distintas. En ocasiones, especialmente cuando ocurre por poco tiempo, se puede interpretar como un descuido de los palmeros. No obstante, también hay casos donde esta colisión se extiende largamente, con aparente deliberación. Así, la combinación simultánea de timbres distintos puede también considerarse un recurso más del coro de palmeros, que seguramente encuentran en ello una forma de ampliar la coloratura de su acompañamiento.⁵ En este mismo sentido, existen casos donde, de forma intencionada, se mezclan ambos timbres en el mismo patrón, generando también un singular colorido: «a veces jugando lo haces» (MOÑIZ, 24-1-2019).⁶ En todo caso, sí es muy frecuente alternar ambos timbres en una actuación en directo o en una misma grabación, con independencia del género interpretado, contribuyendo de este modo a articular, reforzar o matizar los cambios o contrastes dinámicos tan habituales en la música flamenca. Como veremos en el tercer apartado de este capítulo, el timbre y sus coeficientes de intensidad y altura son en efecto factores principales del matiz musical, herramientas fundamentales del palmero a la hora de asumir con sensibilidad su objetivo último: acompañar, lo cual implica no sólo brindar un apoyo métricamente solvente, sino también adaptarse en todo momento a las circunstancias agógicas, dinámicas y estéticas, que pueden variar sensiblemente en función del contexto, el repertorio o la intención, incluso la personalidad del solista que se acompañe. En definitiva, el manejo adecuado del timbre es uno de los aspectos que apela a la sensibilidad del palmero y que, como tal, le convierten en músico, en artista.

⁵ Un buen ejemplo de ello se encuentra en el «Jaleo canastero» de Carmen Amaya, acompañada a la guitarra por Sabicas [177/2'22"].

⁶ Un ejemplo es el acompañamiento de palmas que los cantaores realizan en esta [coreografía por verdiales](#) [en 0'45"] de la bailaora Susana Lupiáñez, la Lupi, presentada en la Bienal de Flamenco de Málaga en 2013.

V.2. Textura: el cuerpo de las palmas

La textura musical se define como la forma en que las diversas fuentes sonoras de una pieza o pasaje musical se organizan y relacionan entre sí y el resultado o «modelo general de sonido» que producen estas interacciones (RANDEL y GAGO, 1999 [1986]: 1016). En este sentido, se asocia a la *densidad* o *grosor* de una pieza, implicando tanto al número de fuentes simultáneas como a su variedad o amplitud en cuanto a ritmo, tesitura y timbre, esto es, entendiendo *densidad* desde un punto de vista a la vez cuantitativo y cualitativo.

This may apply either to the vertical aspects of a work or passage, for example the way in which individual parts are put together, or to attributes such as tone colour or rhythm, or to characteristics of performance such as articulation and dynamic level (SADIE, 2001 [1980]: 323).

La teoría musical académica distingue varios tipos de textura, asociados generalmente a determinados géneros o formas de la música occidental de transmisión escrita. Con todo, la terminología es controvertida, existiendo matices notables, incluso contradicciones entre las acepciones de un mismo término. En este sentido, los términos *homofonía* y *polifonía* suelen presentarse como texturas opuestas. Esta última, definida también como *contrapunto*, representa en efecto un extremo de la textura musical, en cuanto que simultaneidad de varias melodías distintas e independientes entre sí. Por su parte, la textura *homofónica* es aquella en la cual las voces son interdependientes, sea porque se establece una jerarquía entre ellas, destacando una sobre el resto, o porque todas comparten el mismo ritmo (SADIE, 2001 [1980]: 323). Sin embargo, esta dicotomía no parece contemplar el término *polifonía* en su sentido más estricto o literal, estos es, como mera confluencia de distintas fuentes sonoras (DUNSBY, 1989: 49). La intervención de varias personas genera necesariamente una textura distinta, sea por la diferencia tímbrica entre los intérpretes, por su disposición espacial o, simplemente, por las imprecisiones a la hora de sincronizarse rítmicamente. Por ejemplo, aun realizando en ambos casos una sola melodía sin acompañamiento alguno, la textura de los cantes flamencos llamados «a palo seco», esto es, sin acompañamiento (e. g. martinets, tonás y saetas), es necesariamente distinta de la del canto llano o gregoriano, interpretado por varias voces. Por nuestra parte, pues, preferimos adoptar como antónimo de *polifonía* el término *monofonía*, que describe la música basada en una sola fuente sonora.

Desde este punto de vista, la *homofonía* sería una modalidad dentro de la polifonía. Llamada también *homorritmia*, su acepción más frecuente es aquella en la que las distintas melodías comparten el mismo ritmo, de modo que el resultado conjunto se percibe antes como sucesión de acordes que como confluencia melódica, por lo que se ha dado en llamar también textura *acórdica* (RANDEL y GAGO, 1999 [1986]: 1016). Esta isorritmia hace las melodías dependientes las unas de las otras, sin destacar ninguna sobre las demás. En las palmas se produce la situación inversa, pues no es la homogeneidad rítmica la que provoca la interdependencia de las voces, sino precisamente la homogeneidad tímbrica, que impide distinguir con claridad el ritmo que realiza cada palmero y, por tanto, desgranar las voces del coro. De

hecho, el palmero no pretende diferenciarse, esto es, destacar su ritmo sobre el de las demás voces, sino, al contrario, integrarse en el coro, disolverse en él para fortalecer precisamente el efecto conjunto. En este sentido, la interdependencia de los distintos ritmos de un coro se debe no sólo a la dificultad que plantea la distinción de cada voz en un contexto tímbricamente homogéneo y sin afinación determinada, sino porque cada voz de palmas consigue el efecto buscado sólo en conjunción con las demás. Esta unión es, en el fondo, su razón de ser.

Por otra parte, también se entiende por *homofonía* aquella manifestación de voces o fuentes sonoras distintas en la que existe una jerarquía, situándose una melodía como voz principal o dominante y las demás como acompañamiento (SADIE, 2001 [1980]: 323). También llamada *melodía acompañada*, no existe consenso en considerar esta opción como propiamente homofónica, abogando en ocasiones por el término más antiguo *monodia* (McCOMB, 1994). En cualquier caso, esta textura es la más frecuente en el ámbito de la música popular y muy especialmente en el flamenco, dada la preponderancia del cante y el rol tradicionalmente acompañante o subsidiario tanto de las palmas como de la guitarra, en este caso manifiesta sobre todo en el rasgueado y las progresiones o cadencias armónicas recurrentes. No obstante, en el caso de las palmas, este tipo de *homofonía* es impropia, en la medida en que todas las voces de un coro son parte del acompañamiento, nunca el elemento principal, y que, una vez inmersa en el coro, ninguna voz de palmas destaca sobre las demás.

En segundo lugar, se contempla también la *heterofonía*, en la cual, si bien intervienen voces distintas, éstas elaboran variaciones de una misma melodía o material melódico (DUNSBY, 1989: 49). Mucho más frecuente en la música tradicional que en la música académica, la textura heterofónica se considera idiosincrásicamente flamenca, sobre todo en relación a las imitaciones que el guitarrista realiza de las melodías del cante, tanto en los géneros acompasados como, sobre todo, en los llamados «cantes libres», léase malagueñas, granainas y tarantas (CRUCES ROLDÁN, 2003: 27-28), en los cuales la ausencia de acompasamiento es suplida por estas analogías melódicas. Por su parte, también en las palmas está presente este componente heterofónico, al imitar o reelaborar el ritmo de la guitarra y el taconeo del baile y, por tanto, trabajar sobre su mismo material rítmico.

Por último, la textura polifónica, en su acepción académica más común, resulta de la combinación de voces rítmica y melódicamente distintas (generalmente cuatro), cada una de ellas conservando su independencia del resto. Conocida también como *contrapuntística*, esta textura es una de las más complejas, tanto desde el punto de vista del intérprete como del oyente, pues la multiplicidad de líneas melódicas, equiparables en relevancia y sin renunciar a su coherencia armónica, implica varios focos de atención simultáneos. En las palmas, la forma en que las voces interaccionan nos sitúa aparentemente en el ámbito de esta textura contrapuntística. Ahora bien, la ausencia de una afinación determinada y la similitud tímbrica entre las distintas voces impiden percibir la identidad rítmica de cada una de ellas: si bien constituyen ritmos distintos, el oyente no es capaz de discriminarlos auditivamente. Así pues, a pesar de ser el resultado de combinar ritmos efectivamente distintos, la *armonía rítmica* que genera la conjunción de todas las voces de un coro de palmas prevalece a la percepción individualizada de cada ritmo.

A tenor de las acepciones académicas de los términos referidos a la textura, para una adecuada definición de este aspecto musical en el palmeo flamenco conviene en efecto tener

en cuenta los rasgos singulares que configuran esta expresión musical. Por una parte, sea a voz sola o a coro, el palmeo es siempre un acompañamiento y, por tanto, implica necesariamente una relación rítmica muy estrecha con las otras voces dentro de la pieza musical. Por otra parte, las palmas flamencas presentan sólo algunos de los factores que intervienen en la percepción de la textura: la ausencia de una afinación determinada y, por tanto, de melodía y armonía, o la considerable homogeneidad tímbrica de un coro de palmas (en comparación por ejemplo con una batería), condicionan necesariamente su aspecto sonoro, difícilmente comparable al de las músicas que han servido o suelen servir para ejemplificar cada tipo de textura musical. Con todo, esta aparente pobreza acústica del palmeo produce un impacto especial en el oyente. Sus interacciones exclusivamente rítmicas hacen que buena parte de la *densidad* o *grosor* del palmeo se perciba a través del hoquetus, es decir, de la confluencia o discrepancia de las palmadas. Incluso en interacción con la melodía del canto o la armonización del toque, la uniformidad tímbrica del palmeo y su sonoridad penetrante mantienen su singular textura en un primer plano, potenciando con ello la sensación de cohesión o firmeza que emana de un coro de palmas bien coordinado, efecto que no alcanzan en la misma medida, por ejemplo, las formaciones folclóricas de instrumentos de percusión objetuales, fruto precisamente de su heterogeneidad tímbrica.

En efecto, el uso sistemático del hoquetus tiene una gran influencia en la percepción de la textura del palmeo, no sólo porque implique varias personas tocando las palmas, sino sobre todo por su efecto envolvente. De hecho, el reparto de las palmadas entre las distintas voces del coro no es solamente un modo de aligerar la ejecución de cada palmero, sino una estrategia deliberada que nace de la conciencia de la repercusión que esta interpretación coral tiene en la textura, muy superior necesariamente a la de cualquier palmeo *monofónico*. Partiendo de todas estas consideraciones, exponemos a continuación una clasificación *ad hoc* de las diferentes texturas que ofrece el palmeo flamenco:

Texturas del palmeo flamenco

- Monofonía
Una fuente sonora
- Polifonía
Dos o más fuentes sonoras
 - Homorrítmica (vertical/horizontal)
 - Heterorrítmica

La *monofonía* corresponde al palmeo menos denso, realizado necesariamente por una sola persona. Como tal, es muy poco frecuente, sobre todo en directo. Un caso excepcional es el de José Jiménez, el Bobote, que suele actuar solo en la compañía de Israel Galván. Con todo, esta *soledad* no implica una textura monofónica, pues precisamente su intervención en solitario se justifica por su destreza en el uso del pie y, por tanto, en combinar dos fuentes

sonoras. En cambio, a través de la fonografía hemos visto ejemplos de palmeo realmente monofónico, como en el caso de varios discos de La Niña de los Peines, donde ella sola tocaba las palmas, o los citados discos de La Niña de Linares con las únicas palmas de Carmen Amaya. En ambos casos, la ausencia de un segundo palmero provocaba un despliegue variado de patrones, asumiendo incluso roles diferentes en función del fragmento que se acompañara (copla cantada o interludios de la guitarra). Desde esta perspectiva, la textura monofónica del palmeo se ve enriquecida en este caso por las constantes variaciones rítmicas en torno a un patrón base, así como por la respuesta o reelaboración rítmica del toque en los interludios. De hecho, algunos fragmentos podrían interpretarse en sentido polirrítmico, en tanto en cuanto los patrones desplegados, particularmente de Carmen Amaya, constituían realmente contras, desplegados en este caso sobre una base imaginada.

Al margen de estos casos excepcionales, la polifonía es la textura por antonomasia de las palmas flamencas, no sólo porque la concurrencia de dos o más palmeros supone su mayor potencial rítmico y dinámico, sino porque, tal y como indica su denominación más común, *tocar las palmas* (en plural), la sonoridad más característica pasa por la estereofonía y por la ligera duplicidad de las palmadas supuestamente sincrónicas. Repárese en que un coro de palmeros, incluso marcando todos el mismo ritmo al unísono, implica siempre una textura *orgánica* derivada de la práctica imposibilidad de sincronizar de forma exacta las batidas de cada palmero. Por defecto, suele producirse un leve desfase rítmico, un crujido o crepitación gracias al cual se percibe implícitamente la presencia de varios palmeros, esto es, la *densidad* del coro. Lejos de perjudicar su eficacia rítmica, este cimbreo o vibración confiere vitalidad al palmeo, revelando implícitamente el carácter colectivo e irreplicable del evento musical. Este desajuste, involuntario y aleatorio, es difícilmente sistematizable: crear un coro digitalmente a partir de una sola voz multiplicada en diferentes pistas, si bien factible, es inusual:

Para que no fueran las palmas unísonas total, [Manolo Soler] atrasaba una de las palmas un poquito para que se escuchara ese ligero desajuste, para que sonara natural, que es de lo que se trata. (...) Él atrasaba una palma, otra la adelantaba, para que existiera esa *mijina* de desajuste. Porque es imposible que cuatro palmas, o tres, vayan paralelas totalmente. (...) Siempre hay una pequeña latencia (AMADOR, 30-12-2018).

Dentro del palmeo polifónico, y adaptando la terminología académica, distinguimos en primer lugar la textura *homorítmica*, en la cual todos los palmeros realizan esencialmente el mismo ritmo. Al margen de los ejemplos de palmas lisas, es una textura poco frecuente en la fonografía antigua y, en general, en la interpretación en directo. En cambio, se ha hecho cada vez más frecuente en la fonografía moderna. Cuando todos los palmeros del coro realizan el mismo ritmo, la homorritmia es *simultánea* o *vertical*, modalidad de la que veremos varios ejemplos al tratar el concepto de palmeo *sistemático*. En cambio, la textura homorítmica es *sucesiva* u *horizontal* cuando cada voz realiza un patrón distinto, pero repetido en bucle o *loop*, de modo que el conjunto se escucha como un ostinato enriquecido o más dinámico. En esta modalidad, que correspondería por ejemplo al coro cerrado a dos voces descrito en el capítulo anterior (p. 231), el ritmo se muestra uniforme en su aspecto conjunto.

No obstante, las ligeras diferencias entre patrones aumentan el efecto estéreo-fónico o envolvente, compensando en cierto modo la monotonía rítmica. Dentro de la textura homorrítmica, la modalidad *horizontal* es la más frecuente. Algunas muestras ya han sido comentadas al analizar el palmeo base moderno de Soleá/Alegría (p. 187), y veremos todavía algunos ejemplos al tratar el concepto de «camine», relacionado con la digitalización de los sistemas de grabación. En cualquier caso, la *homorrítmica*, al percibirse como una sola voz o patrón rítmico más o menos enriquecido, implica la adopción de un solo rol (base).

Con todo, dentro del palmeo polifónico, la textura tradicional y más común es la *heterorrítmica*, que definiremos en este caso como la combinación de voces y roles rítmicos distintos (base y contra), de modo que el efecto resultante, aun dentro de los parámetros propios del género rítmico, es el de un ritmo variable que no sólo se adapta a las circunstancias dinámicas y agógicas, sino que procura interactuar con la música que acompaña, imitando o reelaborando sus mismas ideas rítmicas y fraseo. Esta textura, que correspondería a la del coro abierto a dos voces (p. 232), aumenta a medida en que el contra incorpora dibujos más sofisticados, sean caballitos, tresillos o redobles, que suelen emplearse precisamente como emulación de figuras rítmicas análogas en el toque. Aquí, es sobre todo el palmero contra el encargado de esta interacción rítmica, mientras que la adaptación dinámica y agógica es competencia de ambas voces. Cabe señalar en este sentido la analogía de esta textura que llamamos *heterorrítmica* con la textura conocida en el ámbito académico como *bifonía*, formada por dos voces, una primera estática, con función de apoyo (BENWARD y SAKER, 2008: 153-154), conocida como *pedal* y que se basa en la interpretación constante o repetida de una misma nota, generalmente en el registro grave, y una segunda variable, que asume el desarrollo melódico. En el palmeo, la voz estática correspondería a una primera voz de palmas lisas o una base de palmas repetida en ostinato, mientras que la segunda voz estaría representada por el contra, encargado de hacer los dibujos.

Todos estos tipos y modalidades de textura no se dan necesariamente por separado, sino que pueden aparecer combinadas en una misma grabación. Como vimos en capítulos anteriores, el contraste entre la textura homorrítmica y la heterorrítmica es un elemento característico de la fonografía antigua. Sobre todo en aquellas grabaciones con palmas continuas, la textura de las palmas solía ser homorrítmica durante las coplas cantadas, haciendo base con palmas simples de forma más o menos uniforme; en cambio, en las introducciones e interludios de la guitarra, el palmeo tendía a la textura heterorrítmica, con mayor diversidad de ritmos dentro de la estética del género correspondiente. En este sentido, cabe decir que si bien la textura, entendida en términos de densidad y consistencia, se percibe en función de la cantidad de palmeros (fuentes sonoras) y de ritmos simultáneos (voces), a mayor número de personas y, más aún, de voces, no necesariamente aumenta. Cuanto más numeroso sea un coro de palmas, más riesgo existe de desajuste rítmico, incluso tímbrico, pudiendo perjudicar su textura. Asimismo, la presencia de varias personas haciendo el contra, incluso de varios contras a la vez, supone un riesgo aún mayor. Para que las palmas flamencas desempeñen adecuadamente sus funciones musicales y contribuyan a la cohesión del cuadro, es necesario un equilibrio entre el número de personas participantes y el número de voces (líneas rítmicas o roles corales distintos), procurando siempre una mayoría de palmeros base.

Además de estos aspectos cuantitativos, existen otros factores que pueden determinar la textura de las palmas y con los que se juega a la hora de generar matices en la textura. Así, cabe considerar por una parte el timbre: las palmas sordas conllevan una textura o consistencia pastosa, mullida, mientras que las abiertas o sonoras suenan más rígidas o tersas. Por otra parte, la percepción del espacio a través de las palmas incide decisivamente en su textura. Así, el coro puede inspirar una sensación más firme y robusta o más frágil y volátil en función de la colocación o distribución espacial de las voces y las personas que lo conforman. Un coro formado únicamente por dos personas (base y contra), pero situadas codo con codo, puede inspirar también firmeza; análogamente, un coro abierto en el espacio pero formado por mucha gente (a modo de corro o corrillo), gana robustez. En este sentido, la introducción del sistema estereofónico en las grabaciones de flamenco a principios de los años sesenta, ya en disco de vinilo, permitió reproducir este efecto espacial distribuyendo las voces de palmas en canales distintos (izquierdo y derecho).⁷ Del mismo modo que la grabación de cada intérprete mediante un micrófono distinto permitía que los instrumentos, incluida la voz, no se taparan entre sí durante la grabación, estos dos canales preservaban esta independencia durante la reproducción. Con todo, tal y como demuestran las numerosas grabaciones que aplicaron la estereofonía a las palmas, el efecto resultante es muy distinto en función de la forma de grabar los palmeros, conjuntamente con un solo micrófono o por separado con micrófonos distintos, pero sobre todo en función de su colocación en los canales derecho o izquierdo. Esta distribución de las pistas grabadas en canales distintos da lugar a la llamada *panorámica* (HEREDIA, 17-7-2019), esto es, el arco sonoro de 180° que nos envuelve en una escucha estereofónica.

La siguiente recopilación incluye muestras de la aplicación más estricta o extremada del sistema estéreo al coro de palmas. En estas muestras, al margen de que el cantaor pueda tocar las palmas en sus descansos, constan propiamente dos palmeros (B y C), situados íntegramente en un canal distinto, percibiéndose así totalmente a izquierda (O = oeste) o a derecha (E = este). Cuando los roles base (b) y contra (c) están definidos, el primero (b) tiende a ubicarse por defecto a la derecha (cO/bE):

Grabaciones con palmas en estéreo completo (cO/bE)

Alegrías:	_____ Aurelio de Cádiz, 1962 [190]
	_____ Beni de Cádiz, 1973 [233]
Bulerías:	_____ Manolo Vargas, 1962 [194]
	_____ Juanito Villar (jaleos), 1975 [248]
Tangos:	_____ El Lebrijano, 1974 [240]

⁷ Las primeras grabaciones estereofónicas de flamenco que nos constan editadas en España son de 1960. En EE.UU, se experimentaba ya en 1959 con esta tecnología multipista, por ejemplo en discos de Sabicas (GAMBOA, 2013: 157-158).

Quizá fruto del entusiasmo por el flamante invento, estas grabaciones estereofónicas demuestran que a mayor separación de las voces, mayor es también el riesgo de descomponer el efecto coral.⁸ Recordemos en este sentido que el término griego *stéreas* significa «consistente» o «sólido», cualidades que precisamente aporta un coro de palmas cuando, además de la precisión métrica y agógica, adopta una adecuada separación de los palmeros. En estas muestras, cada voz de palmas, grabada con un micrófono distinto, se sitúa no sólo en un canal distinto, sino totalmente a derecha e izquierda respectivamente. De este modo, con el cante situado en el centro de la panorámica, los palmeros parecen estar sentados a lado y lado del cantaor, haciendo muy evidente el intercambio de palmadas y silencios entre ambos. Con todo, esta drástica separación, si bien hace patente la cualidad estereofónica de la grabación, perjudica el aspecto rítmico del palmeo, dando una sensación menos cohesionada. En este sentido, cabe recordar que el efecto envolvente de las palmas, relacionado estrechamente con su sofisticada técnica en hoquetus, no emana tanto de la separación física de los intérpretes como de la adecuada distribución de las palmadas en voces distintas. Por tanto, tal y como demuestra la colocación habitual de los palmeros en el escenario, generalmente juntos, la textura adecuada de las palmas depende antes de la combinación elegida de patrones o dibujos y su ejecución precisa, que de la separación de los intérpretes.

En el último ejemplo de la recopilación anterior, dos son los palmeros que hacen base en el canal izquierdo (2bO/cE), compensando así la debilidad que genera la separación del coro a dúo. En este sentido, una forma de compensar la falta de solidez que provoca la distribución estrictamente en estéreo consiste en dividir el palmeo en dos coros, formados respectivamente por una base y un contra. Así, durante la escucha, la autonomía rítmica de cada coro, aun situado en un canal distinto, compensa la drástica separación acústica:

Paco [de Lucía], dentro de las producciones discográficas, también fue un revolucionario. Los primeros discos de Camarón que hizo Paco eran una piña muy gorda de gente tocando muy bien las palmas. Y ¡vámonos que nos vamos! La cosa es que Paco se da cuenta de que por mucha gente que haya tocando las palmas quizá van a sonar más gordas, pero no más abiertas. Sí, muchos palmeros y mucho jaleo, pero va a quedar igualmente direccionado [en un solo punto de la panorámica]. Entonces Paco dice: «No, yo voy a grabar una pista con las palmas allí y otra pista con las palmas aquí», con un dibujo distinto en cada caso. Porque se da cuenta de que, mezclando las dos pistas, aunque sean los mismos palmeros, tiene cuatro palmeros. Entonces sí era muy necesario que los palmeros fueran de oficio. (...) Cuando sale el *recording* [grabador multipista], que no es todavía la época digital, ya se podía hacer de esa forma. Entonces aparece el sentido del espacio, del sonido en el espacio, y queda más definido cuando la palma lleva un dibujo o cuando lleva otro (HEREDIA, 17-7-2019).

⁸ Esta *descomposición* parece darse, por ejemplo, en la serie de seis EPS de la casa Hispavox (HH 16-340/345) realizada en 1962, recién incorporada la estereofonía, y a la que corresponden dos de los registros de la recopilación. Los nombres de los palmeros (Pepín Cabrales y Luis el Compare) aparecen en la contraportada de los discos, con el mismo tamaño de letra que los del cantaor y el guitarrista, un reconocimiento explícito muy poco frecuente hasta entonces pero que concuerda con la relevancia sonora que adquieren las palmas en estos discos.

Grabaciones con palmas en dos coros en estéreo completo (bcO/bcE)

- Alegrías:_____ María Vargas, 1973 [236]
Tangos de El Piyayo:_____ Pedro Montoya, 1976 [253]⁹
Soleares:_____ La Marelu, 1975 [249]
Bulerías:_____ Camarón de la Isla, 1986 [268]

Junto a estos casos más o menos singulares, la distribución estereofónica de las voces más frecuente fue parcialmente a derecha o a izquierda, de modo que sonaran menos distanciadas. En este caso, cada voz del coro, formada por uno o varios palmeros pero grabada con un micrófono propio, suena por ambos canales pero en diferente proporción, haciendo que se perciba más a un lado que al otro. Según el grado de equilibrio o desequilibrio en esta proporción, la pista suena más centrada o vertical (N = norte) o más inclinada hacia un lado (NE / NO). Esta inclinación es precisamente la que termina de definir la sensación panorámica o de arco sonoro:

Grabaciones con palmas en estéreo parcial

- Tangos:_____ Ramón el Portugués, 1972 [230] (bcNO/bNE)
Gabriel Moreno, 1973 [236] (bNO/cNE)
Manuel Soto Sordera, 1977 [257] (2bNO/cE)
Rumba:_____ Naranjito de Triana, 1974 [243] (bcNO/bE)

En esos años previos a la era digital, los músicos flamencos, aun con micrófonos separados, solían grabar simultáneamente en el mismo espacio, de modo que una colocación no suficientemente alejada los unos de los otros provocaba que la señal de un intérprete o intérpretes se «colara» en mayor o menor medida en los demás micrófonos, tal y como se aprecia en algunas de estas grabaciones (AMADOR, 30-12-2018). Sin necesidad de separar las voces de palmas en canales distintos y, por tanto, evitando el riesgo de debilitar su textura, el propio sistema estereofónico permitía situar cada especialidad en un punto distinto de la panorámica, generando un considerable efecto envolvente o espacial, aumentado por la introducción en esa misma época de la *reverb* o efecto de reverberación. De hecho, la separación estereofónica de las voces de palmas no fue la opción mayoritaria, sino la ubicación del coro entero en un punto segregado de la panorámica.¹⁰ En la siguiente recopilación, el

⁹ En este ejemplo, comentado en el capítulo anterior en relación a los redobles, el contra situado a la izquierda se convierte por momentos en una base doblada con el objetivo de que aquél situado a la derecha pueda realizar los redobles. De este modo, se establece una interacción en la aparente distancia, cohesionando un acompañamiento de palmas inicialmente partido en dos grupos de palmeros.

¹⁰ Puede verse un ejemplo de ello en el documental «[Tiempo de Leyenda](#)» de RTVE, en unas alegrías interpretadas por Camarón de la Isla y acompañadas por Paco Cepero en 1973 [9'39"]; obsérvese la

coro aparece completamente a un lado, distinguiéndose muy claramente del resto de intérpretes, pero perdiendo cierta capacidad de unir un cante y un toque con lenguajes rítmicos muy distintos. En estos ejemplos, si bien la señal de las palmas se cuela inevitablemente en el canal contrario, la percepción de su colocación lateral es clara:

Grabaciones con palmas en estéreo lateral

Canal derecho (bcE): _____ Fernanda de Utrera (alegrías), 1970 [216]
El Indio Gitano (tangos), 1971 [220]
Adela la Chaqueta (fandangos de Huelva), 1972 [233]¹¹

Canal izquierdo (bcO): _____ Antonio Mairena (bulerías), 1964 [198]¹²
Camarón de la Isla (bulerías), 1969 [210]
Fosforito (alegrías), 1971 [221]

Al margen de todas estas opciones, y otras que no hemos detallado, una de las distribuciones más frecuente fue situar el coro de palmas relativamente centrado, quedando el cante y la guitarra a cada lado; si la grabación incluía dos guitarras, frecuente hoy en día, éstas aparecen una a cada lado, dejando el cante centrado en compañía de las palmas. En cualquier caso, el hecho de grabar las palmas con un micrófono propio y segregadas en la panorámica fue una forma no sólo de *limpiar* el cante o la guitarra de interferencias, sino también de equiparar implícitamente el palmeo al resto de especialidades flamencas. De hecho, los avances tecnológicos en los sistemas de grabación y reproducción no sólo permitieron un mayor protagonismo y relevancia musical de las palmas, acorde con su propio desarrollo técnico y rítmico, sino también una mayor conciencia de sus cualidades musicales, particularmente su textura y el hoquetus implícito. En última instancia, todas estas variables estereofónicas no son sino intentos de recrear las diferentes texturas de las palmas, jugando con la composición y distribución del coro, llegando incluso a generar con la tecnología texturas inéditas, ausentes en la interpretación en directo pero que gracias al uso de varios micrófonos y al sistema multipista estereofónico enriquecieron la coralidad de las palmas, contribuyendo en consecuencia a una mayor revalorización dentro y fuera del microsuro. Este juego creativo a través de la tecnología tendrá su apogeo en la era digital, ya en los años noventa, que multiplicará las posibilidades de recreación, incluso manipulación del coro de palmas, tanto en su textura como en el timbre y la consistencia rítmica. Como veremos, este aumento en las opciones de edición conllevó notables ventajas, pero también riesgos difíciles de gestionar.

distancia de los palmeros con respecto del cantaor y el guitarrista (y de éstos entre sí) para evitar la *contaminación* acústica de unos a otros durante la grabación.

¹¹ En estas alegrías de baile, se oye el zapateado de Rosario la Mejorana en el canal izquierdo, justificando la colocación de las palmas a la derecha.

¹² En esta grabación, Antonio Mairena, situado a la derecha, hace base frecuentemente.

V.3. El matiz: el alma de las palmas

V.3.1. El matiz tradicional

La variedad anímica de las palmas es sorprendente. Desfilan por todas las ondas posibles del tono afectivo. Las hay trágicas, gráciles, melancólicas, perezosas, angustiosas. Por momentos parecieran ser ellas quienes mejor suscitar la dirección sentimental del cante y de la danza. Susurran, dramatizan, solidarizando un clima, trazando un color propicio. Las palmas se estrechan de acuerdo al perfil de cada cante y de cada situación psíquica. Harto diferentes resultan las palmas lánguidas y entrecortadas de unas soleares, majestuosas y murmurantes de una siguiriyas, que las que entreteje en máxima fragmentación el cante por bulerías (GONZÁLEZ CLIMENT, 1989 [1955]: 143).

El matiz es un aspecto fundamental en las palmas flamencas, el principal factor mediante el cual el palmero despliega su sensibilidad, su capacidad de leer y adecuarse a la intención musical del solista que acompaña y, en general, al sentido o la atmósfera de la música. En cierto modo, después de la precisión rítmica, es la virtud que conecta más estrechamente el palmero con el resto del cuadro. Prácticamente la totalidad de aspectos que conforman la praxis del palmeo flamenco son susceptibles de ser matizados, si bien, como veremos, algunos de ellos son especialmente relevantes. La teoría musical occidental tiende a relacionar el matiz principalmente con las gradaciones en la intensidad en la ejecución, esto es, con la dinámica (SADIE y LATHAM, 2000 [1988]: 596). En este caso, el matiz dinámico se considera parte integrante de la composición musical, de modo que, en la música de transmisión escrita, se incorporan a la partitura mediante una serie de términos y signos convencionales que permiten al compositor indicar con relativa precisión este tipo de matices. Partiendo de los términos italianos *piano* (suave) y *forte*, y sus abreviaturas *p* y *f*, se estableció una escala de matices dinámicos (de intensidades) que van desde el *pianississimo* o *ppp*, esto es, extremadamente suave o débil, hasta el *fortississimo* o *fff*. Paralelamente, mediante los términos *crescendo* y *diminuendo*, y sus abreviaturas *cresc.* y *dim.* (o signos equivalentes < y >), se expresan los cambios o transiciones en el matiz dinámico (ZAMACOIS, 1949: 141). Por otra parte, la teoría musical también emplea términos de origen italiano para indicar en la partitura los matices *agógicos*, relativos a la velocidad a que debe ejecutarse por defecto una pieza musical y las variaciones de tempo a lo largo de la misma. En el primer caso, se habla más propiamente de *movimiento*, definido en escala que va de *Largo* a *Prestissimo*, pasando por *Lento*, *Adagio*, *Andante*, *Moderato*, *Allegro*, *Vivace* y *Presto*. En el segundo, se emplean términos como *rallentando* o *accelerando* y sus abreviaturas *rall.* y *accel.*

El *movimiento* y su tratamiento a lo largo de la pieza es fundamental en el flamenco, ya que constituye uno de los parámetros que, junto a la fórmula métrica y el ostinato armónico, permite diferenciar y clasificar los distintos géneros acompañados (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 87). En el caso particular de las palmas, el matiz agógico es especialmente importante. El control de la regularidad del tempo es no sólo uno de los principales objetivos o funciones del palmeo, sino su misma razón de ser, pues sin una velocidad regular no es posible formar un

coro de palmas. Al mismo tiempo, en el contexto del baile, principal motor del desarrollo del palmeo flamenco, la eficacia de los constantes cambios de velocidad tienen en el palmero su principal garante. A los matices dinámico y agógico cabe añadir también el matiz tímbrico, relativo al uso de palmas sordas o abiertas. De hecho, los tres tipos de matiz están íntimamente relacionados, ofreciendo un amplio abanico de variables, generalmente no tipificadas ni verbalizadas.

En el palmeo flamenco concurre también un matiz relativo a la altura o tesitura, que suele ser manejado de forma también premeditada. A pesar de su aparente no afinación, tanto el oyente como el intérprete perciben sonoridades más graves o agudas en función del timbre empleado, esto es, de la colocación de las manos al entrechocarse y su particular constitución, o la intensidad en la batida. Por último, entre los matices del palmeo debemos mencionar también aquellos relacionados con la textura y el ritmo. En el primer caso, como vimos, afectan a la densidad o consistencia de la música, esto es, al aspecto que el coro de palmas ofrece en función del número de palmeros que actúan y la cantidad de ritmos simultáneos. En el segundo, nos referimos estrictamente a los patrones o dibujos concretos y su relación con los ritmos que ejecutan los solistas (baile, cante, toque). Veamos en resumen los matices que el palmero debe saber manejar de forma consciente y oportuna:

Tipologías de matiz en las palmas flamencas

- 1) Dinámico o de intensidad;
- 2) Agógico o de velocidad;
- 3) Tímbrico o de color;
- 4) Tesitural o de altura;
- 5) Textural o de densidad;
- 6) Rítmico o de dibujo.

El palmero tiene literalmente en sus manos un amplio abanico de variables a la hora de matizar la música que acompaña, opciones que forman una parte muy relevante de su especialidad. La virtud y a la vez complejidad que presentan todos estos tipos de matiz es el hecho de estar interrelacionados, obligando al palmero a sumar al control del compás, de la cuadratura, del tempo o del sentido rítmico y dinámico propio de cada género, también un control integral de los efectos acústicos que produce su palmeo.

También es muy importante la sensibilidad en el palmero. Me encuentro gente que yo digo: ¿Tú no estás viendo lo que hace el bailar? ¿Estás aquí o estás en otro lao? Es como que tú me estuvieras hablando normal y yo chillándote (DE LA TOLEA, 7-7-2018).

Cualquiera puede tocar las palmas, aprender el compás, pero sin aire y sin sensibilidad no vas a decir nada (Los Mellis en ARGUIJO, 2016).

En este sentido apunta también la expresión «media palma» (DE LA TOTA, 1-6-2018), que apela a tocar más flojo (a medio volumen), generalmente para no tapar o molestar al cantaor, y que se consigue, en cualquiera de los dos timbres, bajando la intensidad o cambiando ligeramente la postura de las manos. En efecto, los tres primeros tipos de matiz (dinámico, agógico y tímbrico) están estrechamente relacionados. Como vimos en el apartado anterior, los timbres sordo y abierto conllevan por defecto una sonoridad o intensidad distintas, así como un aspecto más grave y agudo respectivamente. Prueba de ello son los propios términos *sorda* o *cerrá* y *sonora* o *abierta*, incluso los alternativos *brillante* o *clara*, más frecuentes en el ámbito de la música vocal. Con todo, si bien la palma sorda y la palma abierta se suelen asociar a la tesitura grave y aguda respectivamente, ambas permiten matices de entonación según la intensidad a la que se ejecuten, de modo que cada timbre tiene en cierto modo su propia gama de alturas. En cuanto al matiz agógico, el reto es especialmente exigente. Por una parte, el palmero debe tener un buen pulso, esto es, un buen control de la regularidad del tempo, factor que se ha convertido progresivamente en uno de los requisitos más importantes de la música flamenca, no sólo por la propia exigencia de la interpretación en grupo, a menudo sin ensayo previo, sino también por una evolución en la estética flamenca que ha hecho del tempo *giusto* un valor *per se*, una señal de profesionalidad y modernidad:

Tenemos un pulso muy bueno. Por eso nos llaman mucho (MELLIS [LOLO], 21-6-2018).

Paradójicamente, la elasticidad o plasticidad del compás, esto es, los leves ajustes de velocidad, más o menos deliberados, que se dan en la interpretación en vivo, forman parte igualmente de la idiosincrasia rítmica flamenca, especialmente en géneros de movimiento moderado, hasta el punto de que, en ocasiones, la interpretación parezca desacompañada:

En el flamenco, dos y dos son cuatro, pero a veces dos y dos son cuatro y medio, pero entra a compás.¹³

Esta plasticidad convierte el pulso en un latido orgánico, a imagen y semejanza del latido del corazón, que varía con el esfuerzo y las emociones, permitiendo que el trasfondo matemático del flamenco se mantenga al servicio de la emoción y no al revés. Por otra parte, a esta agógica ambivalente o contradictoria, cabe sumar los cambios de tempo deliberados, particularmente las aceleraciones o *subidas* más o menos pronunciadas que con mucha frecuencia se dan en el baile flamenca. De hecho, estas aceleraciones ocupan un lugar central en la coreografía, pues con ellas el bailar alcanza en cierto modo el clímax o éxtasis de su performance. Por defecto, están asociadas a determinadas partes o secciones de las coreografías tradicionales, de modo que el palmero debe disponer de experiencia y conocimientos

¹³ Comentario de José Mercé en una entrevista incluida en la serie de programas para RTVE *Puro y Jondo* (Divisa, 2002). Precisamente, la agógica del artista jerezano al cantar por soleá es buena muestra de esta plasticidad [269/2'05"].

suficientes como para prever estos cambios agógicos o sumarse a ellos sobre la marcha, ya que su papel en estas transiciones es fundamental.

El Tío Bobote y Rafael el Eléctrico, que eran bailaores antes de tocar las palmas y acompañaron a las máximas figuras del arte flamenco de los años setenta, ochenta y noventa, no han tocado las palmas de cualquier manera: tienen el conocimiento del baile, intuyen lo que es el cante, que antes de que venga un giro a la izquierda ellos lo ven venir, porque tienen conocimiento de la música, de lo que se está cantando, y huelen cuando va a acontecer algo, cosa que no intuyen otros (TOROMBO, 1-12-2018).

La precisión rítmica y la relativa sencillez percusiva hacen de las palmas un elemento clave en la cohesión del grupo durante las aceleraciones deliberadas o los cambios súbitos: en la práctica, las palmas exteriorizan una pulsación que permite a los demás intérpretes disponer de una suerte de metrónomo orgánico al que ajustar su pulso subjetivo, sobre todo durante estos cambios de tempo.¹⁴ Por otra parte, el matiz agógico también se encuentra en determinadas bases de palmas o marcajes con el fin de incorporar al género que se interpreta un aire o caminar distinto del habitual. Buen ejemplo de ello es la demora deliberada del contratiempo que se dio en algunas grabaciones de tientos o de tangos acansionados, en boga en los años setenta. Del mismo modo que dos palmadas simultáneas raramente coinciden de forma exacta, la colocación imperfecta de la palma a contratiempo puede generar cambios significativos. Cuanto más exacta es la colocación de esa «contra», mayor es la sensación de movimiento ágil; si, al contrario, se retrasa ligeramente, se genera en el ritmo un matiz apesadumbrado.¹⁵

Respecto del matiz textural del palmeo, referido al número de palmadas por tiempo (de una a cuatro) o de voces distintas simultáneas, es posible generar un aumento o descenso de la densidad rítmica de la música, así como de su capacidad envolvente o estereofónica. Así, se pueden conseguir distintas texturas según se marque solamente la base o se incorpore un contra, o según este contra doble de forma constante o vaya cambiando de dibujo rítmico. Como hemos visto en el capítulo anterior, la máxima textura o densidad se consigue con las palmas redobladas, esto es, marcando cuatro palmadas por tiempo, especialmente cuando este redoble se sostiene durante un lapso de tiempo largo. Estas variaciones en la textura constituyen matices en la medida en que se incorporan en función de la propia densidad que adquiere puntualmente la parte solista que se acompaña, sea el taconeo del bailar o la falseta del guitarrista. En este sentido, el palmero ha de tener estos recursos disponibles en

¹⁴ Un ejemplo de ello, tanto en el tratamiento del tempo como en el aumento de velocidad, se halla en unos tientos y tangos de Manuel Soto Sordera, acompañado a la guitarra por Paco Cepero, concretamente al terminar la tercera copla de la serie («Papeles que me mandaban») [252/2'55"]. Esta grabación sigue la tendencia extendida a partir de los años sesenta de combinar ambos géneros, sobre todo una vez se hubieron escindido los toques respectivos (JIMÉNEZ DE CISNEROS, en 2015: 181); el cambio a tangos suele darse al final del último cante por tientos de la serie, generalmente sobre el penúltimo verso.

¹⁵ Puede escucharse este matiz agógico en los tientos ya citados de La Piriñaca de Jerez, con el toque de Diego Carrasco y un acompañamiento de palmas sordas [258/0'39"]

todo momento y mantenerse siempre atento a la evolución de los artistas que acompaña para poder ajustar su propia textura a la densidad de la música que acompaña.

Finalmente, estrechamente vinculado al matiz textural es el matiz rítmico, relacionado con el motivo o diseño rítmico concreto que predomine o guíe la pieza en cada momento, sea estructural, como en el caso de remates o cierres, sea una aportación singular del artista que se acompaña. En el primer caso, suelen emplearse patrones relativamente preestablecidos, que pueden considerarse junto a las bases parte del repertorio estándar. En el segundo caso, el palmero, dentro de sus posibilidades, imitará o reforzará este diseño singular utilizando espontáneamente contras o dibujos *ad hoc*. En gran medida, las distintas fórmulas de palmas redobladas analizadas en el capítulo anterior son el fruto paradigmático del progresivo desarrollo del matiz rítmico en las palmas flamencas, sea como imitación del taconeado del baile o de técnicas del toque tales como el picado. Con un uso cuidadoso de estos recursos rítmicos, los palmeros pueden lograr no sólo realzar el cante o el toque, particularmente sus falsetas, sino influir incluso en el estado de ánimo de sus artífices. A continuación reunimos algunos ejemplos ilustrativos de matiz rítmico, inspirados en este caso en las frases del toque y procedentes en gran parte de la fonografía antigua:

Matiz rítmico de la falseta del guitarrista con las palmas

Soleares: Pepe Marchena (cante) y Manuel Bonet (guitarra), 1925 [32/0'12"-20"]

Alegrías: La Niña de los Peines (cante) y Manolo de Badajoz (guitarra), 1929 [71/0'10"-20"]
Manuel Vallejo (cante) y Ramón Montoya (guitarra), 1929 [76/2'38"-3'00"]
La Andalucita (cante) y El Niño Ricardo (guitarra), ca. 1933 [102/0'10"-20"]

Bulerías: El Peluso (cante) y Manolo de Badajoz (guitarra), ca. 1935 [121/0'16"-26"]
Pepe Pinto (cante) y El Niño Ricardo (guitarra), ca. 1935 [125/0'03"-13"]
Juanito Valderrama (cante) y Sabicas (guitarra), 1936 [128/0'11"-30"]
La Niña de Castro (cante) y Sabicas (guitarra), 193? [134/0'13"-38"]
Manuel Vallejo (cante) y Paco Aguilera (guitarra), 1950 [163/0'17"-26"]
Canalejas de Puerto Real (cante) y Alfonso Salvador (guit.), 1963 [198/0'30"-45"]

Tangos: Camarón de la Isla, Paco de Lucía y Ramón de Algeciras, 1975 [248/0'47"-1'04"]

Sigüiriya: Juan Romero Pantoja, el Guapo, y Luis Morales (guit.), 1977 [257/0'00"-19"]

La capacidad de matiz que demuestran los palmeros en estos ejemplos es una virtud muy apreciada en el ámbito profesional, tal y como relata el bailar sevillano Javier Barón, que en diversas ocasiones trabajó de palmero junto a Manuel Soler:

Yo me acuerdo que llegué por la noche y nos llevamos hasta las cinco de la mañana. Y nos pusieron los cuatro temas del tirón. Con Soler. Y ahí estaba Carmen. Y Pepe Habichuela. Y

dijo: «Es que es increíble, que me hayáis entendido ustedes las falsetas que yo hago...», en una cantina, «...y que mi Antonio Carmona...», que ya ves tú, que está pasao de compás, «...no me haya entendido nunca». Y le dábamos los matices y le dábamos los sentíos. Y el gitano estaba así como un pavo real. Y cada vez que me ve me lo recuerda. «Eso fue magnífico, me habéis tratao...». Es que las cosas hay que tratarlas (BARÓN, 7-8-2019).¹⁶

En definitiva, el matiz en todas sus facetas requiere del palmero una gran familiaridad con los aspectos expresivos y formales del flamenco, nunca enteramente predeterminados, implicando por tanto una experiencia continuada en el medio artístico. Un familiaridad que apela a la vez a la sensibilidad del palmero, al «trato» o «tacto» que sea capaz de desplegar espontáneamente, en directo o en estudio, y que se interpreta en última instancia como la «gracia», en un sentido particularmente flamenco que conjuga la originalidad y el sentido de la oportunidad:

El oficio de palmero tiene que ser un oficio con mucha conciencia del flamenco. El palmero tiene que tener mucha idea de cómo cantan los cantaores, de cómo son los cantes, de donde empiezan, de las estructuras, de lo emotivo, de bajar la valocidad, de la intensidad, de toda esa dinámica que se crea en el flamenco. (...) No serás bueno por terminar en el 11 y 25 y pegarle un guantazo al cantaor, y que digan «no veas la que ha formao en el remate». No eres bueno por eso. Tú eres bueno por la gracia y lo genuino que hayas sío. Y eso lo hace el hecho de que te muevas como pez en el agua. No es gracia de ser gracioso, que también lo puedes ser –y si no que se lo digan a Diego Carrasco–, sino que tú seas original dentro de lo que te permita tu imaginación. O sea, te va a costar más tener ideas que ejecutarlas. Decía Paco [de Lucía]: «No me gustan los guitarristas técnicos, los guitarristas rápidos o limpios, me gustan los guitarristas con aje, con gracia» (HEREDIA, 17-7-2019).

Para ilustrar más detalladamente el matiz en el palmeo, analizaremos a continuación dos muestras paradigmáticas en las que, de una u otra forma, se encuentran reflejadas todas las modalidades de matiz. En la primera se hace especialmente evidente la interacción de las palmas con la guitarra, así como el efecto de sordina que se aplica antes de entrar el cante, cambiando a palmas sordas (analizamos el primer minuto, extrapolable al resto de la pieza):

«Canción por bulerías»: Rafael Romero (cante), Miguel Valencia (guitarra), 1971 [225]

0'01": Matiz tímbrico, dinámico y textural: presentación del carácter festero del género con palmas abiertas e intensas y una textura doblada (contratiempo constante).
--

0'04": Matiz rítmico: imitación de la falseta, enfatizando particularmente los tiempos 12 y 3.

0'19": Matiz rítmico: refuerzo de la falseta, enfatizando ahora los tiempos de tres en tres (12, 3, 6 y 9) acorde con la acentuación ternaria que adopta transitoriamente la guitarra.

¹⁶ Se refiere a las «Alegrías de La Niña de los Peines y la Juanaca» de la antología *La mujer en el cante* de Carmen Linares. Puede escucharse una muestra de estos matices en 286/3'54".

0'24":	Matiz rítmico: remate de la falseta, enfatizando los tiempos 9 y 10 y silenciando 11 y 12.
0'27":	Matiz tímbrico, dinámico, tonal, agógico y textural: se cierra la palma (sordas) junto a un descenso de la intensidad, del tono aparente y, ligeramente, también de la velocidad y la densidad rítmica, reduciendo tanto el número de palmas a tiempo como a contratiempo; todo ello, a modo de preparación y anuncio del cante.
0'32":	Matiz rítmico, dinámico y textural: refuerzo de la guitarra en su respuesta al primer verso cantado, sin cambio de timbre, pero aumentando ligeramente la intensidad e introduciendo contratiempos.
0'55":	Matiz tímbrico, dinámico y textural: se abre la palma, subiendo la intensidad y la densidad como refuerzo de los versos finales, también más enfatizados en el cante.

En la segunda muestra, un baile completo por alegrías, además de los anteriores aspectos, se puede observar la interacción del palmeo con el taconeo y su adecuación a la coreografía y al carácter de la protagonista, Carmen Amaya:

«Alegrías»: Carmen Amaya (baile), Domingo Alvarado (cante) y Sabicas (guitarra), 1956 [174]

0'05":	Matiz tímbrico: presentación del coro con palmas sordas.
0'10":	Matiz rítmico: remate.
0'22":	Matiz dinámico: nuevo remate con aumento de intensidad.
0'27":	Matiz dinámico: bajada de intensidad ante la salida del cante.
0'41":	Matiz textural y rítmico: aumento de la textura con la doble contra y remate.
0'49":	Matiz textural: descenso de textura para marcar base y primera copla del cante.
1'38":	Matiz textural y tímbrico: cese del cante, aumento de la textura (doblando) y el color, con abiertas y sordas simultáneamente.
1'46":	Matiz textural: nuevo aumento de textura (doble contra).
1'50":	Matiz rítmico: remate.
1'54":	Matiz tímbrico: palmas <i>cerrás</i> y segunda copla del cante; base con algunos contratiempos.
2'48":	Matiz textural y tímbrico: cese del cante, aumento de la textura (doblando) y el color, con abiertas y sordas simultáneamente.
3'05":	Matiz agógico y dinámico: subida breve de velocidad con progresivo aumento de intensidad.
3'15":	Matiz agógico: estabilización del tempo a ca. 290 ppm.
3'33":	Matiz rítmico y tímbrico: imitación del taconeo, abriendo palmas.
3'46":	Matiz rítmico: remate y pausa.
3'50":	Matiz agógico y tímbrico: escobilla de guitarra, con descenso de tempo y sordas.

4'20":	Matiz agógico, tímbrico y rítmico: aumento súbito de tempo (doble velocidad), abriendo las palmas, con imitación del taconeo y remate.
4'30":	Matiz agógico, tímbrico y rítmico: continúa la escobilla de guitarra con un nuevo descenso de velocidad, cerrando la palma y remate.
4'57":	Matiz tímbrico y rítmico: escobilla de baile (sin guitarra), cerrando la palma, marcando «a tres» o en compás ternario liso (sin contratiempos) y constante a 200-210 ppm; mientras Carmen Amaya taconeaba, se jalea el baile con expresiones como «¡Así se escribe, sí señor!» o «¡La mejor del mundo y ná más!».
7'13":	Matiz agógico y dinámico: subida con palmas <i>cerrás</i> pero más intensas.
7'22":	Matiz rítmico, agógico y dinámico: remate, pausa y descenso de velocidad e intensidad; sigue la escobilla con palmas sordas.
8'40":	Matiz agógico y dinámico: nueva subida (hasta ca. 300 ppm), con palmas <i>cerrás</i> pero más intensas, marcando todavía «a tres».
8'53":	Matiz agógico, tímbrico, dinámico, textural y rítmico: cambio súbito de tempo (ca. 350 ppm); reaparece la guitarra, se abre la palma aumentando la intensidad y la densidad del palmeo e imitando el taconeo.

Como se ha dicho, todos los tipos de matiz aquí descritos han de ser gestionados por los palmeros de forma simultánea y adecuada, tarea que suelen desempeñar de modo intuitivo fruto de la experiencia. Esta capacidad de integrar todos estos matices en el discurso rítmico, en paralelo y de acuerdo a los propios matices que imprime el solista, requiere una notable sensibilidad, cualidad menos frecuente en comparación con la destreza, nada desdeñable por otra parte, que requiere el dominio de los ritmos flamencos acompasados. Con esta metáfora lo explica El Torombo:

El cante flamenco es como una piedra a la que tenemos que decirle ¿qué quieres que te haga? ¿Cómo te toco? Dicen los escultores que a la piedra la liberas de los años que tiene. Cuando nosotros tocamos las palmas a ese cante que es la piedra, tenemos que estar tallando, no maltratando, sino tocando táctil, y tú al tocarla la liberas (TOROMBO, 1-12-2018).

De forma más sucinta, pero también gráfica, lo describe el palmero jerezano Ali de la Tota cuando afirma que «aunque se esté doblando, siempre hay que acariciar el cante» (DE LA TOTA, 1-6-2018). Esta sensibilidad, necesaria para interpretar y acomodarse a los matices, no sólo afecta o compete al palmero que dobla, sino al coro en su conjunto, incluyendo por tanto también al que hace la base, aparentemente la voz más elemental:

Es fundamental tener muy buen oído. No puedes estar pegando palmetazos como loco, tienes que concentrarte en tocar las palmas y dar los cortes pero sin dejar de escuchar lo que está haciendo el cantaor, el guitarrista o el bailar para ir todos a una. No podemos ponernos por encima del artista, ni subir el volumen en un momento de su lucimiento. Nuestro sello quizás está en la búsqueda de matices (Los Mellis en ARGUIJO, 2015).

Es difícilísimo encontrar una persona que tenga una buena base de palmas. Hay bailaoras que bailan muy bien, con muy buena técnica, pero no tienen una buena palma. No significa que se vayan de ritmo, sino que a lo mejor no recogen bien cuando remata una bailaora o aprietan donde no hay que apretar. Porque en el escenario hay muchas cosas, no sólo está el baile, también está el cante o la guitarra, cómo acentuar, donde apretar más, donde no (BARRERO, 18-7-2018).

Este componente de sensibilidad es necesariamente un reflejo de la personalidad del palmero. A través de su capacidad de improvisar sobre la marcha, de descifrar las intenciones del solista, el palmero pone de manifiesto su talento, su sello personal.

Para eso [matizar] ya hay que tener un poco más de nivel, porque no es solamente tocar la palma o saber el ritmo, sino tener oído musical y sensibilidad a la hora de saber interpretar. (...) A veces les dejo que improvisen [a los alumnos], a ver por dónde sale cada uno, la intención (MOÑIZ, 24-1-2019).

Hay que meterle algo, por eso los hay monstruos y menos monstruos. Como en el baile y como en la guitarra (ZORRI, 6-6-2019).

La capacidad de matizar se adquiere a través de la práctica en varios contextos, esto es, experimentando la necesidad o conveniencia de cada matiz en situaciones performáticas concretas, con elementos estructurales básicos como *llamadas*, *escobillas* y *remates*. En este sentido, la gestión de los distintos tipos de matiz ha de ocupar un espacio destacado en la enseñanza de las palmas flamencas, copada normalmente por el aprendizaje de patrones y la coordinación simultánea de varios de ellos formando coros.

Hay bailaoras de mi clase que bailan muy bien, pero luego les pones a tocar las palmas y... Porque no saben llevar una dinámica de palmas, no saben cuándo apretar, cuándo aflojar. Llevan la palma muy lisa. En eso también intento hacer hincapié, de decir «Mirad, señores, cuando el bailaor está bailando y está cantando el cantaor, aquí vamos sorditas, o con la palma abierta pero sin apretar, y ya cuando el cantaor y el bailaor tiran, pues se abre la palma, apretando con ellos, para ir sincronizaos (CHORO, 22-12-2018).

El trabajo del matiz en la enseñanza de las palmas suele toparse con la dificultad a la hora de recrear en el aula las diversas situaciones que pueden justificar cada tipo de matiz y que se dan eminentemente en la actividad profesional y los entornos de afición. En los últimos años, esta dificultad se ha tratado de resolver mediante la reproducción de grabaciones de vocación didáctica, mayormente las de la colección *Sólo Compás*. Con todo, es también común que intervenga el propio docente, que suele ser competente en una o varias de las demás especialidades flamencas (guitarra, cante o baile), u otro profesor auxiliar. En centros profesionalizadores como la Fundación Cristina Heeren, donde se imparten asignaturas troncales de «compás», son también los propios alumnos los que intervienen desde sus respectivas especialidades, recreando falsetas, letras o *patadas*, proporcionando el ambiente improvisado que requieren las palmas para una incorporación ágil de matices (LOZANO, 28-12-

2018). Matizar implica siempre un refuerzo de la faceta o artista que se acompaña, un acto de aparente sometimiento que, sin embargo, sitúa el palmero a la altura del solista. En realidad, el objetivo es compartido:

Tiene que haber una comunión, un *feeling* de intuición, de saber que algo va a acontecer y todavía no ha venido, y de estar todo el mundo ahí pendiente (TOROMBO, 1-12-2018).

A esta intuición, que trasciende la comunicación no verbal, se refiere también la bailaora La Chana al recordar cómo adivinaba la intención del guitarrista a la hora de matizar sus fraseos y remates:

Y lo que él hacía con la guitarra, al instante lo hacía yo con los pies. Y a veces él me decía: «¿cómo sabes tú lo que vas a hacer cuando yo toco esto?». Y yo: «No sé por qué, pero yo sé cuándo tú vas a terminar, lo sé antes de que termines» (DEL POZO y SANTIAGO AMADOR, 2018: 68).

Aunque el solista aparezca como parte protagonista, el éxito depende de la cohesión del cuadro, que es fruto a su vez de la correspondencia entre las intenciones o ademanes de unos y otros dentro del grupo. El matiz es precisamente el principal recurso a la hora de reflejar estas intenciones, sean rítmicas, dinámicas, agógicas o estéticas. Por todo ello, el palmero profesional, al margen del conocimiento y el dominio del lenguaje rítmico y el repertorio común de su especialidad, debe tener siempre presente una serie de objetivos o principios en los que residirá en última instancia el sentido y la coherencia de su expresión musical, y con los que podrá expresar, desde el *atrás* del flamenco, su personalidad, su sensibilidad. A continuación resumimos los objetivos que entendemos principales dentro del matiz y que ilustran la estrecha conexión entre palmero y solista, así como los numerosos focos de atención que deben conjugarse simultáneamente:

Objetivos del matiz musical en las palmas

Adecuarse a:

- 1) El espacio físico (corro/escenario);
- 2) La faceta protagonista (baile/cante/toque);
- 3) La estética o carácter particular del solista;
- 4) El repertorio, con especial atención al «aire» o estilo concretos;
- 5) Las intenciones agógicas (movimiento genérico y cambios de tempo);
- 6) Las intenciones dinámicas (cambios de intensidad);
- 7) Los diseños rítmicos estructurales o del solista (por imitación o por síntesis).

Aparentemente, los tres últimos objetivos implican una adaptación permanente a lo largo de la pieza musical, mientras que los cuatro primeros afectarían al concierto entero o a

las distintas piezas que lo puedan componer, implicando la adopción de una determinada actitud o perspectiva ante el conjunto de la pieza o actuación. Con todo, tanto la especialidad o el artista que asume el protagonismo como las características del repertorio pueden variar durante el concierto, incluso dentro de la misma pieza, de modo que el palmero también debe estar atento a este tipo de cambios para introducir el matiz adecuado. Especialmente ante cambios agógicos, dinámicos o rítmicos, es necesaria la rápida comunicación entre palmeros, pues a menudo son imprevistos o difícilmente previsibles. Al actuar a coro, los matices deben introducirse coordinadamente para que todos los palmeros se adapten al mismo tiempo y lo antes posible a la nueva circunstancia. Esta comunicación puede basarse en expresiones o exhortaciones insertadas como parte del jaleo y que, de forma más o menos explícita, ponen en alerta al grupo:

Normalmente la gente ya sabe dónde ha de subir o dónde ha de bajar, pero a veces dices ¡Vámonos! (MOÑIZ, 24-2-2019).

Si se quiere bajar la velocidad se dice «vamos atrás». Para subir, en cambio, la intención ya suele verse o intuirse en los pasos. A veces se dice «¡Vámonos!» (BARBERO, 22-6-2018).

Para avisar de una subida, si no se dan cuenta, el bailaor a menudo jalea: «¡Vamos allá!» o «¡Niño!» (DE LA TOLEA, 7-7-2018).

Con todo, «siempre es preferible decirlo con la música» (BARRERO, 18-7-2018). Así, a menudo, basta con la mirada, acompañada de algún gesto:

Todo es importante. Tenemos que estar pendientes, mirarnos, y sobre todo escuchar al artista. Aunque no lo parezca, improvisamos muchísimo. Podemos decir en el ensayo una cosa y luego en el directo mirarnos y cambiar (Los Mellis en ARGUIJO, 2016).

En función del espacio o del contexto en el que se desarrolla la actuación, el palmero adopta una actitud distinta, incluso una distinta exigencia o destreza:

Las palmas en una fiesta o en una actuación, la diferencia es abismal (DE LA TOTA, 1-6-2018).

[Gregorio Fernández] Luego es plasmarlo arriba en el escenario, que ya hay otra dificultad, ¿no? Para eso se tienen que reunir unas condiciones, ¿cómo te diría?, un engranaje (FILARMÓNICA-GÁLVEZ, ca. 2016).

En este mismo sentido, la predisposición puede verse condicionada no sólo por el espacio o el contexto, sino también por el repertorio que vaya a interpretarse:

Las palmas para un fin de fiesta van atrás, de pie. Por ejemplo, en la rumba, las palmas *sentás* están muy feas. En cambio, para unas alegrías o para otros palos, nos colocamos en media luna con la guitarra. Porque somos músicos, ¿no? (DE LA TOTA, 1-6-2018).

Seguramente, esta distinta colocación de los palmeros en el escenario, y el grado de exigencia musical que ello conlleva, condiciona inevitablemente su actitud o predisposición. Igualmente, la perspectiva del jaleador cambia en función de la especialidad que asuma el protagonismo:

Hay palmeros que son un poco bruscos [cuando acompañan al cante]. Se echa de menos el matiz en algunos de ellos, quizá porque están acostumbrados al baile, que es un poco más agresivo (MELLIS [LOLO], 21-6-2018).

Una diferencia que no sólo conlleva una determinada actitud ante la pieza, sino que implica destrezas, incluso matices distintos:

Un palmero para que sea bueno tocando las palmas para bailar tiene que entender el baile, le tiene que gustar el baile y tener una métrica interior exacta. Con esos ingredientes está el arroz preparao (AMADOR, 30-12-2018)

El palmero que acompaña al baile ha de llevar bien el ritmo, meter el pie y meter la palma, llevar la palma clara, que se oiga, saber de baile (aunque tiene que saber de todo) y jalear, que es muy importante (MOÑIZ, 24-1-2019).

Para acompañar al cante tampoco hace falta que seas un genio rítmicamente, ni que seas una máquina. Pero para el baile sí hace falta, porque en el baile se están moviendo constantemente (CHORO, 22-12-2018).

Cuando hay baile o sólo cante se acentúa diferente (BARBERO, 22-6-2018).

Por otra parte, conocer de antemano el repertorio de una actuación invita también al palmero experimentado a utilizar unos matices u otros. En este sentido, los propios nombres de palo llevan implícitas un conjunto de indicaciones relativas al ritmo y a la agógica y, en general, una determinada atmósfera sonora. Incluso las características específicas del repertorio dentro de un mismo género o palo, particularmente del cante, implican matices que pueden variar a lo largo de la pieza y que requieren del palmero una gran familiaridad con los pormenores del repertorio, pues a menudo son matices que no se infieren de la mera escucha, sino que han quedado estandarizados por tradición oral:

Porque, perdóname, hay que saber de cante. Pa tocar las palmas es lo mismo que en la guitarra. Hay guitarristas que tocan solista y pa acompañar no valen (BOBOTE, 15-1-2018).

Antes los que tocaban las palmas eran artistas y ahora, pues, se ha convertido bajo mi punto de vista en una profesión que piensa todo el mundo que está en la mano. Por ejemplo, ¿tú sabes por qué Juan Habichuela acompañaba tan bien? Pues porque era una amante del cante (AMADOR, 6-6-2019).

Una clase de palmas es importante, pero si luego no las sabes utilizar, no sirve. Porque en el flamenco, en el cante por ejemplo, dependiendo de qué estilo están cantando, la palma tiene un matiz o tiene otro y se lleva de una manera o se lleva de otra. La palma es importantísima, pero tiene que ir acompañada de saber de flamenco, igual que el guitarrista tiene que saber de cante y de baile. Es como la caña o la bulería por soleá, pues no se llevan igual, porque el cante no es el mismo. Pero claro, pasa que a veces se llevan igual, y pienso que es por que desconocemos realmente mucho de cante (BARRERO, 18-7-2018).

Lo principal es conocer el palo. Por ejemplo, la misma palma que puedes hacer en una alegría la puedes hacer en una caña, pero la caña tiene cosas especiales que no tiene la alegría. Si no conocemos esos detalles al final no lo vamos a hacer brillar del todo. Según los palos tiene la palma un comportamiento u otro. No se trata de hacer cosas raras con las palmas, pero sí paradas en determinados sitios que lo requiere ese palo. (...) Son muchos detallitos pequeños que vas adquiriendo con el tiempo (DIVI, 7-6-2019).

En su *Flamencología*, Anselmo González Climent ya resaltaba esta necesaria adecuación del palmeo al repertorio que se acompaña:

Cada cante y cada danza tienen un palmeo de correspondencia ajustada. Las palmas entrecortadas, escuetas y faraónicas que acompañan a unas soleares, en nada pueden emparentarse con el frenesí del palmeo por bulerías o por sevillanas. Bien que el mérito de unas no entorpece o disminuye el de las otras. El palmeo marchoso de unas soleares ambienta a las mil maravillas el sesgo de viril majestuosidad que caracteriza este cante. En las bulerías, en cambio, se solicita el contrapunto, el enredo fantástico, el arabesco felino. Las palmas peripatéticas del tanguillo resuelven en cuestión de segundos la simplicidad del ambiente deseado. Así, cada cante, cada danza (GONZÁLEZ CLIMENT, 1989 [1955]: 143).

Estos matices particulares derivados del repertorio, que requieren del palmero un notable bagaje, se hallan igualmente en el carácter o estética personal del artista, sea éste bailar, cantaor o guitarrista. Su forma particular de interpretar el repertorio, estrechamente ligada a su personalidad, pero también a su formación o escuela, ha de ser tenida muy en cuenta por el palmero, tanto para evitar contradicciones dinámicas como para reforzar esta estética personal. Así lo describen Los Mellis, que suelen acompañar tanto a la cantaora Rocío Márquez como a La Argentina, ambas onubenses pero de estilo y color vocal muy distinto:

Cuando trabajamos con La Argentina, somos un poco más agresivos tocando, porque es más cañera, lleva las cosas más arriba. O sea, depende de con quién trabajas (MELLIS [LOLO], 21-6-2018).

De hecho, es frecuente que los solistas, particularmente cantaores, llamen siempre al mismo grupo de palmeros para acompañarles en concierto, buscando garantizar la máxima compenetración posible con el cante, de modo que se establece incluso una especialización de los palmeros con respecto a determinados artistas:

Los palmeros, al fin y al cabo, son una colla [panda, pandilla], una vasca como dicen en Jerez o una peña como dicen en Madrid. Si tú estás acostumbrado a estar en un ambiente, como algo vivencial, natural, dentro de tu vida, orgánicamente vas a tener velocidades, hasta para los cantaores y los guitarristas. Ya sabes a qué velocidad sacarlos, ya sabes dónde rematarlos. Por eso en muchos festivales pasa que... «¡Oye! ¿Tú que palmeros llevas?». «Pues yo llevo a Juanito y a Perico». «¡Anda! Pues les doy un detallico y que se vengan conmigo». Y hay gente que te dice que no. Pero eso tiene una razón, porque si le damos la importancia que debe tener la palma, la forma de tocar de los palmeros de un cantaor, que sean sus habituales, es muy peculiar, y si lo extrapolas a otro cuadro... (HEREDIA, 17-7-2019).

En última instancia, la personalidad del propio palmero, en cuanto que artista, acaba marcando un cierto perfil profesional que puede hacerlo más proclive o adecuado a un determinado contexto performativo (escenario o estudio) o a un tipo de repertorio, incluso a un tema específico:

Yo cuando grabo, en función del tema, sé qué palmero tengo que llamar. Si de repente hago una bulería muy lentita, llena de rasgueitos, con la voz que casi se apaga, cambiar mucho el dibujo de la palma o hacer un remate a esa velocidad, ya casi que la guitarra lo está haciendo. En este caso lo que yo necesito es una sonoridad hueca de palmas, que se haga un buen soniquete, incluso que el silencio de la palma sea agradecido. Entonces yo al Torombo no lo llamaría para eso. O al menos no le he visto en este aspecto y seguro que lo hace estupendamente. ¿Cuándo llamaría yo al Torombo? Pues en unas bulerías en directo, a 240 [ppm], me refiero de velocidad y ¡vámonos que nos vamos! Y sólo con dos veces que me remate el cante metiendo la pierna ya tengo una dinámica..., que es cuando dices tú ¡Viva el flamenco! (HEREDIA, 17-7-2019).

V.3.2. El matiz en la era digital

En cuanto a la fonografía, los avances tecnológicos en los sistemas de grabación y reproducción introducidos en España a partir de finales de los años cincuenta permitieron incorporar o incrementar en el registro sonoro todo este abanico de matices que venimos describiendo. La introducción de la alta fidelidad (Hi-Fi), el sistema multipista o, ya en los años sesenta, la estereofonía, dieron a las palmas grabadas mayor verosimilitud. Por una parte, se logra dar la sensación de que los palmeros, acorde con su estatus tradicional, se encuentran físicamente *atrás* de los protagonistas, cante y guitarra. Por otra, las voces de palmas pueden distribuirse en canales distintos, recreando su característico efecto envolvente. De este modo, junto a la mejora de la calidad del sonido, se produce una revalorización de las palmas en la discografía, en sintonía con el auge que experimentaban en esa época de efervescencia de los tablaos, previa a la irrupción del cajón. Sobre una muestra de más de 6200 registros, la proporción de géneros acompañados con acompañamiento de palmas pasa del 33% en la fonografía antigua (1897-1956) al 47% en la moderna (1957-2016). Los avances tecnológicos sitúan el palmeo en un plano más frontal, dando incluso a veces la

impresión de formar parte del *alante* del flamenco. En paralelo a este perfeccionamiento tecnológico, o quizá como consecuencia de él, se observa en la fonografía moderna un aumento generalizado de la exigencia técnica de los intérpretes, buscando el equilibrio entre la calidad del sonido grabado, cada vez más depurada, y la calidad de la ejecución. En el caso del toque, el creciente virtuosismo se acompaña de mayor pulcritud y nitidez en la pulsación, así como de una regularización de las fórmulas métricas y una progresiva estabilización agógica, revalorizando la interpretación a tempo. Todo ello acabará cristalizando en un nuevo paradigma estético dentro de la vanguardia profesional del que se han contagiado en mayor o menor grado todas las facetas, incluidas las palmas, y en el que ha tenido un papel fundamental el uso del metrónomo, cada vez más imperativo en los estudios de grabación.

La regularidad casi matemática que se ha ido imponiendo progresivamente a los ritmos flamencos a lo largo del siglo XX no existía antes de esa fecha, como podemos ver si repasamos todas las fuentes musicales antiguas (HURTADO TORRES, 2009: 198).

En la era digital, los sistemas de grabación han experimentado cambios relevantes que han afectado tanto a la forma de crear en estudio como al resultado musical, incluyendo la propia concepción del palmeo como acompañamiento rítmico. Como veremos, la manipulación del registro sonoro, gracias a la digitalización de los sistemas de grabación, ha supuesto un controvertido cambio de paradigma estético. Actualmente, es frecuente que el primer elemento que se incorpore en las sesiones de grabación de una pieza flamenca acompañada sea una pista de palmas interpretada a velocidad estrictamente regular, esto es, sobre un metrónomo digital. Esta pista, llamada *claqueta*, servirá de referencia métrica y metronómica al resto de elementos que se incorporarán sucesivamente, compensando la ausencia del pulso común que se generaría espontáneamente en una grabación en directo. Como tal, puede limitarse al marcaje de una base de palmas en ostinato o ampliarse a un coro de palmas sencillo. Los estudios de grabación y los artistas habituados a la producción discográfica suelen disponer de una colección de claquetas en soporte digital de los principales palos acompañados, con distintos aires y velocidades. Con todo, también puede confeccionarse *in situ*, en cuyo caso la opción más sencilla consiste en grabar sobre un metrónomo digital una pista de palmas relativamente corta, escoger el fragmento más ajustado a tempo y limpio rítmicamente y replicarlo a modo de *loop* o bucle hasta alcanzar la duración necesaria para la grabación de las pistas reales de la pieza. Esta pista puede enriquecerse tímbricamente con elementos de percusión corporal como los nudillos o instrumentales como el cajón o el pandero, entre muchos otros. En función del resultado conjunto, del grosor conseguido y del aire rítmico y dinámico que se genere, esta claqueta podrá incluirse finalmente en la pieza, constituyendo lo que se conoce como el «camine»:

A veces ya con una claqueta, un camine con varios elementos ya te da ese cuerpo y no hace falta entonces mucho más. Sobre esta claqueta toca un manco. (...) El camine, apropiación

muy latina, es el *swing* que tiene, la gracia, y funciona gracias a elementos que están constantemente realzando el compás, dándole vida y hasta brillo. (HEREDIA, 17-7-2019).¹⁷

A diferencia de lo que ocurriría si se utilizara una claqueta neutra, basada en sonidos electrónicos o sintetizados, la presencia del palmeo sirve de inspiración y motivación a los intérpretes que grabarán después, al manifestar un determinado palo o aire rítmico, pero también por su intrínseca capacidad de exhortación, incitadoras por excelencia de la expresión flamenca. Una vez incorporada la claqueta, suele grabarse el cante (o la guitarra, si éste es el elemento solista principal del disco). En general, mientras el cantaor o cantaora graba la voz en la *pecera* (habitáculo aislado acústicamente y separado del espacio donde se encuentra el técnico de grabación), un guitarrista suele acompañarle desde un espacio distinto, acompañamiento que servirá únicamente de referencia o ayuda rítmico-armónica para que el cante pueda desplegarse adecuadamente y encontrar la afinación con mayor facilidad, y que, por tanto, no se incluirá en la mezcla final. En casos excepcionales donde no es posible grabar simultáneamente, también puede grabarse una pista previa de guitarra, «imaginándose» la melodía del cante, sobre la que el cantaor o cantaora grabará después su parte (HEREDIA, 17-7-2019). Una vez validado el cante, se incorpora el acompañamiento definitivo de la guitarra, que puede realizarse en varias pistas (simulando la presencia de dos guitarras). A partir de estas pistas principales se incorporan, si es el caso, el resto de instrumentos sucesivamente (cajón, bajo eléctrico...). Como colofón a este proceso, se elimina la claqueta y se añade el acompañamiento definitivo de palmas y jaleos, inspirándose, ahora sí, en el resultado conjunto de todas las pistas grabadas previamente. De este modo, aún en diferido, los palmeros pueden matizar el cante y la guitarra; de lo contrario, «¿cómo remato yo las letras si no está el cante?» (Manuel El Zambullo en BARRERO, DE LA TOLEA y ZAMBULLO, 19-11-2018). Así pues, el palmeo actúa de elemento cohesionador definitivo, aportando la atmósfera más característicamente flamenca que servirá para persuadir finalmente al oyente de que la pieza fue grabada en directo, fruto de un momento de inspiración:

Lo último que dejan es lo que tiene la primicia ahora para terminar el disco. ¡Fíjate lo qué es la palma! La palma es lo que le pone la calidad, para que el disco tome cuerpo orgánico, natural, que tome la verdad más grande. Y eso lo sabía Paco de Lucía, lo sabe Tomate y lo saben muchos que están ahí metidos. Pero no todos llegan... (TOROMBO, 1-12-2018).

De esta forma, la palma se equipara al resto de elementos que intervienen en la pieza: si bien no adquiere rango de solista, su capacidad para unir el conjunto la convierte en un elemento primordial, difícilmente sustituible. Ahora bien, en este proceso asincrónico se pierde inevitablemente parte de la esencia, esto es, la viveza, la vitalidad de una interpretación en directo. En última instancia, se pierde parte de su veracidad:

¹⁷ Un ejemplo pionero de camine se encuentra en el tema «Vengo del moro» de El Pele, de 1990 [278]. En este tema «se dan cuenta de que para que la melodía se sostenga, el rollo está en escoger bien los patrones y que quede entretenío, que la rejilla imaginaria del tiempo esté muy cubierta y además muy bien estructurado» (HEREDIA, 17-7-2019).

Claro que nos estamos haciendo la picha un lío con la tecnología. La comunicación no es así. La palma al final tiene que ser orgánica, como dice el Torombo. Porque él está reclamando algo que está antes que la guitarra. Seamos serios con esto. Está reivindicando una forma de tocar las palmas que sea lo más auténtica posible. Pero la palma a día de hoy es una orquestación o instrumentación, un elemento más de la técnica para grabar (HEREDIA, 17-7-2019).

En cuanto a la forma de incorporar el acompañamiento de palmas definitivo, el proceso está igualmente compartimentado, diseñado deliberadamente para dar la impresión de que ese momento de inspiración fue una experiencia real, participada por un grupo numeroso de personas. La simulación de este coro de palmas se consigue grabando sucesivamente distintas pistas, a cargo generalmente de los mismos dos palmeros compartiendo micrófono. En primer lugar, se graban dos o más pistas de palmas haciendo base, incluso palmas lisas, esto es, una pulsación continua sin acentos ni silencios, «para que el tema coja peso, para que coja cuerpo» (CHORO, 22-12-2018). Con la superposición de estas pistas, la base va adquiriendo el grosor deseado, es decir, la solidez que transmitiría el palmeo en un corro flamenco. Cabe decir en este sentido que, tal y como se ha visto en el capítulo anterior, los coros más dinámicos no siempre se organizan en torno a una voz sencilla de palmas simples (base) y otra, rítmicamente más compleja, que introduce los contratiempos. De hecho, las dos voces de un coro pueden contener contratiempos, de modo que ninguna de ellas corresponda al patrón base. Con todo, particularmente en el ámbito de la producción discográfica, existe consenso en que la solidez y la cohesión de las polirritmias son mayores cuando el contrapunto rítmico es abrazado por una base de palmas, incluso un marcaje de palmas lisas, que actúa como una suerte de argamasa que traba el coro y proporciona en efecto la densidad adecuada. Así pues, en el estudio de grabación, cuando la base ha alcanzado la densidad deseada, se pasa a grabar el contra, a doblar o introducir dibujos matizando las intenciones del cante y la guitarra. Todo ello, hasta alcanzar la textura propia de un buen coro de palmas:

Como mínimo, para que empiece a sonar bien, o sea, tenga *molla*, suene gordo, suelen grabarse tres pistas, o cuatro si contamos la base repetida (David Domínguez en DOMÍNGUEZ y MATEOS, 27-7-2011).

En esta segunda fase, suelen grabarse por lo menos dos contras (dos pistas adicionales). Con todo, en ocasiones basta con que intervenga un solo palmero. Es común que, antes de grabar las contras, los palmeros decidan quién se encargará de doblar, generalmente el más hábil o experimentado en la realización de segundas voces. En este proceso segmentado, no es raro que incluso los jaleos sean grabados en una pista aparte, después de las palmas, llevando al extremo el control sobre todos los elementos de la performance, incluidos aquéllos que, por definición, deberían ser más espontáneos:

Yo he grabao con El Chicuelo usando sólo dos pistas y en la tercera jaleos, la primera para la base y la segunda para doblar (Juan Mateos en DOMÍNGUEZ y MATEOS, 27-7-2011).

[Chicharito] Se podían meter los «¡Óles!» según tú los sintieras (...). [Gregorio Fernández] Que hay tres cantaores haciendo los mismos jaleos en los mismos sitios (en un disco), y tú decías «pero si yo no he grabado con este hombre, ¿cómo estoy yo ahí diciendo ¡Óle!?!». Y va restando, va restando. Y quitan esa cosa de plasmar el ambiente en vivo. [Chicharito] Eso, la frescura (FILARMÓNICA-GÁLVEZ, ca. 2016).

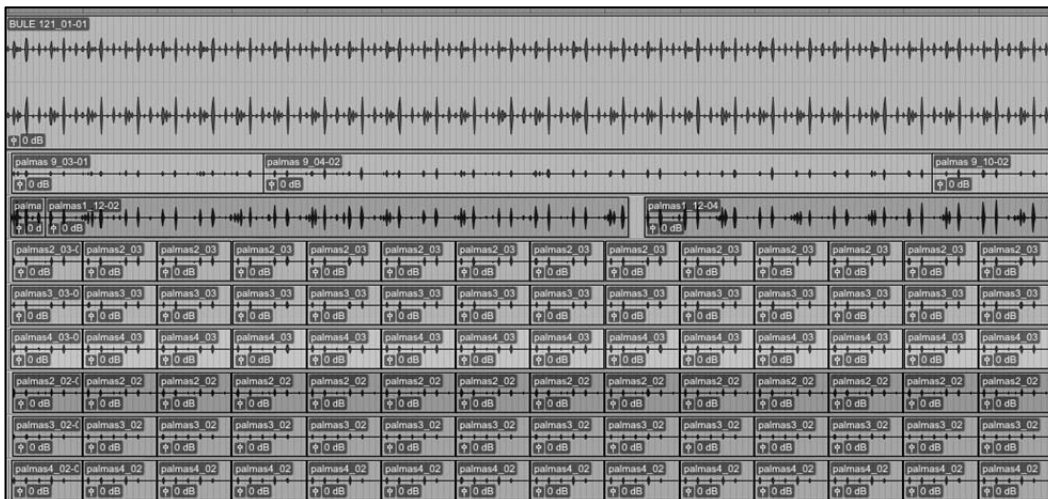
En este proceso asincrónico, suelen decidirse previamente los roles (base y contra) y el timbre (el uso de palmas sordas o abiertas). Si bien no es el caso más común, se pueden combinar palmas sordas y abiertas simultáneamente en pistas separadas, adquiriendo el resultado final un especial colorido fruto del contraste tímbrico:

Cuando hago grabaciones suelo hacer un par de pistas enteras de sordas, muy limpias, muy lisas, y luego encima le das un poquito de color con la palma abierta, con otras dos pistas de abiertas para que coja más cuerpo (MOÑIZ, 24-1-2019).

Aunque aparentemente el efecto coral pueda verse perjudicado, «si las ecualizas bien, quedan así de gordas» (Manuel El Zambullo en BARRERO, DE LA TOLEA y ZAMBULLO, 19-11-2018). Una buena muestra de ello se encuentra en la bulería «Fruto y flores» del disco homónimo de la cantaora Fabiola Pérez la Fabi [321]. De hecho, varios temas de este disco resultan muy ilustrativos de todas estas variables en la configuración del acompañamiento de palmas, y en general de los instrumentos de percusión flamencos, en la era digital. A continuación, comentaremos cuatro temas de este disco, incluyendo para ello una captura de pantalla de las correspondientes *raspas*, esto es, el conjunto de pistas (o una selección de ellas) que conforman el audio definitivo de cada tema.¹⁸

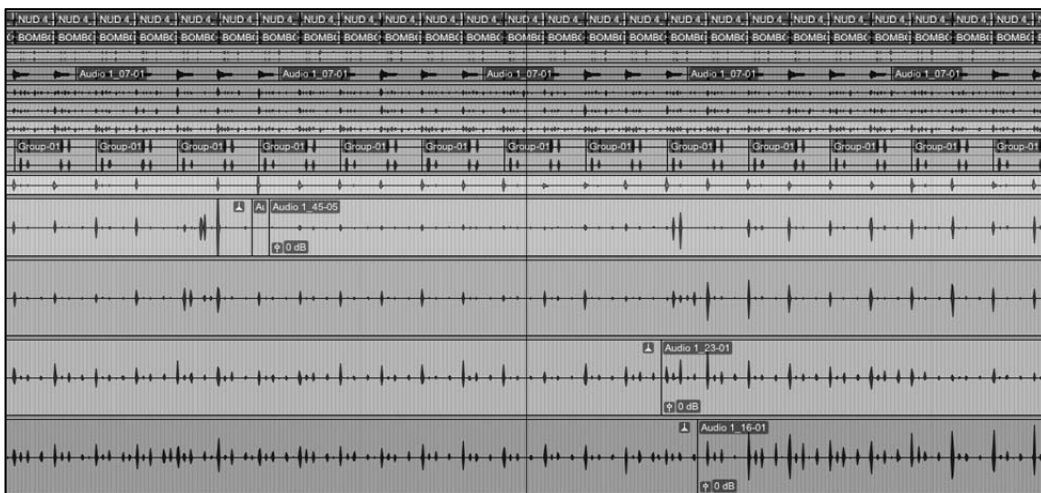
La primera raspa corresponde a la bulería «El potro de Camarón», acompañada a la guitarra por Tomatito [323]. Todas las pistas fueron grabadas en mono. La primera corresponde a un *loop* de palmas (obsérvese la repetición exacta del mismo dibujo), grabado en otra sesión de estudio e importado en estéreo (visible en los dos sonogramas). Este *loop* sirvió de claqueta durante la grabación de las demás pistas, no siendo incluido en el audio definitivo, por lo que aparece *muteado* o silenciado en gris. Las dos pistas siguientes (verde y lila) son «palmas a conciencia» (HEREDIA, 17-7-2019), esto es, pistas realizadas de corrido a partir de la escucha del cante, ya previamente grabado. Como refuerzo de estas dos pistas, se añadieron las seis siguientes, hechas en este caso a partir de la repetición sistemática de un mismo fragmento seleccionado de otra pista, de la cual se eligió el trozo más interesante o preciso rítmicamente. Esta acumulación de varias pistas con pequeñas variaciones rítmicas se incorpora con el objetivo de aumentar la «molla» o grosor del acompañamiento de palmas y generar a la vez un «camine» atractivo:

¹⁸ Agradecemos a Paco Heredia la cesión y descripción de estas cuatro capturas de pantalla, procedentes de distintas sesiones de grabación del citado disco de La Fabi, en el que ejerció de productor artístico y guitarrista, supervisando la elaboración y mezcla de todas las pistas.

Fig. V.4. Raspa 1. Claqueta *muteda*, palmas «a conciencia» y «camine» de seis pistas (bulerías)

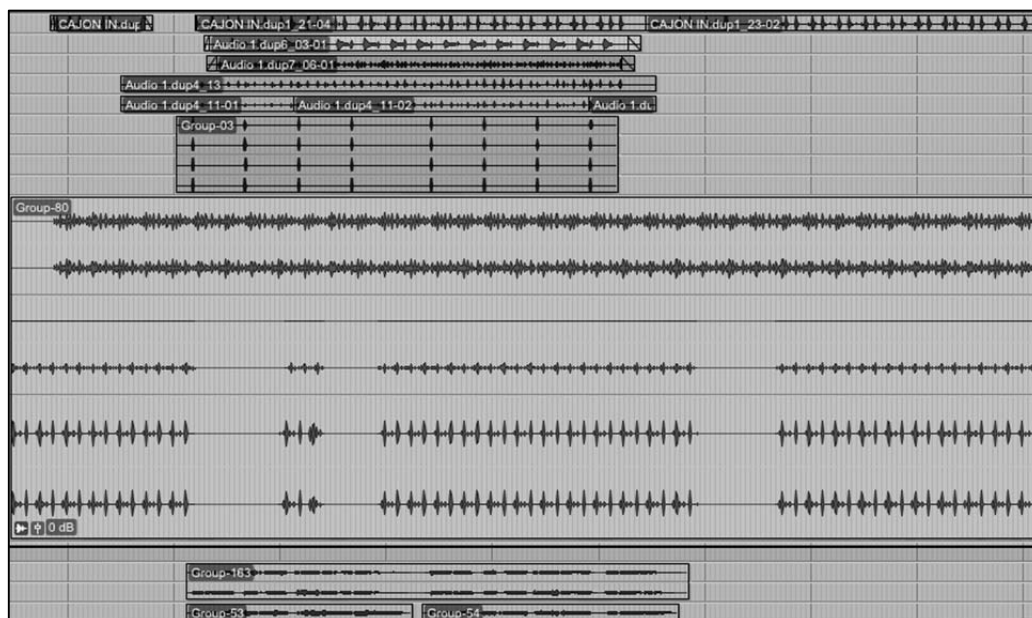
La segunda raspa corresponde a los jaleos extremeños «La Piculiña» [324]. Las cuatro últimas pistas (más anchas) son de palmas «a conciencia», es decir, realizadas íntegramente a partir de la escucha de las pistas definitivas de canto y guitarra, tal y como demuestran los dibujos cambiantes. Las primeras pistas (más estrechas) corresponden en cambio a otro tipo de percusiones, entre ellas los nudillos (primera pista) que debiendo servir meramente de claqueta se mantuvieron en el audio final al comprobar que en conjunto generaban un buen «camine» (tan sólo la tercera pista aparece silenciada):

Fig. V.5. Raspa 2. Acompañamiento de palmas reales y «camine» de varias percusiones



La tercera raspa corresponde a los tangos extremeños «Mr. Pakett» [322]. Las tres pistas en azul (ensanchadas) corresponden a un *loop* formado por una primera pista de nudillos y otras percusiones y dos pistas de palmas. Al estar importadas igualmente de otra sesión, se visualizan como una sola pista (en vez de aparecer como repetición seriada del mismo fragmento) y también en estéreo; de hecho, la primera de ellas ya es la mezcla de varias pistas grabadas en dicha sesión (de ahí el contraste entre la claridad del dibujo en las dos pistas de palmas y el de esa primera pista). Encima del *loop* conjunto aparecen varias pistas con patrones de cajón ligeramente diferentes, también en bucle, consiguiendo que todo el grupo de percusiones, incluidas las palmas, «se ponga gordo», formando un acompañamiento rítmico especialmente propicio en el género Tango/Rumba. Las pistas de cajón fueron grabadas en mono, pero ubicadas después alternadamente a izquierda y derecha de la panorámica: «así queda más cerrado, más envolvente» (HEREDIA, 17-7-2019):

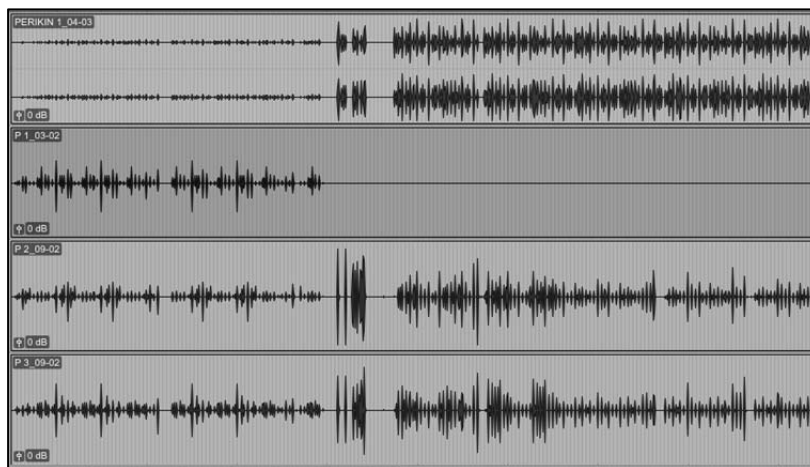
Fig. V.6. Raspa 3. «Camine» de palmas, nudillos y cajón (tangos)



La cuarta y última raspa corresponde a las alegrías «Con los capitanes», que abren el disco [320]. En ésta aparecen únicamente las cuatro pistas de palmas reales que configuran el acompañamiento de palmas definitivo, grabadas después del cante y la guitarra. La primera pista es estereofónica debido a que también procede de otra sesión, realizada por un técnico distinto (Luis de Periquín). Como referencia para la grabación del cante se usó un *loop* que fue borrado posteriormente. Las tres últimas pistas empiezan con palmas sordas (más suaves, como queda reflejado en la imagen), las cuales se abren coincidiendo con el remate de la guitarra que culmina la letra introductoria, cantada por José Soto Sorderita. Obsérvese

cómo, a diferencia de los ejemplos por bulerías y por tangos, el acompañamiento rítmico se concentra en un coro de palmas, realizado «a conciencia» y con numerosos redobles. Si bien en estas alegrías suena el cajón de Israel Suárez, el Piraña, las palmas son todavía en este género rítmico un acompañamiento en gran manera autosuficiente:

Fig. V.7. Raspa 4. Acompañamiento de palmas sordas y abiertas reales (alegrías)



En relación a este último ejemplo, donde aparecen hasta cuatro pistas de palmas reales, cada una de ellas realizada por varias personas, puede darse en el estudio de grabación que los palmeros acuerden previamente los patrones o aires que emplearán respectivamente, incluso matices rítmicos o dinámicos concretos, ensayándolo antes de cada nueva toma, sin que ello impida realizar correcciones a posteriori:

A veces pasa que te metes para hacer una base y luego al momento la escuchas para ver si camina y no va bien, y la tienes que cambiar. Depende del tema (Miguel de La Tolea en BARRERO, DE LA TOLEA y ZAMBULLO, 19-11-2018).

En última instancia, la posibilidad de grabar en diferido y manipular las pistas permite eventualmente que un solo palmero se encargue de todas ellas. Si bien se da con poca frecuencia, esta solución representa el extremo opuesto a la formación tradicional de un coro de palmas. Más allá de la dificultad indudable que implica construir un coro en solitario, la ausencia de interacción, por lo menos con otro palmero, comporta hasta cierto punto la desnaturalización del lenguaje de las palmas flamencas, no sólo en su aspecto sonoro, haciendo mucho más difícil la sincronización y, por tanto, la precisión rítmica, sino sobre todo en su motor principal, que es el contacto directo entre los palmeros (la comunicación tácita) y la regulación o corrección agógica que se da de forma automática o espontánea al

hacer palmas codo con codo.¹⁹ La tradición de grabar todas las palmas en una sola toma pervive especialmente en producciones discográficas de artistas jerezanos, especialmente reacios a la recreación asincrónica del coro de palmas.

[Rafael Junquera] Además, esta gente, Morao, Diego Carrasco, Parrilla, Periquín, esta gente «las palmas en las grabaciones tienen que estar presentes, que suenen las palmas» (FILARMÓNICA-GÁLVEZ, ca. 2016).

A mí no me gusta [el estudio de grabación], es un sitio muy frío, te tienes que tomar seis loros. El único que crea ambiente en los estudios es mi cuñado Diego (Carrasco). Recuerdo que en aquellos discos que se hicieron de las familias, con los Zambos, los de la Morena, que muchos no habían pisado un estudio en su vida, creó un ambiente increíble. Pa eso es único (El Bo en PEREIRA, 2016).

Paradigmático es en efecto el triple CD *Al Aire de Jerez. La herencia cantaora de tres familias gitanas: Los Moneo, Los Zambo, Los de la Morena* (Nuevos Medios, 2006), con un acompañamiento de palmas y jaleos siempre a cargo de un grupo numeroso de personas, grabado en directo junto a la guitarra y el cante, generando así la sensación de que el oyente se halla en medio de un corro.²⁰ De hecho, esta manifiesta resistencia al enfriamiento de la idiosincrásica espontaneidad del flamenco que supone el estudio de grabación y los procesos digitales es en cierto modo un reflejo de la gran dificultad que suele acarrear la recreación de esta espontaneidad en un estudio, de mantener la expectativa siempre abierta (a diferencia, por ejemplo, de la música de transmisión escrita), de que en todo momento puede ocurrir algo inesperado. Por ello, es especialmente meritorio cuando se consigue crear ese ambiente espontáneo uniendo elementos grabados de forma no simultánea:

El flamenco es una música tan intuitiva, tan natural, tan de la calle, que la producción puede ser un verdadero rompecabezas (HEREDIA, 17-7-2019).

A pesar de sus riesgos, los nuevos procesos de grabación dentro del sistema digital han propiciado un aumento de la conciencia técnica del palmero, al tener que desmenuzar y secuenciar su propio lenguaje musical y predeterminar unas acciones que tradicionalmente han sido simultáneas e intuitivas. El palmero ha de ser consciente del resultado que producirá la combinación de los ritmos que irá solapando, provocando que determinados patrones o combinaciones se visibilicen y estandaricen como elementos de repertorio. Asimismo, ha

¹⁹ Ésta es probablemente una de las razones por las cuales el palmeo en los DVD didácticos analizados en la introducción del presente trabajo no suena con la debida precisión, al realizar la misma persona ambas voces en diferido (UTRILLA, 2007, 2010a y 2010b).

²⁰ Sirvan también de ejemplo las bulerías «[Mis recuerdos al barrio Santiago](#)» [320] interpretadas en directo por Ezequiel Benítez y Diego del Morao a la guitarra, con el acompañamiento de palmas y jaleos de un coro formado por ilustres palmeros del jerezano Barrio de Santiago como Chicharito o El Bo (con jersey blanco), cuyos jaleos y palmas abren las bulerías antes que la propia guitarra.

de ser capaz de introducir cambios o correcciones para, cuando sea necesario, mejorar el efecto rítmico o dinámico que produzcan esas combinaciones.

[Chicharito] Aquí (en el estudio) hemos aprendido también mucho (FILARMÓNICA-GÁLVEZ, ca. 2016).

Todo ello implica efectivamente un aprendizaje, incluso una cierta especialización. En la era digital, el estudio de grabación constituye para el palmero un contexto nuevo, un tercer espacio a dominar, distinto del corro o del escenario, a la vez exigente y estimulante, que requiere, si no un matiz particular, sí una destreza técnica específica, equiparable a la que puedan requerir las palmas de acompañamiento al cante o las de acompañamiento al baile, y que no se da por defecto, sino que precisa de un gran esfuerzo, incluso para los palmeros más experimentados, llegando a constituir un don especial:

Tocar las palmas no es tan fácil como parece, y creo que hace falta de to. Se aprende y se lleva dentro pero hay que tener compás, y más ahora que te metes en un estudio de esos y te cambian to, vamos, no te conocen ni en casa. Hemos sido nosotros [la Filarmónica de Santiago] y nos hemos tenido que llevar un día entero grabando. Y una pista, y otra pista y otra pista...y han salido de aviones en la pista (risas). Es difícil (El Bo en PEREIRA, 2016).

Manolo Soler era único, tenía un reloj interno increíble. Y tenía tal dominio del estudio de grabación (...). Eso lo tenía incorporado en su ser (AMADOR, 30-12-2018).

Lo que pasa es que el Soler era un clavo. Él se daba cuenta y decía «ves, ya lo has movió, Javier». Y digo, «cómo lo voy a mover». Fue un experto total. (...) Estuve grabando en el disco de Antología de Carmen Linares. Ella me llamó, pero yo no soy palmero, y dio la casualidad que estuve con Soler grabando. Grabamos cuatro temas y fue a toda pastilla, en el sentido que nos pusieron [a grabar] dos veces... Porque eso es una técnica que él utilizaba de grabaciones: se dobla y se dobla, y yo me decía «cuantas veces he doblao». Yo no entendía eso. Y yo le preguntaba: «¿Y eso qué pasa?» Y luego te das cuenta y es una palma (BARÓN, 7-6-2019).

Con todo, el redoblamiento de la atención o concentración que han conllevado los avances tecnológicos, el sistema digital introduce también algunos recursos que parecen ir en sentido contrario. Actualmente, la manipulación selectiva de una pista grabada a través de la modificación del sonograma resultante, «pinchando» o corrigiendo una determinada palma cuando aparece «movida» o no del todo ajustada en su colocación o intensidad, es una práctica relativamente habitual, incluso bien vista:

Si has pegado la palma un poquito más al lado, pues la máquina te la corrige. Eso sí está bien. Eso se utiliza hoy bastante (CHORO, 22-12-2018).

Estas posibilidades introducen inevitablemente un elemento de relajación, al despojar a la interpretación de su carácter irreplicable y las consecuentes imprecisiones. De hecho, tal y

como demuestra la fonografía anterior a la era digital, la imperfección rítmica y tímbrica es prácticamente consustancial a las palmas flamencas en su realización sincrónica con la música que acompaña. En ocasiones, las premuras tan frecuentes en los estudios de grabación fueron en detrimento incluso de unos mínimos estándares de calidad:

Antes tenían tres días para grabar. Pero vamos que no vamos. Todos metíos en el mismo sitio, no como ahora en una pecera, que te meten uno, te meten otro. No, todos juntos. Y a lo que saliera. No había tiempo porque ya había otra gente esperando para grabar otro disco. Entonces había cosas que salían bien y otras que no salían. Yo tengo discos por ahí, porque a mí me gusta mucho comprar vinilos y eso, que está todo esparrao, como digo yo, está todo cruzao, pero cruzao que se lleva tó el disco. Y lo han puesto a la venta. No quiero nombrar, pero de gente muy importante. Y te entra un poco de risa. Pero es que a lo mejor era gente que venía de una fiesta, un poco ya... Y llegaban allí a lo que salga. A veces repiten las letras y tó. No es como ahora, que te ponen un botoncito y... (BARÓN, 7-6-2019).

En esa época de pillar el momento, para buscar desinhibición, grababan de noche, se drogaban y bebían mucho. Se pensaban que lo hacían mucho mejor (HEREDIA, 17-7-2019).

En última instancia, la posibilidad de *perfeccionar* los resultados sin necesidad de interpretaciones perfectas ha contribuido a acentuar el actual paradigma estético flamenco. El hecho de manipular las pistas, pues «perfecto no va a salir nunca» (Miguel de La Tolea en BARRERO, DE LA TOLEA y ZAMBULLO, 19-11-2018), implica la adopción como meta o modelo de una perfección inasible, sacrificando voluntaria o involuntariamente los elementos que, en la era analógica, justificaban la *imperfección*, llámese improvisación o inspiración:

Se canta de la misma manera que se expresa. Tú puedes estar toda tu vida en la universidad diciendo «Cádiz», con zeta final, y luego cuando llegues a Cádiz y tú digas «Cádiz», y no «Cái», la falta de ortografía la tendrás tú. Porque esa es la idiosincrasia, esa es la verdad, de que el arte es imperfecto. Y dentro de esta imperfección está la perfección (TOROMBO, 1-12-2018).

Si bien los avances tecnológicos introducidos a partir de los años cincuenta contribuyeron enormemente a acercar la sonoridad y textura de las palmas grabadas a las de las palmas en vivo, la discografía moderna evidencia una pérdida general de naturalidad o espontaneidad, valores que habían caracterizado tradicionalmente al acompañamiento de palmas, promoviendo la premeditación o la rigidez agógica:

[Gregorio Fernández] Hay muchos chavales que van muy bien, que van perfectos, pero hay veces que hay que ponerle un poco de alma. (...) Aunque te equivoques, hay que ir al son. No puedes ir tan cuadrao como el que lleva un *loop* (FILARMÓNICA-GÁLVEZ, ca. 2016).

Los discos de ahora están muy conseguidos. (...) Es mucha perfección, pero sí que es verdad que no tienen la calidez ni el alma que tienen los discos hechos de la otra forma (AMADOR, 30-12-2018).

Por otra parte, cabe decir que las posibilidades que ofrece la tecnología digital a la hora de corregir errores o grabar en diferido las distintas pistas de un mismo tema no son inocuas, pues más allá de facilitar la labor de los intérpretes, han contribuido a fraguar un nuevo paradigma estético en el cual la imprecisión y lo fortuito ya no son aceptados como efectos colaterales de la espontaneidad, de una interpretación única e irrepetible, viéndose en cambio como síntoma de dejadez o falta de rigor:

La gente habla de que «está todo muy perfecto, de que se pone la palma aquí y allí...». Pero mira, si tú caes y te partes dos dientes y los dientes que te van a poner van a ser para toda la vida, pero los dientes te los ponen un poco doblaos, sabiendo que son para siempre, que son tus dientes y que la gente te va a ver esos dientes cuando te rías o cuando comas... ¡No me jodas! Tú querrás que los dientes estén en su sitio. O la perfección va a ser que tu boca tenga dos dientes torcidos. Si te puedes permitir el lujo de hacerlo perfecto, bienvenido sea (HEREDIA, 17-7-2019).

Asimismo, la digitalización de los procesos de grabación y el abaratamiento de los costes de la tecnología necesaria ha abierto las puertas de la edición a los propios artistas, convirtiéndose en técnicos de estudio de grabación, incluso en productores, supervisando todo el proceso creativo, cada vez más conscientes de que el hecho creativo va más allá del momento de la interpretación, hasta el punto de que el intérprete bregado en los estudios y familiarizado con la tecnología acaba revirtiendo este aprendizaje en sus actuaciones en directo.

Cuando tocas en directo editas la actuación según como esté el sonido, el tipo de sala u otras circunstancias (HEREDIA, 17-7-2019).

Con respecto a las palmas, las consecuencias más determinantes a que ha dado lugar esta digitalización no son seguramente ni la parcelación del proceso de grabación, dividiendo el coro en pistas distintas, ni el hecho de incorporarlas en diferido como último elemento de la pieza. Más trascendente nos parece la incorporación del metrónomo como referencia temporal a la hora de grabar cada una de las pistas, en vez de utilizar el «pulso interno» común (GUTIÉRREZ y MORALES, 2017: 4) que se genera espontáneamente en un corro o corrillo, esto es, en una interpretación en directo. Esta claqueta metronómica condiciona inevitablemente la agógica natural de las pistas sucesivas: si bien garantiza un pulso común en este proceso asincrónico, erradica de golpe la pulsión orgánica, la elasticidad del tempo inherente a toda interpretación colectiva en vivo.

Antes había una pila de gente especializada en las palmas: Toni Maya, Guadiana, Faíco, que eran palmeros y tenían un reloj interno para no bajar la velocidad que ahora no lo hay, porque ahora te pones a grabar, te insertan el *Pro Tools* y la claqueta te va guiando. Pero luego realmente [las palmas] no son así (AMADOR, 30-12-2018).

Yo es que no soy muy partidario [de la claqueta]. Se pierde la frescura. (...) Cuando estás bailando, no mantienes un pulso desde que empiezas hasta que acabas. (...) Eso es algo que tienes que interiorizar un poquito, no enclauquetarte. Porque cuando tocas las palmas enclauquetao se nota muchísimo. (...) No me gusta estudiar con metrónomo y lo que intento con los alumnos es mantener la pulsación intacta. Les digo «¡Vámonos por bulerías!», y nos pegamos por lo menos dos o tres minutos sin parar de tocar las palmas por bulerías, pero manteniendo el ritmo (CHORO, 22-12-2018).

Con todo, el uso de la claqueta no sólo implica un reto agógico, sino también una reformulación más profunda en la forma de tocar, donde la expresividad ya no recae en cambios de tempo o aceleraciones:

Paco [de Lucía] descubre que lo de la dinámica está muy bien y que él ya toca con una dinámica fuera de lo normal. Y entonces llega la época de la claqueta, del metrónomo. Paco empieza entonces a utilizar elementos que le den la dinámica sin moverse de la claqueta. Ya en *Zyryiab*, y sobre todo con *Luzía*, empieza con el rollo ese un poco maniático de no correr, de ir a tempo. Paco también se encargó de enseñarnos a tocar de esa forma. (...) Paco impone una forma casi muerta de tocar las palmas, como claquetas humanas. Entonces los palmeros cambiaron su estética, los palmeros sevillanos, eso de moverse, de rematar, de meter el pie, toda esa movida de pseudobailaor. Y llegan los palmeros de estudio, los que no se movían, con los que a Paco le gustaba grabar, como El Guadiana. (HEREDIA, 17-7-2019).

Por otra parte, el sistema de grabación digital, si bien ha propiciado una perspectiva más consciente sobre el propio lenguaje rítmico de las palmas, ha alterado las interacciones rítmicas entre los palmeros, suponiendo *de facto* un empobrecimiento en su comunicación. El anhelo de perfección, entendida sobre todo como pulcritud acústica y rítmica, y que tiene en la claqueta su principal aliado, es reflejo de la creciente exigencia técnica y la sofisticación musical que domina tanto la interpretación como la composición. En este sentido, es importante destacar el impacto que supuso desde mediados de los años noventa la publicación de la colección didáctica *Sólo Compás*, hasta el punto de motivar la posterior edición de colecciones similares. El uso de esta serie de CDs monográficos sobre palos distintos se extendió rápidamente en el ámbito de la enseñanza del flamenco, sobre todo como sustituto de la música en directo en las aulas de baile. Además de la reputación artística de sus autores, varios de ellos vinculados a la por entonces recién creada Fundación Cristina Heeren, esta colección facilitaba la incorporación de música a la docencia sin depender de la presencia de músicos en directo:

Sólo Compás no surgió en la Fundación. Eso fue un japonés, Taketo [Tomoshige], que es guitarrista, y entonces él vio que antes íbamos a las clases a acompañar y pedíamos mucho dinero (AMADOR, 6-6-2019).

Si bien supuso seguramente un perjuicio para estos profesionales, hasta entonces habituales en las academias de baile, la colección facilitaba también el ensayo fuera de las

horas lectivas, en pequeños grupos, incluso individualmente. Debido a su vocación didáctica, la música de estos CDs era métricamente diáfana, con una cuadratura permanente en ciclos métricos. No obstante, el contenido más transversalmente útil residía en las pistas literalmente de «sólo compás» (las últimas de cada CD), en las que se marca solamente compás con palmas y cajón, permitiendo el ensayo, incluso el apoyo en ejercicios de calentamiento, no sólo del baile, sino también de la guitarra y el cante. En este caso, además de ajustarse a la cuadratura métrica permanente de estas pistas (en ciclos métricos enteros), su velocidad a claqueta, estrictamente regular, suponía un reto altamente estimulante para el aprendiz. De este modo, el paradigma de *corrección*, de solvencia o competencia métrica del intérprete, empezó a medirse no sólo en términos cuantitativos, esto es, de la cuadratura con el número de tiempos del ciclo métrico propio de cada palo, sino también cualitativos, de la capacidad para ajustar estos tiempos a valores exactamente isócronos. Tal y como explican Juan José Amador y Javier Barón, profesores de la Fundación Cristina Heeren que participaron en la grabación de varios volúmenes de la colección, *Sólo Compás* se consolidó como una herramienta especialmente útil para el estudio y el ensayo, en grupo o individualmente:

Yo a mi hijo, por ejemplo, que toca la guitarra, le digo «Manuel, estudia con claqueta», porque tiene que aprender a mantener un pulso. Luego después cuando va con el cante obviamente se mueve. Pero a la hora de ejecutar tienes que tener una continuidad. Entonces es fundamental estudiar con claqueta. Para mí, eso beneficia. Eso no pone frialdad, la frialdad se la pone cuando una persona que no tiene nada que ofrecer. La frescura se la quita la persona que no tiene arte (AMADOR, 6-6-2019).

Eso fue positivo total. Para la persona que no está... como aquí... Porque muchas veces lo digo [en clase], y algunas veces se creen que es broma. Y no es broma. Y digo: «venga, *Sólo Compás*» y hacen «jajaja». «No, no, no. No es pa reírte, te estoy diciendo la verdad. Ahora, si tú quieres escucharlo, lo escuchas». Pero yo lo utilizo. Yo muchas veces me voy, llego a mi casa y me lo pongo, pa una cosa que estoy tratando, de un estilo por ejemplo. (...) Y hay varias velocidades. Para tú mantener eso. Eso es lo difícil. Porque cuando llegas a un estudio me he dao cuenta que si tienes que hacer la soleá por bulerías es muy difícil mantenerla, y por alegrías igual, y por cantiñas. Eso es muy complicao (BARÓN, 7-6-2019).

De hecho, el uso de la claqueta, el imponer una velocidad estrictamente a tempo, ha acentuado todavía las modernas premisas de pulcritud técnica y rítmica, hasta convertirse en obsesiones difícilmente controlables:

No correr es una técnica. Se aprende a no correr. Estudiar con metrónomo es una técnica. El propio ritmo es también una técnica. Es un filtro. Y todo lo que tú hagas tiene que pasar por este filtro, colocarlo a compás. (...) No nos engañemos, este arte ya no es un juego, ya no es un tabanco. Este arte ya no falla ni una. Salimos al escenario y se nos engancha un poquillo la uñilla tocando por soleá y nos pasamos una semana tapándonos con una sábana hasta aquí. Yo soy un romántico empedernido con la música, pero no puedes obviar que cuando bajas del escenario no es lo mismo cuando has fallao quince que cuando no fallas

ninguna, aunque hayas tocao con más corazón cuando has fallao quince. Tú no te lo perdonas. Y la pagas con eso, estudiando. Al final somos humanos (HEREDIA, 17-7-2019).

La consolidación de este nuevo paradigma en el ámbito de la enseñanza constituye el reflejo o extensión de la tendencia a la interpretación estrictamente a tempo que se encontraba frecuentemente en la producción discográfica flamenca más innovadora, así como a una cierta inclinación al uso de bases o patrones de palmas más estrictamente en ostintato. De hecho, el responsable de la percusión (cajón y palmas) en los volúmenes «Soleá por bulerías», «Tangos y rumbas II», «Alegrías II y cantiñas» y «Siguiriyas y martinetes II» de esta colección didáctica, editados todos en 2000, fue precisamente Manolo Soler, quién formara parte de la compañía de Paco de Lucía como bailaor, cajonero y palmero durante los años ochenta hasta 1994, participando también en aquel periodo en producciones discográficas tan influyentes como *La Leyenda del Tiempo* (1979) y *Potro de Rabia y Miel* (1992), de Camarón de la Isla, *Tauromagia* de Manolo Sanlúcar (1988) o *Avante Claro* de El Pele (1995). En efecto, la colección *Sólo Compás* refleja un repertorio de patrones coincidente con el empleado en la discografía contemporánea o inmediatamente anterior. Con todo, creemos que la representación del palmeo como percusión reiterativa, sobre todo en las pistas con palmas y cajón solamente, basada en la repetición casi ostinata del mismo patrón, sin apenas matices y ajustado estrictamente a tempo (cada pista incluye la indicación metronómica) ha influido seguramente en la percepción actual del palmeo, visto hoy como praxis *sistemática*, esto es, eminentemente rígida. Probablemente, la concepción didáctica de la colección requirió de sus artífices un esfuerzo por sistematizar contenidos, entre ellos el propio repertorio de patrones, ofreciéndolos con la mayor claridad métrica y metronómica posible. Especialmente en dichas pistas de «sólo compas», la ausencia del elemento acompañado (baile o cante) obligaría a forzar el uso ostinato del palmeo, sin matices ni variaciones agógicas o de tempo, efecto menos deliberado seguramente si se compara con el uso de la claqueta. Así las cosas, si bien entendemos que el mismo propósito de la colección explicaría en buena parte su aspecto sistematizado o el empleo abundante del ostinato, el uso intensivo de estos CDs en el ámbito de la docencia y en el ensayo ha debido influir necesariamente en la imagen actual del palmeo, sobre todo si se tiene en cuenta el auge que han experimentado las enseñanzas regladas y no regladas del flamenco en las últimas tres décadas, no sólo del baile, sino sobre todo de la guitarra, el cante y también las palmas.

Por otra parte, la pérdida de naturalidad o espontaneidad del palmeo en la fonografía moderna también se debe a cambios en el paradigma de la creación musical. A partir de los años setenta se observa en la discografía flamenca un aumento de la forma acansionada, esto es, la pieza o tema basado en un conjunto de estrofas conectadas narrativamente, melódicamente iguales o muy similares, jalonadas con estribillos. Un formato tipo canción influido seguramente por géneros como el rock o el pop, pero claramente alejado de la estructura flexible del cante flamenco, basado tradicionalmente en tandas de coplas distintas, carentes por defecto de un sentido narrativo y melódico unitario y, por tanto, intercambiables entre sí. En el nuevo contexto formal, más rígido, donde más que dejar constancia de un evento musical único e irrepetible se lanza una obra o producto musical acabado, las palmas adoptan una actitud menos interactiva, más prudente, manifiesta en la citada reducción

de matices y jaleos, así como en un uso repetitivo de los mismos patrones o combinaciones, aquí sí, a modo de verdaderos ostinatos, sin matizar tímbricamente la alternancia entre cante y guitarra. Es en el contexto de estas creaciones acancionadas, particularmente alegrías, tangos, rumbas y bulerías, donde se observa con mayor claridad esta sistematización del palmeo, rígido en el tempo y la dinámica y carente de matiz rítmico, quedando relegado a una función más propia de una *claqueta* o metrónomo que de un acompañamiento *ad hoc*.

Tú no puedes llevar la palma como si fuera una claqueta. Eso no te quiere decir ná. Yo es que no sé tocar así las palmas (BOBOTE, 15-12-2018).

Todos estos cambios son síntoma de una nueva actitud ante el registro sonoro, que deja progresivamente de verse como el testimonio de una interpretación irrepetible o como un medio más para la recreación del repertorio tradicional, para considerarse una creación artística *per se*. Por extensión, grabar un disco ya no se entiende como una prolongación de la actividad profesional del artista, sino, al contrario, como el elemento clave de su carrera, epicentro en torno al cual pivotarán el resto de sus actividades profesionales. Una perspectiva con precedentes en la discografía de 78 rpm, desde Don Antonio Chacón y Ramón Montoya, particularmente en el esmerado registro de sus «medias granaínas» y malagueñas, hasta El Niño de Marchena, que concebía cada pieza del bifacial como una creación personal, incluyendo melodías, coplas, incluso títulos inventados, obligando a los guitarristas a crear o adaptar su acompañamiento.²¹ Con la aparición del vinilo de larga duración (LP), el producto discográfico supera la pieza musical en sí misma para ampliarse al concepto de *álbum*, esto es, a un conjunto de ellas, que habrán de guardar coherencia interna mediante un tema o hilo conductor más o menos explícito; esta nueva concepción de la obra grabada se encontraba en ciernes en las diversas antologías del cante flamenco que se sucedieron a partir de 1954, generalmente en varios LPs. Así, si bien de forma desigual, los profesionales van asumiendo progresivamente que la grabación ha de contener material de nuevo cuño, de modo que sus ingredientes, desde las letras y las melodías hasta las falsetas, han de ser de autor, inéditas o elaboradas *ex profeso*. Actualmente, cuando un guitarrista recibe el encargo de acompañar una pista de voz grabada previamente por un cantaor o cantaora quizá a miles de kilómetros de distancia, se le pide implícitamente que componga, que elabore una música *ad hoc*, incluyendo falsetas nuevas o una armonización más elaborada que seguramente no habría alcanzado a desarrollar en el contexto de un acompañamiento en vivo. Gracias a la facilidad que ofrece el sistema digital a la hora de añadir pistas indefinidamente, pero también por un creciente gusto por nuevas sonoridades y timbres Esta concepción de la pieza grabada, entendida como creación antes que recreación instantánea, se ha traducido también en una creciente sofisticación musical, manifiesta en un claro aumento de la instrumentación, en contraste con el triunvirato tradicional en las grabaciones flamencas (cante, toque y palmas).

²¹ Ejemplos paradigmáticos son sus colombianas de 1931 [92] y 1932 [97], con las guitarras de Rafael Nogales y Ramón Montoya respectivamente, o su rumba «Punto Cubano: Canción de los Cañaverales», de 1933 [111], con Montoya y Manolo de Badajoz.

Todo este nuevo paradigma del registro sonoro como construcción artística y la consecuente sofisticación musical impregnó también el acompañamiento de palmas, tradicionalmente repentizado o improvisado, pero que dentro de esta nueva perspectiva pasa a ser también objeto de creación. Tal y como reflejan las siguientes muestras de la discografía moderna, las palmas dejan de ser un elemento subsidiario para convertirse en una voz autónoma, con entidad artística propia, que se relaciona de tú a tú con el resto de elementos musicales, particularmente la guitarra. Se adoptan patrones o combinaciones inéditas que no corresponden al repertorio tradicional, con un aspecto general no improvisado, sino compuesto para la ocasión:

Selección de muestras de palmas-creación en la discografía moderna

Alegrías: _____ Camarón de la Isla, 1981 [266/0'22"+]

Bulerías: _____ Diego Carrasco 1993 [284/0'00"+]

Fandangos abandolaos: ___ Mayte Martín, 2000 [304/2'12"+]

La premeditación de este palmeo, diseñado en el estudio de grabación, es perceptible en la coordinación precisa de las voces, en el consenso existente en los espacios de silencio y en la reiteración de ciertos dibujos no tradicionales. Así ocurre especialmente en las bulerías de Diego Carrasco, cuyo palmeo, lejos del estilo jerezano continuo y espontáneo que domina otras piezas del mismo disco, se presenta entrecortado, con pausas largas, a veces como respuesta al cante o al toque [0'14"], otras en mimesis [0'16"]. Este diseño previo del palmeo no comporta sin embargo un aspecto rígido, sino que la evidente falta de espontaneidad se compensa con su precisa e ingeniosa imbricación con el fraseo del cante y el toque. Así ocurre también en las alegrías de Camarón de la Isla. En este caso, se adopta la variante de la base tradicional de Soleá/Alegría (p. 167), realizada no obstante de modo más sistemático u ostinato que en las grabaciones antiguas. Paradójicamente, la modernidad estriba aquí en la elección de un palmeo austero, con largos silencios, respetando escrupulosamente el inicio acéfalo. En definitiva, en una deliberada sistematización del palmeo tradicional. El palmeo en los fandangos abandolaos, realizado por la propia cantaora Mayte Martín, si bien se basa en el lenguaje de palmas emparentado con el de la Bulería y desarrollado sobre todo en los años setenta como acompañamiento de cantes rotulados como «verdiales», incorpora dibujos inéditos y cortes paralelos a los de la guitarra.²²

El paradigma de esta nueva concepción del palmeo como objeto artístico y parte intrínseca de la composición es el Tanguillo Moderno, surgido en 1983 con el tema «Romance de la Luna» de Camarón de la Isla, Paco de Lucía y Tomatito [268].²³ Este género rítmico-

²² Hemos analizado este desarrollo en otro trabajo (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2019: 37-39).

²³ En el libreto del volumen «Tanguillos II. Tanguillos gitanos» de la colección *Sólo Compás* (Original Future Sounds, 2002) se apunta un origen anterior en relación al ritmo del Tanguillo Moderno: «Este tipo de tanguillos fueron rescatados y puestos de moda a partir del tema “Romance de la Luna” del disco “Calle Real” (1975) [sic] producido por Ricardo Pachón y grabado por Camarón de la Isla bajo la dirección musical de Paco de Lucía (...). Esta clase de tanguillos tiene un compás parecido a los tanguillos de

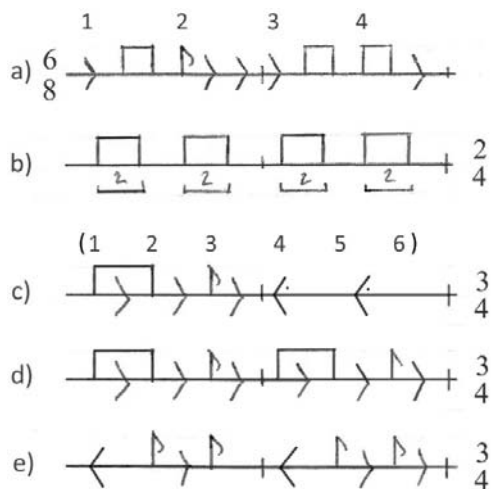
armónico *nuevo* adopta una estructura nítidamente acansionada, con secciones melódicas y estribillos corales repetidos, con música y letra compuestas para la ocasión e incorporando instrumentos no tradicionales. En este género, el más joven del flamenco, los patrones y los coros de palmas son también nuevos, prediseñados e interpretados a menudo en ostinato estricto:

Esa palma fue inventada por Manolo Soler. (...) Que no es la palma del Tanguillo de Cádiz, es diferente. Manolo en cada pista hacía un ritmo, o sea, un patrón de palmas, y luego después ajuntaba las pistas y sonaba súper redondo (AMADOR, 30-12-2018).

Existe consenso entre profesionales en considerar las palmas del Tanguillo Moderno (que mezclan ostinatos en $6/8$ y $3/4$) como un conjunto nuevo de patrones y combinaciones. Una de estas combinaciones ha sido transcrita como ejemplo de coro de palmas cerrado, esto es, basado en dos patrones fijos o predeterminados (p. 231); asimismo, otros patrones o combinaciones han sido analizadas en otros trabajos como ejemplos de polimetría flamenca (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 241 y 2019: 42-43). La ambivalencia métrica de este género nuevo, fruto de la superposición de compases distintos al nivel del tactus y del subtactus ($2/4$, $6/8$, $3/4$), ha impulsado la permanente experimentación con patrones distintos aparentemente contradictorios entre sí. Veamos algunos ejemplos, menos frecuentes, pero no por ello menos ilustrativos de la versatilidad del Tanguillo en su versión remozada, así como de la nueva concepción de las palmas como objeto de creación o de experimentación, con diseños preconcebidos y un despliegue sistematizado:

Cádiz pero quizás debido a su tono “por medio” y distinto acento lleva un aire que lo hace muy diferente al gaditano. Sobre este ritmo que presentamos hablamos con Carmelilla Montoya, miembro de la famosa familia Montoya de Triana, pues lleva este ritmo por dentro. Como ella misma nos dice recuerda que tan sólo con tres años bailaba estos tanguillos como un juego de niños, con su hermana, su hermano y su familia. Sus padres le hacían este compás, en vez de tocar por rumba; hacían esto para que los niños bailaran. Tocaban los tanguillos con cariño porque quizás era más fácil para los pequeños».

Fig. V.8. Patrones de palmas singulares de Tanguillo Moderno



- a) Pansequito, 1988 [273/0'29"]
- b) El Potito, 1990 [276/0'17"+]
- c) Vicente Soto Sordera, 1988 [274/0'34"-46"]
- d) Morenito de Íllora, 1994 [288/0'20"+]
- e) El Capullo de Jerez, 2003 [309/0'28"+]

En el primer ejemplo se emplean sucesivamente distintos patrones [0'18", 0'29", 1'03", 1'42"], diseñados y ubicados acorde con las distintas secciones de la pieza (partes cantadas e interludios o falsetas de la guitarra). Entre ellos, aparece un patrón formado por dos motivos en alternancia constante que será empleado en ostinato en unos tanguillos de 1989 de la cantaora La Susi [276/0'21"+]. En el segundo ejemplo, las palmas contradicen la subdivisión ternaria que rige en la guitarra, dividiendo el tiempo en mitades. De hecho, este marcaje corresponde al palmeo tradicional del Tanguillo de Cádiz, cambiando aparentemente el compás rector (6/8), al superponer deliberadamente la subdivisión propia de un 2/4. En el tercer ejemplo, el palmeo presenta también una disposición predeterminada, si bien aquí se extiende por espacio de doce segundos solamente, repitiéndose en dos ocasiones coincidiendo deliberadamente con las secciones cantadas a coro a modo de estribillo [1'33"-45" y 2'46"-58"]. En estos fragmentos breves se emplean dos patrones distintos: además del c), también el b), pero doblado como si de una rumba se tratara [0'43"-46"]. El patrón c) implica de nuevo la superposición aparente de un pulso distinto, en este caso ternario (3/4), del que indica el compás binario rector (6/8), combinación que se emplea ya de forma ostinata en el ejemplo d) y que en otro trabajo hemos dado en llamar *cruzamiento de tactus y subtactus atresillados* (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 240). En ambas grabaciones, el elemento singular no estriba tanto en el uso de este patrón (pues es común en los coros de palmas modernos del

Tanguillo), sino el hacerlo de forma exenta, esto es, sin interacción con otros patrones. En este sentido, más singular es todavía su realización en el patrón e), suprimiendo la primera batida, dando lugar a un patrón análogo a la base tradicional de la Bulería.

En relación a todo ello, cabe mencionar las dos formas comunes de llevar el pie en este género renovado y que influyen en la percepción de este cruzamiento y en la precisa realización de estos marcajes de palmas. La primera opción consiste en marcar el pie en ambos tiempos del compás de 6/8 (coincidiendo con la numeración del 1 al 4), tomando así conciencia del metro binario rector. En consecuencia, las palmadas en metro ternario (patrón c) ejercen *de facto* sobre el primero una tensión sistemática, fácilmente perceptible cuando se intenta coordinar este movimiento contradictorio de pie y palmas. Con todo, debido seguramente a la dificultad psicomotriz que implica esta coordinación, es común también marcar el pie solamente en el primer tiempo del compás (1 y 3), evitando la contradicción que generan las palmadas en torno al segundo pie. De este modo, resulta mucho más sencillo marcar el patrón ternario, que puede entonces pensarse en clave de Sevillana o de Fandango de Huelva. El gran arraigo de este patrón de palmas ha provocado incluso una forma de contar los tiempos acorde con el metro ternario, en ciclos de dos compases o seis tiempos, tal y como se muestra en la figura anterior (GRILLO, 2-6-2018).²⁴

El éxito del Tanguillo Moderno dentro y fuera de la profesión es seguramente una de las explicaciones de la expansión que experimentará el formato acancionado en las nuevas producciones discográficas del cante flamenco, incorporándose con todas sus consecuencias en tangos, alegrías, incluso soleares, que se sumarán a los géneros melódicos más propensos tradicionalmente a adoptar canciones (Rumba y Bulería). Así, por ejemplo, siguiendo la estela del Tanguillo, son varias las grabaciones de géneros distintos que en las últimas décadas, de acuerdo con esta nueva estética, presentan patrones o marcajes de palmas inéditos o interpretados de forma no tradicional, a modo de auténticos ostinatos, ejemplos paradigmáticos de la concepción más sistemática del palmeo frecuente en las producciones discográficas modernas. Desde esta perspectiva, son muestras paradigmáticas de textura homorrítmica:

²⁴ Es por ello que en la Fig. 3 de la introducción de este estudio, hemos vinculado el Tanguillo Moderno al género rítmico de Sevillana/Fandango de Huelva.

Fig. V.9. Patrones de palmas no tradicionales usados en ostinato

a) 4/4

b) 4/4

c) 4/4

d) 6/4 | 3/2

e) 6/4 | 3/2

f) 6/4 | 3/2

- a) **Rumba:** _____ Camarón de la Isla, 1989 [275/0'00"+]
 _____ Arcángel, 2004 [314/1'11"-25", 2'08"-37", 3'20"+]
- b) **Rumba:** _____ El Potito, 1999 [304/1'05"-42", 2'13"-44", 3'13"+]
- c) **Tango:** _____ Montse Cortés, 2004 [315/0'40"-1'23", 2'15"-50", 3'07"+]
- d) **Bulería:** _____ Tomasa la Macanita, 1995 [294/0'35"-1'17", 1'26"+]
- e) **Soleá:** _____ El Pele, 2003 [311/0'26"-4'20"]
- f) **Bulería (lenta):** _____ Manolo Sanlúcar, 1988 [272/0'36"-3'33", 3'49"+]

El primer patrón comprende un total de ocho tiempos, acorde con el ciclo métrico característico del género. De hecho, la transcripción corresponde realmente a un coro, esto es, a la suma de por lo menos dos voces de palmas. Además de la asimetría, su rasgo más destacado es la interpretación sistemática a lo largo de toda la grabación. Este mismo planteamiento y diseño rítmico es retomado quince años más tarde por el cantaor Arcángel, también por rumba, reproduciendo a pequeña escala el consenso o proceso de generación de una nueva base de palmas. En cuanto al segundo patrón, interpretado al unísono por varios palmeros, se ajusta igualmente a la dimensión del ciclo métrico característico. Esta

adopción de patrones formados por ocho tiempos, en vez de los cuatro de la base tradicional de Tango/Rumba, no es un hecho aislado en este género. Precisamente por su raíz cubana, muchas de las muestras fonográficas pioneras del género ya incluían esta misma articulación a través de la *clave del son* o *clave cubana*, marcada en ostinato con las palmas (La Niña de los Peines, 1935 [122/0'11"-36"]; La Repompa de Málaga, 1959 [187/0'04"-2'13"]) o con las claves u otro idiófono de madera (El Cojo de Huelva, 1954 [166/0'19"+]). En cierto modo, pues, el patrón b) es la reinterpretación de esta *clave*, tanto en su diseño rítmico como en su uso ostinato a lo largo de la grabación.

Por su parte, el patrón c) es una reducción de la base de Tango/Rumba llevada al extremo, es decir, marcando únicamente los tiempos tradicionalmente enfatizados. Si bien no es un patrón que aparezca como base de palmas en la fonografía, se emplea con cierta frecuencia en los estudios de grabación como pista de audio independiente, para reforzar en el coro de palmas los tiempos segundo y cuarto del compás (David Domínguez en DOMÍNGUEZ y MATEOS, 27-7-2011). En este caso, resulta llamativo su uso aislado, sin interacción con otros patrones. Un caso similar es el del cuarto patrón, de Bulería. Se trata de una base de palmas, conocida actualmente como bulería «al golpe» (DE LA TOLEA, 7-7-2018; DE LA TOTA, 1-6-2018), común en enclaves de tradición flamenca como Lebrija, Morón o Utrera, pero ausente de la fonografía antigua. Paradójicamente, el rasgo más singular de este patrón es precisamente su inicio tético, es decir, el marcaje del primer tiempo del compás (12 o 6), siendo generalmente enfatizado, lo que implica una concepción rítmica opuesta a la tradicional, con un sentido deliberadamente menos dinámico, más reposado. En la grabación de muestra, esta base aparece combinada con otro patrón, en este caso inédito, en el que se marcan tan sólo los tiempos 1 y 2 (7 y 8) [294/0'13"-28", 1'19"-25"], reforzando aún el aspecto predeterminado o deliberado que demuestra el palmeo en toda la pieza. En cuanto al patrón e), se trata de un ostinato con una singular simetría donde se baten exclusivamente seis tiempos, definiendo indirectamente la serie de énfasis que, si bien aparece aquí sobre toque lento de bulería, acabará caracterizando a las bases de palmas de Soleá/Alegría. El último patrón, sobre cante y toque por soleá, consiste en un marcaje de palmas lisas, sin silencios, interpretado a coro, pero en el que se define claramente esta serie de énfasis dinámicos (sin el tiempo 2), en su mayoría coincidentes con los acentos métricos. Cabe mencionar que el disco donde se encuentra este tema incluye otros dos ejemplos de palmas sistemáticas también significativos: de una parte, una siguiriya acompañada con palmas propiamente lisas, esto es, sin acentuación [312] y, de otra, unos tangos en los que se emplea en ostinato la base tradicional del género, sin ningún matiz o dibujo en toda la grabación [310].

Cabe mencionar por último cómo en tres de los ejemplos sonoros incluidos (de Arcángel, El Potito y Montse Cortés), el palmeo se distribuye en tres secciones durante la pieza, la última de ellas prolongada hasta el final de la grabación. Esta intermitencia deliberada indica en efecto una concepción formal del acompañamiento de palmas y, en general, del tema en su conjunto más propia de un producto de estudio que de una pieza flamenca tradicional. Estos patrones son tan sólo una muestra de la concepción moderna del palmeo, presente en una parte significativa de la producción discográfica de las últimas tres décadas, un cambio de paradigma estético cocinado en los estudios de grabación, pero que de forma paulatina ha impregnado tanto la práctica de las palmas en el escenario y en la enseñanza.

De hecho, el uso sistemático de determinados patrones de palmas, sin variación en el tempo pero sobre todo en el diseño rítmico, parece avalar la práctica, relativamente frecuente en estudio, por la cual el acompañamiento de palmas se construye en base a un fragmento breve que se duplica consecutivamente hasta cubrir la duración del tema concreto:

Hay gente que ni tan siquiera graba toda la pista de palmas: hacen un *loop* y «¡Venga, p'álante!» (Manuel el Zambullo en BARRERO, DE LA TOLEA y ZAMBULLO, 19-11-2018).

Si tú coges un *loop*, como hacen hoy día, que haga la bulería y te pegas así la bulería entera, eso parece de un congelador (...) Para mí es más problema la palma sistemática, la que está todo el tiempo igual, que el hecho de utilizar la claqueta como referencia (...). Por ejemplo, con Jeromo Segura, en su disco, las palmas las hemos grabado nosotros dos. Pues «venga, dos pistas de palmas, de base na más; ahora lo mismo con otra base; y ahora otras dos de dibujo. Luego tú escuchas el disco y eso se nota, esa frescura. (...) Grabando así es como estoy más cómodo yo. Y el disco va salir más fresquito (CHORO, 22-12-2018).

Hoy está la gente tocando las palmas como si fueran ladrillos, todas iguales, sistemáticas. Para hacer coreografías vale, pero el arte de la palma son piedras vivas de una cantera, todas piedras diferentes, no hay ni una igual, y se va construyendo como de piedra con piedra, como se hizo la Acrópolis (TOROMBO, 1-12-2018).

De hecho, algunas de estas palmas de estudio se están extrapolando a los escenarios, y a mí no me gusta nada (HEREDIA, 17-7-2019).

En resumen, este estilo de palmeo, que definimos como sistemático por su realización programada o prediseñada, se caracteriza por los siguientes rasgos, opuestos diametralmente a los que, durante décadas, han destacado en el palmeo flamenco:

Características del palmeo sistemático

- 1) Constante a lo largo de la grabación o con intermitencias predeterminadas;
- 2) Ostinato, basado en el mismo patrón o la misma combinación o coro, repetido sin variaciones ni matices rítmicos o de textura;
- 3) Metronómico, a tempo, sin matices agógicos;
- 4) Frío o inanimado, al desaparecer los matices dinámicos y los jaleos.

A pesar del efecto envolvente y la fidelidad acústica que se alcanzan con los nuevos sistemas de grabación, todos estos rasgos confieren al palmeo moderno un aspecto más monótono, parecido al de una clave o son. La falta de interacción y matices aleja las palmas del cante y la guitarra, de modo que se estandarizan determinados patrones, haciéndose más visible el repertorio de bases de palmas, pero desvirtuando su faceta coral o polirrítmica. Un proceso acentuado por la premeditación que suele dominar el palmeo tanto en el proceso de recreación en estudio como en la preselección de patrones y combinaciones:

Están haciendo cosas que se está perdiendo la calidad de la palma, por tanto laboratorio que están haciendo. (...) En un disco, todo el proceso se hace a través de una claqueta. Los músicos van viniendo individualmente. No se ven unos con otros. Un día viene la voz, otro día viene la guitarra, otro la flauta. Y todo va edificándose con la claqueta. ¿Qué es lo que pasa? Que lo último que se pone en el disco es la palma. Se quita la claqueta y entra la palma. Entonces la palma es una claqueta, es un sistema. (...) Es como si te ponen una buena carne, un buen vino, y ahora te lo acompañan con unas patatas congeladas, pues eso están haciendo hoy. Por querer hacer cosas rápidas, cosas perfectas. Que la palma no tiene que sonar perfecta. Entonces lo dejan grabado y ya no está la vida del ser humano allí, como cuando tocas con tu compañero ahí delante, los dos mirándonos de frente, tocando esas palmitas, que es lo que le da el aire, los silencios, la cadencia. Eso tan sencillo es la patata casera. Y estamos poniendo un pedazo de mesa, y al final ponemos las patatas congeladas. (...) Al final nos quedamos insatisfechos, está todo tan perfecto que hay algo en el ser humano que se queda insatisfecho (TOROMBO, 1-12-2018).

Esta artificiosa perfección se ve acentuada en ocasiones por una sonoridad alejada del timbre natural del palmeo, más parecida a la de un instrumento percusivo rígido o una claqueta digital que al sonido orgánico que produce el entrechoque de las manos:

Hay palmas que por ahí suenan que no es palma, yo creo que es una claqueta o algo de eso, y es horroroso. A lo mejor hay una cosa muy buena musicalmente que se está escuchando y otra por detrás que no va. (...) Paco [de Lucía] lo trataba, porque tenía que sonar a palma. Lo que no puede sonar es como un coco. Creo que no le dan importancia y la tiene tanta como cualquier otra cosa. (...) Que suene a palma. Y eso son palmetazos que no van, me refiero de sonoridad (BARÓN, 7-6-2019).

Esta desnaturalización del palmeo, tanto en el timbre como en la reducción de sus múltiples funciones al mero control de la velocidad, dando la impresión de que los palmeros dejan de sentir la música, se ve todavía acentuada por la desaparición de los jaleos. La sistematización del palmeo supone *de facto* una infravaloración del «arte del compás», influyendo en la percepción externa de esta especialidad, vista a menudo como una actividad relativamente mecánica o previsible que tan sólo requiere sentido del ritmo y un buen pulso. Con todo, en el descenso de profesionales dedicados al palmeo y, por extensión, en la percepción del oficio de palmero han influido también factores ajenos a la tecnología:

La palma como *loop* en la era digital es una herramienta más, y punto. Pero lo digital no se ha cargao a los palmeros, lo que se ha cargao a los palmeros son los festivales, las compañías, los bajos presupuestos, que han pensao que podían prescindir del palmero, igual que los bailarines o los tablaos piensan que pueden prescindir de un guitarrista. «¿Para qué llevar dos guitarristas pudiendo llevar uno? ¿Que estamos en crisis!». No ha sido por desidia. (...) ¿Por qué Los Mellis son los palmeros que más trabajan? Pues porque cantan estupendamente. Tocan muy bien las palmas y tienen un soniquetazo, pero es que cantan muy bien. Entonces, estamos en lo mismo: estás pagando a unos coristas que tocan las palmas. Con La Fabi va El Zambullo o va el Luís, que también hacen coros (HEREDIA, 17-7-2019).

Aparentemente, el enfriamiento de las palmas, patente en la discografía y que acaba percibiéndose también en la interpretación en directo, podría atribuirse también al impacto que la introducción del cajón ha tenido en la percusión flamenca:

El cajón adquiere un rol propio gracias al aprendizaje de las guitarras, del baile y del cante y sobre todo de los palmeros, de los que tomó muchas de sus funciones. Personalmente pienso que el cajón es una evolución de la figura del palmero, que siempre ha existido pero que si nos detenemos a pensarlo, cada vez es menos utilizada. Las palmas, por supuesto, ni se han perdido ni se van a perder, esta tarea la han ido asumiendo los cantaores, bailaores, etcétera. La razón de que el cajón haya superado la figura del palmero es lógica ya que no sólo se asumen las funciones del palmero: llevar el tempo, marcar los acentos del estilo que se interprete, jalearse (animar a motivar al resto de los músicos) y jugar con la intensidad. Además de éstas, el cajón es capaz de hacer los mismos fraseos que el baile e improvisar-solear. Es lógico que con el tiempo se le haya comido terreno a los palmeros, pero no hay que olvidar que las palmas y su sonido tan personal es insustituible, y han estado presentes desde el principio en el flamenco y lo estarán siempre porque forman parte de su sonoridad y su personalidad (GARCÍA «EL GUILLE», 2006).

Sin duda, las mayores posibilidades rítmicas y tímbricas del cajón, exigiendo un desgaste físico mucho menor, *robaron* a las palmas el primer puesto en el acompañamiento percusivo del flamenco, propiciando, a su vez, un descenso en la nómina de palmeros propiamente profesionales. Paco de Lucía, estando de gira en Lima, vio tocar el cajón al percusionista peruano Caítro Soto, percatándose inmediatamente de su potencial para resolver ciertas lagunas del palmeo en el contexto de su formación musical:

Me llamó mucho la atención. Luego cogí la guitarra y empecé a tocar con él [Caítro Soto] y vi clarísimamente que esa era la percusión del flamenco, porque siempre habíamos tocado con palmas, pero las palmas no tienen consistencia. Y tocando las palmas en un concierto los brazos te los revientas, y no tienen la precisión que tiene que tener un grupo. Y usábamos bongos, usábamos congas, y el cajón tiene el sonido agudo del tacón de un bailar [hace el gesto de marcar la parte de arriba del cajón] y el grave de la planta [marca la parte central].²⁵

Con todo, parece que esta tendencia ha llegado a un punto de inflexión, revalorizándose el palmeo no sólo por sus cualidades tímbricas, inconfundiblemente flamencas, sino también por la capacidad de los palmeros profesionales de lograr un sutil equilibrio entre el matiz, en mimesis con el solista, y la preservación de su propia personalidad, ligada necesariamente al carácter corporal y explícitamente jaleador de esta especialidad:

²⁵ Comentarios realizados durante una [entrevista para RTVE](#) emitida en *La 2* el 18-11-2011 [15'05"]. Con todo, también se ha afirmado que «precediendo a Paco de Lucía y a Rubem Dantas, el primero que introdujo el cajón fue Tito Duarte, acompañando a Cañizares allá por los años setenta en el madrileño tablao Los Canasteros» (GARCÍA «EL GUILLE», 2006). No obstante, esta posibilidad es descartada por el citado guitarrista (CAÑIZARES, 29-5-2019).

Donde van unas palmas por bulerías o por alegrías con una guitarra no va un cajón en la vía, porque eso es música bendita (DE LA TOTA, 1-6-2018)

Yo como bailaora casi nunca, por no decir nunca, llevo percusión. Me refiero al instrumento [cajón], porque para mí tiene más juego la palma que la percusión. Me gusta más la sonoridad de la palma. Porque a mí me gustan mucho las intensidades diferentes. Con el cajón se claqueta demasiado» (BARRERO, 18-7-2018)

La palma es flamenca, la palma siempre ha existió. Hace 35 años tó el mundo llevaba palmas. El cajón es nuevo. Sí, es bonito, pero es el *tacatá* de los bailaores. El cajón hace lo mismo que el taconeo, y eso es engañar a la gente. Es como un relleno, está bien pa rellenar, pero muchas veces molesta. Pa la guitarra vale, pero suave, dando la base na más. La gente se está dando cuenta y cada vez se ven menos cajones (BOBOTE, 15-12-2018).

La respiración natural del flamenco en los palos rítmicos son las palmas. El cajón llegó hace dos días. Y en las grabaciones también (HEREDIA, 17-7-2019).

Más allá de la repercusión del cajón, creemos que la introducción del metrónomo, no sólo como consecuencia de la digitalización de los sistemas de grabación, sino también como reflejo de un cambio en el paradigma estético del compás, entendido a la vez como cuadratura métrica y cuadratura agógica, ha tenido en realidad un impacto mayor, hasta el punto de convertir a los intérpretes, en cierto modo, en rehenes de la claqueta. Una situación que se ha hecho extensiva al ámbito de la enseñanza, particularmente del baile, donde es frecuente sustituir al acompañamiento en directo por música grabada, elaborada generalmente a partir de una claqueta, imponiendo al pulso común tradicional, con su valor a la vez musical y emocional, una interpretación rígida en el tempo, un pulso externo, neutro e inflexible, totalmente sordo al latido de los que bailan, los que cantan, los que tocan la guitarra y, no se nos olvida, «los que dicen ¡Óle! y tocan las palmas».

Conclusiones

Tal y como expresábamos en la introducción, el propósito general de este trabajo de investigación es abrir camino a las palmas flamencas en el ámbito de la musicología y de la etnomusicología, para que esta praxis artística sea reconocida y valorada en consonancia con su enorme potencial, no sólo musical, sino también didáctico y terapéutico. Partiendo de este objetivo general, se plantearon distintos focos de investigación, siendo el análisis de la fonografía el principal de ellos. La recopilación de patrones de palmas a través de registros sonoros condujo a la necesidad previa de establecer un sistema de transcripción, sobre todo en relación a las fórmulas métricas o quebrados, con una base musicológica sólida. Este reto culminó en la publicación del audiolibro «Ritmo y compás» (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015), paso previo, por tanto, a la consecución de nuestro objetivo principal: el análisis y sistematización del lenguaje rítmico de las palmas flamencas. Hoy, alcanzado este objetivo, cabe decir que el presente trabajo también ha servido para corroborar el primer volumen, particularmente en lo tocante a su propuesta de análisis en niveles de pulso y el conjunto de fórmulas métricas que se definieron como consecuencia de la aplicación sistemática de este tipo de análisis al conjunto flamenco acompasado.

La labor de recopilación e investigación sobre el legado fonográfico flamenco, llevada a cabo en paralelo a la docencia, reveló una serie de aspectos no contemplados o, a nuestro modo de ver, erróneamente enfocados en los escritos o materiales existentes hasta la fecha sobre las palmas. Estos aspectos han constituido las principales hipótesis de partida de esta investigación, generando a su vez sendos objetivos específicos:

1. La existencia de un conjunto de géneros de palmas mucho más reducido que el del toque o el cante, pero capaz de abarcar todo su amplio repertorio. En consecuencia, un primer objetivo específico ha sido identificar, mediante el análisis de la fonografía y la aportación de evidencias, la nómina y características de los géneros o palos propiamente de palmas:

2. La existencia de paralelismos o analogías en el acompañamiento de palmas de cantes y toques aparentemente muy distintos que apuntaban a un lenguaje rítmico común y transversal, basado en un mismo repertorio motivico. Así, más allá de la recopilación patrones concretos, un segundo objetivo específico ha sido la sistematización de este lenguaje transversal del palmeo flamenco.
3. La presencia en la discografía moderna y la praxis profesional contemporánea de una serie de figuraciones e interacciones rítmicas complejas que sin embargo no aparecían en las fuentes escritas y recursos didácticos disponibles. Por tanto, un tercer objetivo ha sido el análisis y descripción fehaciente de las interacciones más sofisticadas y su particular aplicación a los diferentes géneros flamencos.
4. La evolución o transformación del repertorio a lo largo del siglo xx, no reflejada en las recopilaciones existentes, manifiesta sobre todo en las divergencias existentes entre las bases de palmas antiguas y las modernas. Así, mediante el análisis y la descripción de los cambios en el repertorio y la técnica reflejados en el legado fonográfico, la tesis también ha querido dotar de perspectiva histórica a la descripción del palmeo.
5. La presencia casi nula de nombres propios o referencias explícitas a los palmeros en la fonografía y en la documentación escrita. En consecuencia, se ha procurado visibilizar a los artistas de la palma, identificar quiénes son, cómo piensan y reivindicar el rango profesional de su oficio.

De acuerdo con todos estos objetivos, se establecieron los siguientes procedimientos de investigación, no explorados todavía en relación al estudio de las palmas flamencas:

- Análisis sistemático de la fonografía antigua y moderna (1897-2016) para evaluar el uso cuantitativo y cualitativo del palmeo a lo largo del siglo xx y hasta la actualidad. Previamente a este análisis, se completó una exhaustiva recopilación de registros sonoros, con especial atención a los correspondientes a la fonografía antigua, esto es, aquellos grabados originalmente en cilindro de cera o disco de goma-laca (1897-1956). Los registros, digitalizados en formato mp3, fueron fechados, distribuidos en franjas cronológicas y clasificados en función del género rítmico-armónico correspondiente.
- Selección, transcripción y análisis del palmeo registrado en la fonografía mediante un código literal que permite visibilizar el grado de hoquetus, esto es, el intercambio más o menos rápido y abundante de las voces dentro del coro de palmas. En sintonía con la vertiente *empírica* de la flamencología actual, se incluyen a modo de evidencias varias selecciones con las grabaciones más relevantes de cada aspecto o recurso técnico analizado, indicando el intérprete principal y la fecha de su primera edición.

- Dos sesiones de grabación en estudio con palmeros profesionales para la recopilación de muestras inequívocas y fidedignas de los actuales modelos de organización e interacción en el coro de palmas. Mediante los sonogramas obtenidos, análisis de la praxis y el repertorio contemporáneos y su posterior contraste con el palmeo tradicional, con objeto de verificar la evolución de la tecnología y el repertorio.
- Análisis de ejemplos de vídeo de palmeros de renombre para observar su forma de realizar las figuras más sofisticadas y, al mismo tiempo, verificar la identidad de los principales artífices de los recursos técnicos modernos. Incorporación de estos vídeos como forma de dar visibilidad a los profesionales de las palmas.
- Realización de entrevistas a palmeros profesionales y extracción de testimonios (citas) como fuente etnográfica para el contraste y validación de las conclusiones derivadas del análisis fonográfico y de las sesiones de grabación en estudio, así como aportar también una perspectiva propiamente flamenca (emic) a la descripción del oficio de palmero. Estas citas ofrecen variados puntos de vista, en ocasiones controvertidos, reflejando implícitamente el carácter competitivo de la palma flamenca en cuanto que especialidad desarrollada por profesionales.
- Observación activa a través de la convivencia con una comunidad gitana de tradición flamenca. En este contexto, análisis de contextos performativos no comerciales como el corro y el corrillo para explorar la dimensión psicológica y social de las palmas.
- Recopilación de las menciones a las palmas presentes en la literatura fonográfica, como forma de revelar los aspectos comunes o divergentes con respecto de la praxis actual, entre ellos, las funciones musicales del palmeo.

Este plan de investigación, basado en focos de atención complementarios y orientado a obtener una aproximación integral a las palmas flamencas como expresión musical y tecnología percusiva, ha dado lugar a un conjunto de resultados que resumiremos a continuación. Ante todo, cabe decir que el trabajo previo de análisis y clasificación sistemática de la métrica flamenca presentado en 2015 ha permitido que el estudio y la descripción de la tecnología y el repertorio de las palmas hayan sido más ágiles y claros respectivamente, corroborando a su vez las analogías métricas entre géneros o palos distintos y la coherencia de las fórmulas métricas elegidas para su transcripción. Asimismo, la relación que las palmas establecen entre los recursos y motivos rítmicos tradicionales y estas fórmulas o quebrados ha avalado, en nuestra opinión, el análisis sintáctico desarrollado en dicho volumen en relación al fraseo del toque. Asimismo, acorde con otro de los objetivos de esta tesis, hemos revisado la relevancia que se otorga actualmente a las palmas en la enseñanza reglada de grado superior y en la enseñanza no reglada pero de vocación profesionalizadora, demostrándose que, si bien el camino hacia un aprendizaje sistematizado es aún largo, es en esta última donde la práctica de las palmas se encuentra más implantada y desarrollada. En cuanto a los resultados de la investigación,

exponemos en primer lugar las conclusiones relativas a aspectos taxonómicos, terminológicos y organológicos:

- El análisis cuantitativo y cualitativo de la fonografía antigua (1897-1956) ha permitido identificar los cantes y toques dotados en origen de un acompañamiento de palmas consistente. En consecuencia, se han establecido cuatro *géneros rítmicos* o *géneros de palmas*: Soleá/Alegría, Bulería, Tango/Rumba y Sevillana/Fandango de Huelva. La posterior incorporación de acompañamiento de palmas en otros cantes y toques, gracias sobre todo al impulso del baile, se ha dado históricamente mediante la adaptación o reformulación de uno o varios de estos géneros tradicionales, de modo que los cuatro *géneros rítmicos* citados subsumen al resto de nombres de palo existentes (p. 42). Esta clasificación, coherente con la taxonomía propuesta con anterioridad en relación a los toques o géneros rítmico-armónicos del flamenco acompasado (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015: 80), proporciona a lo largo de la tesis una mirada ajustada a las características organológicas del objeto de estudio, evitando analizar el repertorio según parámetros o esquemas del cante o de la guitarra. Asimismo el análisis global de la fonografía ha permitido identificar aquellos rasgos métricos que hacen más propicio el palmeo: la presencia de una pulsación principal estable (tactus), de división regular (subtactus) y desplegada a velocidad también regular (tempo). El cumplimiento de estas premisas hace viable el palmeo incluso en géneros cuya acentuación es ambigua o cambiante, como en los de metro cruzado y los de metro variable (p. 47).
- Fruto de la revisión de fuentes bibliográficas existentes acerca de las palmas y, sobre todo, de las diversas entrevistas realizadas a palmeros profesionales, se han podido reunir varios términos o expresiones de diversa recurrencia o aceptación en el ámbito artístico y docente, entre ellos *base (hacer base)*, *palmas lisas*, *contra (hacer el contra)*, *coro*, *repique*, *doblar*, *dibujar*, *jugar*, *doble contra*, *caballito*, *tresillo*, *triple*, *redoble...* La recopilación integral de estos términos en el glosario anexo proporciona una síntesis de la faceta oral o verbal del oficio de palmero. Con todo, cabe destacar la parquedad en el uso de palabras (la transmisión oral es especialmente tácita en el caso de las palmas) y a menudo la falta de consenso en el significado de ciertos términos, incluso a veces contradictorio, aspecto seguramente relacionado con la poca conciencia del palmeo como instrumento o especialidad. Así las cosas, a la hora de establecer una terminología propia del palmeo coral (p. 296), se ha optado por aquéllas acepciones más comunes o de mayor consenso, buscando no obstante la coherencia necesaria en toda sistematización. Asimismo, estas expresiones flamencas se han complementado con términos académicos tales como *hoquetus*, *timbre*, *textura*, *homorritmia* o *heterorritmia*, buscando el contraste permanente entre la perspectiva académica (epic) y la del intérprete flamenco (emic).
- Como resultado de conjugar el análisis de la fonografía y la praxis contemporánea con entrevistas y observaciones participantes, se han caracterizado las funciones propiamente musicales de las palmas, incorporando el punto de vista de los intérpretes

mediante testimonios orales (p. 149). Estas funciones van desde las más elementales o evidentes, esto es, proporcionar una referencia métrica y rítmica clara y mantener el tempo o pulso, hasta corregir desajustes métricos, matizar la interpretación del solista o exhortar a los intérpretes mediante jaleos. En oficio de palmero radica precisamente en la adecuada conjunción de todas ellas, esto es, con solvencia rítmica, pero también con sensibilidad.

- Mediante la participación en entornos de tradición flamenca, la observación del uso del palmeo en otras culturas o la enseñanza de las palmas, se han podido identificar también diversas funciones o aportaciones extramusicales de las palmas. Entre ellas destaca la estimulación cognitiva, psicológica y social, de la que parecen derivarse potencialidades terapéuticas (pp. 54-59). Esta estimulación y los efectos derivados, entre ellos la cohesión, el sentimiento de pertenencia o el reconocimiento individual dentro del grupo, suelen desembocar en un cierto *estado de flujo*, sensación que se experimenta en aquellas actividades cuya realización resulta tan placentera que deja de importar el esfuerzo que pueda suponer, perdiéndose incluso la noción del tiempo (p. 77). En este sentido, en el ámbito de los corros o corrillos flamencos, las palmas ejercen también una función litúrgica como facilitadoras y como vehículo de la *fiesta*, entendida como ritual artístico. A pesar del carácter secular del flamenco, este ritual conserva un trasfondo místico que se manifiesta paradigmáticamente en las *subidas* características del baile, que desembocan en fases de éxtasis difícilmente viables sin la intervención de las palmas (p. 79). Por extensión, estas palmas implican una función simbólica, en tanto en cuanto encarnan la vitalidad del grupo y su comunión en torno a una identidad compartida. Como tal, el palmeo ejerce de marcador cultural de la comunidad ante el conjunto la sociedad en la que se inserta.
- Partiendo de la descripción y tipificación académica de los términos *timbre* y *textura*, y adaptándolas a las características físicas singulares del palmeo, se aporta un análisis organológico de las palmas flamencas. De acuerdo con los dos tipos de palma que se practican, esto es, *sorda* y *abierta* (o sonora), con timbres muy distintos, y la forma de conseguir o producir el sonido en cada caso, se ha propuesto una clasificación del palmeo como instrumento musical (p. 322), por la cual cada tipo de palma equivale a un instrumento distinto, la palma sorda como idiófono entrechocado propiamente y la palma abierta como membranófono (en este caso, la mano que recibe actúa a modo de membrana y la otra como elemento golpeador). También se ha revelado un cierto carácter de aerófono, en la medida en que la palma abierta implica una deliberada explosión de aire. Asimismo, si bien ambos tipos de palma carecen de una afinación determinada, los palmeros consiguen variadas gradaciones tímbricas o *colores*, así como de altura o tesitura. Tanto los testimonios orales, fruto de las entrevistas, como el análisis fonográfico, han revelado un manejo premeditado, preciso y cuidadoso del timbre, denotando una clara conciencia organológica por parte de los profesionales y, en consecuencia, avalando su cualidad de instrumento musical.

- Como instrumento intrínsecamente colectivo, el análisis de la interacción rítmica ha permitido visibilizar los diferentes modelos organizativos que puede adoptar el coro de palmas, entendidos como variantes instrumentales, desde cuya perspectiva se analiza la textura musical de las palmas. A partir de una revisión de la terminología académica, que nos ha llevado a la distinción preliminar entre *monofonía* y *polifonía*, entendidas como texturas opuestas, y teniendo en cuenta las características tímbricas específicas del palmeo (su carácter no afinado, luego rítmico exclusivamente), hemos definido la textura *heterorrítmica* como propia del palmeo tradicional, en cuanto que despliegue de variaciones constantes sobre la base, y la textura *homorrítmica* como más propia del palmeo moderno, en cuanto que más sistemático u ostinato. En este sentido, la interdependencia de las voces dentro del coro y la gran dificultad a la hora de percibir auditivamente estas voces como ritmos o patrones separados (debido a su igualdad tímbrica), nos han hecho descartar la textura *polirrítmica* o *contrapuntística* (p. 334). Tras la incorporación de la estereofonía y el sistema *multipista* de grabación, el tratamiento específico de las palmas y su diversa ubicación en la *panorámica* o arco sonoro, segregadas del resto de instrumentos y en un plano más frontal y definido, certifica su creciente reconocimiento como instrumento musical y como especialidad autónoma. Como ilustración de todo ello se aportan distintas muestras fonográficas de la recreación de la textura de las palmas en los estudios de grabación.
- Junto a la descripción organológica del palmeo, en sus aspectos más propiamente físicos, se analiza también el matiz musical, esto es, cómo los recursos rítmicos, dinámicos, agógicos, tímbricos y de textura se gestionan para obtener una interpretación ajustada a las necesidades e intenciones de los solistas que se acompañan (p. 342). El matiz apela directamente a la sensibilidad del palmero, a su *gracia*, entendida sobre todo como sentido de la medida y de la oportunidad acorde con la estética flamenca. En este sentido, cabe recordar que el flamenco es morfológicamente abierto, esto es, basado en una estructura seriada en la que los elementos son intercambiables y ninguno de ellos estrictamente imprescindible. En este marco, las palmas no tienen coreografía propia, de modo que la capacidad de matiz, de adaptación, se convierte en un requisito especialmente necesario en comparación con su relevancia en otras músicas de tradición oral con un uso similar del palmeo. Como tal, constituye también un aspecto clave en la reivindicación del palmeo como especialidad y oficio musical, tal y como corroboran los testimonios orales, demostrando que no se trata de una actividad mecánica o rutinaria, basada meramente en marcar la pulsación, sino que conjuga múltiples acciones simultáneas que afectan al diseño rítmico, a la dinámica, a la regulación del tempo, incluso al timbre y a la textura. Paradójicamente, si bien el matiz se determina en función de la intención del solista, luego es paradigmático de la dependencia o sometimiento del palmero respecto del cuadro, es a la vez la faceta donde este último exhibe su individualidad.

- Fruto del análisis de la evolución del repertorio y de los recursos técnicos del palmeo se ha puesto de manifiesto la gran influencia del baile, particularmente del taconeo. La fonografía demuestra que, en efecto, las palmas flamencas adquieren su mayor relieve en compañía del baile, especialmente en repertorios de vocación bailable como las alegrías (p. 155). A mediados de los cincuenta, el paso del disco de goma-laca o 78 rpm al microsurco y la posterior incorporación de la alta fidelidad y la estereofonía dieron un gran impulso a las grabaciones con baile, cuyo taconeo ya podía reproducirse de forma nítida y sin interferir en el resto de instrumentos. Esta expansión coincidió con el auge de los tablaos, impulsados en este caso por un creciente turismo, de modo que muchas ediciones recogían los repertorios habituales en este contexto, en los cuales el palmeo era mucho más abundante y sonoro que en las grabaciones de cante y toque, hasta el punto de incluirse breves solos de palmas (p. 147). En este sentido, se ha visto que, si bien el taconeo o zapateo está presente en otras tradiciones musicales con uso de palmas, coincidencia significativa por otra parte, es en el ámbito flamenco donde se muestra más relevante y abundante, siendo una consecuencia directa de ello la propia sofisticación del palmeo. Asimismo, la soledad de las palmas flamencas como único acompañamiento percusivo (si obviamos el rasgueado de la guitarra) así como el amplio desarrollo profesional del flamenco a escala internacional, con el baile como epicentro, han sido factores también determinantes a la hora de explicar el grado de desarrollo técnico que han experimentado las palmas flamencas en comparación con praxis análogas en otras tradiciones musicales de origen popular.
- Por otra parte, el análisis fonográfico y las sesiones de estudio han puesto también de manifiesto el contraste entre el palmeo tradicional, espontáneo, flexible y variado, con constantes cambios dinámicos y agógicos, y el palmeo actual, más monótono y sistemático, esto es, ostinato y ajustado *a claqueta*, con menos margen para los matices (p. 376). Este contraste se observa también al analizar los actuales sistemas digitales de grabación y su repercusión en las palmas, incluyendo imágenes de varias *raspas* que ejemplifican distintos planteamientos a la hora de confeccionar el acompañamiento de palmas en estudio (p. 359). Así, hemos visto cómo la recreación del coro de palmas mediante pistas sucesivas, grabadas sobre *claqueta* o metrónomo, o la digitalización de los sistemas de grabación, que permite corregir la interpretación a posteriori, ha reforzado la conciencia técnica y procedimental del palmero, pero al mismo tiempo ha modificado el paradigma estético flamenco, tendente hoy al perfeccionismo rítmico y, sobre todo, a la rigidez agógica. Estos factores, ausentes en el palmeo tradicional, han enfriado su característica espontaneidad, entendida como aquella *frescura* que surge de la interpretación en directo, eminentemente improvisada, visible en los matices que se incorporan sobre la marcha, incluidos los jaleos. La premisa moderna de una interpretación a tempo estricto hace que la competencia en el compás se mida hoy no sólo en términos cuantitativos (saber ajustarse al número de tiempos por ciclo), sino también cualitativos, es decir, hacerlo a tempo o «sin moverse». El éxito de la colección *Sólo compás* es un ejemplo paradigmático del impacto de esta moderna concepción agógica (p. 366).

En cuanto al análisis propiamente musicológico, se ha optado por separar el *palmeo monorrítmico* (cap. III) del *palmeo polirrítmico* (cap. IV), tanto por la necesaria distinción entre el palmeo base, fundamental y autónomo, del palmeo coral, en el cual *el contra*, si bien dependiente de la base, presenta una función, una técnica y un despliegue diferenciados, como por la mayor claridad que aporta la exposición del palmeo coral una vez analizado el palmeo base que le sirve de soporte. Gracias a este análisis segregado, se han podido definir los siguientes aspectos o conclusiones:

En relación al palmeo base o monorrítmico

- El análisis del palmeo monorrítmico en la fonografía antigua y moderna ha permitido identificar las propiedades y funciones rítmicas de la base de palmas (p. 169). Por defecto, constituye un patrón realizable por un solo palmero, recurrente y repetible en ostinato, que define el tactus o nivel de pulso principal, léase los tiempos del compás, así como la estructura métrica en sus niveles superiores (metro, hipermetro y ciclo) y su dinámica característica. El despliegue tradicional de las bases no suele ser ostinato propiamente, sino abierto a la variación, adaptándose constantemente a las circunstancias agógicas y dinámicas. En cambio, en las últimas décadas, fruto sobre todo de la digitalización de los sistemas de grabación, se ha consolidado la interpretación *a claqueta* (a tempo estricto) de patrones repetidos en bucle, esto es, sin variación alguna. De este modo, el palmeo base actual, que hemos llamado *sistemático*, adopta una función eminentemente metronómica. Esta rigidez o monotonía se ha procurado compensar mediante el enriquecimiento rítmico y dinámico de la base, siendo el concepto de *camine* el paradigma esta nueva concepción (p. 355).
- El análisis de la fonografía ha revelado una serie de analogías y consensos en torno a un conjunto de recursos rítmicos comunes o transversales al repertorio. En orden de importancia: el silencio, el contratiempo y la acentuación dinámica (p. 158). El uso del silencio o la pausa en el palmeo coral es inherente a su singular técnica en hoquetus y, por tanto, manifiestamente estratégico. Con todo, su papel estratégico no había sido identificado en relación al palmeo base tradicional: el silencio actúa como delimitador rítmico, agente métrico y articulador del fraseo (p. 162). En cambio, tal y como pone de relieve la fonografía antigua, la acentuación dinámica no fue un recurso sistemático. En estrecha relación al uso del silencio, las analogías y consensos observados han revelado también la importancia del inicio rítmico acéfalo como recurso común a todas las bases tradicionales (no sólo de Soleá/Alegría), erigiéndose como paradigma de la estética rítmica flamenca.
- En estrecha relación con el palmeo base, se han recopilado y analizado las diversas formas de contar los tiempos del compás, única verbalización de la estructura métrica por parte del intérprete flamenco. Acorde a la función primordial del palmeo base, esto es, manifestar la pulsación principal, estas *cuentas* hacen explícito precisamente dicho latido. Este recurso oral, empleado por lo menos desde los años cuarenta, es

especialmente revelador de la perspectiva métrica del artista flamenco (p. 197). En este sentido, la recopilación de las series numéricas usadas en cada género rítmico, que a menudo sitúan el 1 sobre el segundo tiempo del ciclo métrico, luego en tiempo leve, ha permitido corroborar la transversalidad de la concepción rítmica acéfala que emana de las bases de palmas tradicionales (p. 182).

- También directamente relacionadas con el palmeo base, se han recopilado y analizado las formas de llevar el pie, principal herramienta de control métrico por parte de los palmeros, particularmente del tempo y la cuadratura del fraseo. Este análisis ha revelado una gran variedad de patrones o marcajes y, por extensión, la diversidad de perspectivas existentes a la hora pensar o sentir la organización interna de los ciclos métricos. En este punto, hemos estipulado tres formas de llevar el pie en función de su grado de concordancia con los acentos métricos (p. 209): el *modo métrico*, coincidente con los acentos, el *modo mixto*, que combina acentos métricos y énfasis dinámicos, y el *modo isócrono*, que prioriza la equidistancia entre las marcas, haciéndolas coincidir en la medida de lo posible con los acentos métricos.

En relación al palmeo coral o polirrítmico

- El análisis separado del palmeo contra y sus interacciones rítmicas con el palmeo base ha permitido definir diversos aspectos idiosincrásicos del palmeo coral en el flamenco. Por una parte, se han analizado y clasificado las formas o modelos comunes a la hora de estructurar el coro según la rigidez (coro cerrado) o la flexibilidad (coro abierto) de las interacciones entre voces distintas (p. 239). En este sentido, se ha observado a través de la fonografía el contraste entre la flexibilidad de los modelos tradicionales y la tendencia a la rigidez de la discografía actual. Asimismo, hemos constatado que en el sistema de interacciones rítmicas u hoquetus flamenco, existe una jerarquía entre las voces del coro, esto es, una desigual dependencia, siendo la base eminentemente autónoma y autosuficiente en el despliegue de sus funciones rítmicas. Esta jerarquía determina un uso particular del silencio y de la distribución de las palmadas, donde más que un reparto o división, el ritmo base tiende a permanecer intacto mientras el contra añade figuraciones más o menos variadas, de modo que su acción provoca que la base mute constantemente y, por ende, que el coro se perciba en gran parte como una base o *tema* con variaciones (p. 240). De hecho, la autonomía o estabilidad de esta base hace que el contra pueda actuar con notable improvisación o libertad, proporcionalmente a la rigidez de la base. Con todo, no se trata de una improvisación ex *nihilo*, sino de una elección espontánea a partir de un conjunto de figuras, motivos y recursos rítmicos tradicionales, comunes o válidos en todos los géneros.
- En cuanto a las funciones del hoquetus flamenco, además de las más comunes, esto es, facilitar el palmeo continuo y la introducción precisa de contratiempos o fracciones menores, proporcionando descansos regulares que evitan la fatiga, se ha identificado también el refuerzo del sentido cooperativo y de la cohesión de los palmeros dentro

del coro (p. 220). Asimismo, tal y como demuestran las técnicas modernas de la *doble contra* o el redoble, el reparto o descomposición de los ritmos más densos ha tendido en las últimas décadas al empleo de patrones sencillos ya existentes en el repertorio tradicional, facilitando así la introducción de énfasis dinámicos, particularmente en el caso de géneros a tempo rápido, y aumentando el efecto envolvente o estereofónico gracias a un intercambio de fuentes sonoras (voces de palmas) no sólo rápido, sino sobre todo más equitativo.

- El análisis del palmeo coral ha estado centrado también en aquellos recursos rítmicos y técnicos que el contra emplea de manera transversal, esto es, en todos los géneros con independencia de sus características métricas. De esta forma, hemos identificado un conjunto de células y motivos rítmicos de uso común en el *doblaje* y en el redoble y que representan paradigmáticamente las diferentes técnicas del hoquetus flamenco (p. 248). Algunas muestras de estos motivos son el repique en fragmentos de tres y de cuatro tiempos, alternados con descansos. De este modo, se ha puesto de relieve que el contra, antes que repicar (hacer constantemente el contratiempo), tiende a doblar de forma discontinua, adaptándose en todo momento a la estructura interna del ciclo. Incluso técnicas más sofisticadas como la *doble contra*, que vienen a enriquecer la textura del coro, no alteran tampoco la función básica del palmeo, esto es, expresar el latido de referencia y la estructura métrica. Asimismo, se ha podido observar cómo el palmeo moderno ha tendido a renovarse mediante la reinterpretación de los dibujos tradicionales. más que la introducción de fórmulas rítmicas nuevas, como en el caso de la célula sincopada de la clave cubana, transportada a un nivel de pulso distinto (i. e. incorporada a doble velocidad), o el *triple*, como medios para obtener el tresillo, el *caballito* y el redoble de forma más dinámica y eficiente (p. 275, 280 y 302). En este sentido, las soluciones técnicas más recientes, además de tender a la economía de medios, procuran un mayor equilibrio entre el esfuerzo del palmero base y del contra, implicando una complejidad superior en la concepción del hoquetus, pero no en la ejecución rítmica. De hecho, el éxito de estas técnicas nuevas se ha dado precisamente en la medida en que han conseguido renovar el efecto dinámico del palmeo coral simplificando a la vez la ejecución de las figuras más complejas o densas. En cierto modo, constituyen el reflejo de los propios avances tecnológicos en los sistemas de grabación, pues implican un cambio en la mirada de los palmeros hacia su propio oficio, favoreciendo la eficiencia y la originalidad.
- El análisis del palmeo coral más reciente ha puesto también de relieve un uso del pie distinto del tradicional, por el cual el palmero, con zapatos de baile, incorpora el taconeo como una voz más dentro del coro. Paradigma del palmeo moderno, es la prueba definitiva de la influencia y contribución de los bailarines al desarrollo técnico y musical de las palmas. En este caso, el pie se libera transitoriamente de su función métrica y metronómica para adoptar funciones de base de palmas. Empleado sobre todo en la realización de redobles, el palmero contra utiliza el pie para marcar la voz base dentro del redoble (e. g. marcando tiempos y contratiempos), haciendo a la vez el

contra con las manos (p. 307). De este modo, no sólo incrementa la sonoridad del coro, sino que se dota de autonomía a la hora de introducir redobles, pues ya no necesita coordinarse con el palmero base, rompiendo así la jerarquía característica del coro de palmas flamenco.

A la vista de estos resultados, creemos que esta tesis contribuye a demostrar que las palmas, aun fieles a su función de acompañamiento y secundarias por definición, son un ingrediente esencial del flamenco, sin el cual no habría llegado a la posición privilegiada en que se halla hoy entre las músicas de raíz popular más valoradas internacionalmente. El palmero, entregado al conjunto desde un segundo plano, despliega un leguaje rítmico y una tecnología que le permiten expresar su personalidad, su sensibilidad, erigiéndose como un solista más dentro del cuadro. Es por ello que el esfuerzo dedicado a este trabajo encontrará su recompensa si los artistas profesionales de las palmas vieran reflejado en estas páginas su oficio tal y como ellos mismos lo sienten y lo conciben.

Glosario

Este glosario tiene por objeto principal recopilar la terminología y expresiones usadas por los palmeros. Con todo, hemos incluido también algunos términos académicos que, si bien no son empleados en su praxis profesional, han facilitado en este volumen el análisis y descripción de esta especialidad percusiva y los cuales, en este contexto, adquieren un matiz particular. Por todo ello, se recomienda una lectura previa del glosario para familiarizarse con el marco conceptual de esta obra y su objeto de estudio. Advertir, por último, que el signo \Rightarrow que acompaña a algunos términos tiene por objeto remitir a otra entrada en el glosario que completa o complementa el sentido de la definición en curso.

Acento métrico: punto de apoyo con el que se establece una determinada agrupación de los tiempos, esto es, se acompasa el ritmo o se le confiere un compás; como tal, corresponde al tiempo que solemos marcar con el pie al escuchar música. Por definición, la distribución de los acentos métricos es fija y regular (i.e. en el primer tiempo de cada compás), con una cadencia no inferior a dos tiempos ni superior a tres. Cuando la música es pulsada, es decir, se basa en unidades de tiempo proporcionales, el acento crea una jerarquía entre ellas. No obstante, la nota ubicada en un tiempo métricamente acentuado no ha de interpretarse por defecto como más fuerte o intensa que las demás (\Rightarrow acento rítmico, \Rightarrow énfasis dinámico): mientras que la teoría académica ha descrito generalmente el acento métrico como tiempo fuerte, y como débil el no acentuado, aquí entendemos el tiempo acentuado como grave y el no acentuado como leve; en términos flamencos, el primero se dice que va «a tierra» y el segundo «al aire».

— **rítmico:** diferencia ostensible de intensidad, duración, timbre o entonación de una nota respecto de sus notas vecinas. Al contrario del acento métrico, el rítmico no depende del compás, sino que puede aplicarse a cualquier punto del discurso musical, pues afecta a la nota y no al tiempo o unidad temporal (\Rightarrow énfasis dinámico).

Aire: 1. Sentido rítmico y dinámico o velocidad característica de un determinado \Rightarrow género («el aire de la bulería»); por extensión, equivale a género cuando la velocidad es un factor distintivo («aires festeros»). 2. Intérprete con destreza y gracia en el ritmo («toca con aire» o «tiene aire»). 3. Parte leve del compás (o débil, según la teoría musical occidental), esto es, no coincidente con acento métrico. Se emplea para especificar que una determinada nota o batida se sitúa a contratiempo o en tiempo no acentuado métricamente («cerramos al aire»), especialmente en ocasión de \Rightarrow cortes, \Rightarrow remates o \Rightarrow cierres, cuya resolución recae por defecto sobre acento métrico; con este mismo sentido se emplea también la conjunción «y» («cierra en el nueve y»). 4. Palma \Rightarrow abierta («palma al aire»), por la posición más levantada o alzada de las manos en esta técnica.

Al golpe: 1. Modalidad primitiva del toque por bulerías caracterizada por un golpeo regular (por defecto, en dos de cada tres tiempos) con las uñas de los dedos de la mano derecha sobre la tapa armónica de la guitarra. Este golpeo coincide con la base de palmas tradicional de la bulería (v. p. 173). 2. Cante que se realiza con el único acompañamiento percusivo de los nudillos sobre una mesa. En este caso, la «bulería al golpe» se entiende como bulería por soleá cantada sin acompañamiento de guitarra, sólo sobre el golpeo de los nudillos.

Alante (adelante): como sustantivo («el alante del flamenco»), designa a las disciplinas del elenco flamenco tradicionalmente solistas o protagonistas, principalmente el baile, apelando a la posición avanzada o frontal que suelen ocupar en el escenario; en ausencia del baile, el cante se considera «alante» o «p'alante» (para adelante), del mismo modo que el toque de concierto o solista se llama «toque alante» o «p'alante».

Amarrar: ajustarse a la medida, no perder el compás. En este sentido, el compás representa el «amarre» común de todos los intérpretes, su nexo de unión; por extensión, el pie es «amarre» principal del palmero y la referencia que preferentemente busca el bailar.

Apretar: subir la velocidad o acelerar deliberadamente durante la interpretación, particularmente en el acompañamiento al baile; suele implicar también un aumento de intensidad en la palma.

Atrás: como sustantivo («el atrás del flamenco»), designa a las especialidades tradicionalmente acompañantes del cuadro flamenco, principalmente las palmas y el toque, en referencia a la posición atrasada que estos intérpretes tienden a ocupar en el escenario; el cante se considera «atrás» o «p'atrás» cuando actúa como acompañamiento del baile (su rol más frecuente en los tablaos), situándose entonces en una posición también más retirada.

Base (de palmas): patrón rítmico sencillo susceptible de ser repetido en \Rightarrow ostinato y que define los rasgos rítmicos esenciales de un determinado palo o género, particularmente su unidad temporal, estructura métrica, velocidad y sentido dinámico. Descrito también como «clave», sirve de guía o referencia al resto de intérpretes, incluidos los propios palmeros, ya que sobre ella suelen elaborar el característico contrapunto rítmico (\Rightarrow contra, \Rightarrow dibujar, \Rightarrow doblar). Con este sentido, se dice «tocar», «hacer» o «marcar base» (o «la base»).

Caballito: figura rítmica o \Rightarrow dibujo a dos voces consistente en una corchea seguida de dos semicorcheas. Tradicionalmente, la primera voz realiza la corchea, situada a tiempo, mientras la segunda asume las dos semicorcheas (v. p. 262); con todo, modernamente se distribuye de forma más equitativa, la primera voz asumiendo la corchea y la primera de las semicorcheas (ubicada a contratiempo) y la segunda voz la última semicorchea (v. p. 289). Si bien es una técnica relativamente frecuente en las grabaciones, el término no es de uso común. En este estudio, adoptamos el término \Rightarrow doble contra para la división del tiempo en tres batidas, y las expresiones caballito y \Rightarrow tresillo para distinguir las dos figuras rítmicas posibles.

Caminar: aplicado generalmente en tercera persona («camina»), designa la interpretación bien ritmada y acompañada desde un punto de vista flamenco, esto es, acorde a la velocidad y al sentido dinámico o «aire» del palo o género. Por extensión, el «camine» es el aire, la gracia, el *swing* de una pieza, generalmente en forma de base o ritmo ostinato compuesto de varios elementos de tipo percusivo, particularmente palmas, nudillos y cajón.

Chocar: efecto no deseado que se da cuando la combinación de dos patrones o voces de palmas no produce el resultado esperado o deseado, o cuando, por no haber establecido los roles previamente, dos palmeros doblan al mismo tiempo, dejando de hacer la base, de modo que se duplican contratiempos mientras se pierden las batidas a tiempo.

Cierre: 1. Frase o patrón, generalmente de un ciclo métrico, que sirve de conclusión a la sección de una pieza o a toda ella; con este sentido, es equivalente a remate. No obstante, dado que en algunos palos se emplean diseños rítmicos distintos para cada caso, entendemos el término cierre como patrón destinado a finalizar la pieza (equivalente al punto final de un texto), más que a las secciones de la misma (remate).

Claqueta: 1. Instrumento musical empleado ya en el Antiguo Egipto y Mesopotamia con el que se imitaba el palmeo, basado generalmente en dos placas metálicas o de madera, a menudo con forma de mano, que se hacen sonar al entrechocarlas. **2.** Metrónomo digital empleado sobre todo en los estudios de grabación como herramienta para ajustar la interpretación a una misma velocidad o \Rightarrow tempo; puede marcar una pulsación neutra (como el metrónomo analógico pendular) o basarse en un ritmo o \Rightarrow son determinado. En este sentido, es frecuente en los estudios de grabación utilizar como claqueta una pista de palmas, que servirá de referencia metronómica a la hora de grabar la voz u otros instrumentos, pero que no suele incluirse en la pieza musical. Por extensión, tocar «a claqueta» significa tocar bien ajustado a tempo, se logre con o sin ayuda de metrónomo; otras expresiones equivalentes son «a tiempo», «a pulso» o «sin moverse». Asimismo, «claquetar» o «enclaquetar(se)» es tocar las palmas estrictamente a tempo (rígidamente a la misma velocidad) y de forma monótona en el ritmo. Suele emplearse en sentido peyorativo para describir aquellas personas que por falta de práctica en directo no saben incorporar matices, adaptarse a la agógica flexible inherente a la interpretación en vivo o a las aceleraciones propias de las coreografías del baile flamenco («ir enclaquetao»). En este sentido, puede emplearse también como sinónimo de palmas \Rightarrow lisas.

Compás: 1. Forma convencional de agrupar los tiempos musicales; por extensión, cada una de estas agrupaciones (\Rightarrow metro e hipermetro), las cuales se delimitan en la partitura mediante

líneas divisorias verticales. Su constitución, esto es, el número de tiempos que contiene y la forma de dividirlos (\Rightarrow subdivisión), se expresa mediante un numerador y un denominador (\Rightarrow quebrado). 2. En términos flamencos, estructura rítmica característica de cada género o palo, incluyendo tanto aspectos métricos (unidad temporal o tiempo, acentuación, ciclo y tempo o movimiento), como los énfasis dinámicos recurrentes, el ritmo armónico o el tratamiento agógico habitual. Por extensión, «hacer compás», «llevar el compás» o «marcar (el) compás» equivale a manifestar las características rítmicas y métricas esenciales de un determinado género a través de un ritmo o son característico, generalmente una base de palmas. Análogamente, «ir a compás» o «estar fuera de compás» designa el ajuste o desajuste rítmico de la interpretación, particularmente con respecto de la dimensión del ciclo métrico estipulado (su número de tiempos). Con este mismo sentido se emplean expresiones como «irse de compás» o «perder el compás».

Contra: usado sobre todo en masculino («el contra»), patrón o palmeo que complementa la \Rightarrow base introduciendo contratiempos o fracciones menores (\Rightarrow doble contra; \Rightarrow redoblar); por extensión, «hacer el contra» es complementar la base añadiendo contratiempos o valores rítmicos menores. Igualmente, ir «a contra» o «a la contra» es marcar el contratiempo, sea de forma puntual («esa palma va a contra») o sostenida («voy a contra»); en este sentido, se opone a «a tiempo» o «a tierra». Por extensión, también significa contratiempo o fracción distinta del tiempo («esa contra está fuera de compás»).

Contratiempo: en términos académicos, constituye contratiempo la nota que, precedida de una pausa o silencio, ocupa una parte del tiempo o del compás de menor relevancia métrica que la ocupada por la pausa. Así, en un compás de 2/4, forma contratiempo una nota con valor de negra (equivalente a un tiempo) situada en el segundo tiempo del compás (leve) cuando es precedida de una pausa (de negra) en el primer tiempo (grave). Asimismo, forma contratiempo una nota de corchea que se sitúe en la segunda mitad de un tiempo (fracción leve), estando la primera mitad (fracción grave) ocupada por una pausa. En el palmeo flamenco, esta segunda acepción es la que por defecto se asocia al término.

Coro (de palmas): grupo de palmeros o combinación de varias \Rightarrow voces de palmas distintas, por defecto \Rightarrow base y \Rightarrow contra. Al no existir un término flamenco equivalente, tomamos prestada del canto esta acepción por el evidente paralelismo entre la polifonía vocal y la de un conjunto de palmeros.

Corro: grupo numeroso de personas que jalean y tocan las palmas, colocadas de forma más o menos circular dejando un espacio interior en el que, de modo espontáneo, se sale a bailar (a veces también a cantar) por turnos. El perímetro del corro suele incluir personas cantando y tocando la guitarra. En los ambientes de tradición flamenca, tiende a formarse en ocasiones socialmente relevantes como bodas y bautizos. Por extensión, *corrillo* es un corro de carácter más informal que no precisa de una ocasión socialmente relevante para formarse, pudiendo usar para ello espacios cotidianos, públicos o privados, participados por un grupo relativamente reducido de personas, generalmente jóvenes.

Corte: énfasis dinámico seguido de una pausa súbita que pretende crear un efecto desconcertante en el público, como de parada en el tiempo o compás. Especialmente frecuente en el baile, tiende a ser imitado por el toque y las palmas (⇒ matiz).

Cruzar (cruzarse): perder el compás o «irse de compás»; por extensión, las palmas «cruzás» o ⇒ *atravesás* son aquellas que están «fuera de compás» o que «no van a ritmo».

Cuadrar: en un determinado género o palo, ajustarse a la medida del ⇒ compás o ciclo métrico pertinente. Por extensión, cuadratura es la correspondencia entre la frase musical y dicho ciclo métrico; en el caso del cante, se refiere al ajuste entre los versos cantados y los ciclos métricos del acompañamiento.

Cuentas: serie numérica que se emplea para indicar la cantidad de tiempos que contiene el ciclo métrico o «compás» característico de cada palo o género acompasado, revelando a la vez el nivel de pulso principal de la estructura métrica, en el que por defecto se encuentran estas unidades temporales o tiempos.

Dibujar: introducir palmas a contratiempo (o en valores rítmicos menores) de forma improvisada con el objetivo de completar o ⇒ matizar una base de palmas. Si bien suele emplearse como sinónimo de ⇒ doblar, implica mayor flexibilidad o libertad a la hora de elaborar ritmos. Por extensión, *dibujo* es un ritmo distinto del que realiza la base y que incluye contratiempos, pudiendo tomar forma de patrón concreto; como tal, es sinónimo de ⇒ contra.

Doblar: hacer contratiempos (a corchea) de forma prolongada sobre una base o primera voz a tiempo (a negra); como segunda voz de palmas, es equivalente a hacer el ⇒ contra. Se emplea indistintamente como sinónimo de introducir contratiempos de forma continuada (⇒ repicar, repique) o de forma intermitente, formando patrones o ⇒ dibujos. Asimismo, se emplea para designar la introducción de semicorcheas de forma continua sobre una base ya doblada (de negras y corcheas); en este caso, se emplea también el término «doblar a contra» (⇒ redoblar). En este volumen, no obstante, adoptamos doblar como sinónimo de repicar.

Doble contra: técnica consistente en dividir el tiempo en tres batidas, de modo que el segundo palmero realice dos palmadas a contratiempo o fuera del tiempo, sea dividiendo el tiempo en tercios (⇒ tresillo), sea en mitades y cuartos, marcando el contratiempo y el último cuarto del tiempo (⇒ caballito).

Énfasis dinámico: término académico equivalente a aumento de intensidad. En este estudio, se emplea para distinguir el ⇒ acento métrico, que depende de la colocación de la nota en el compás, del acento rítmico, que depende de la intención del intérprete. Por consiguiente, son énfasis dinámicos las palmas fuertes, con independencia de su colocación o no en un tiempo métricamente acentuado.

Festero: sinónimo de festivo o fiestero, en el flamenco se aplica a aquellos cantes o géneros rítmicamente más alegres y dinámicos, particularmente bulerías, rumbas y, en menor medida,

tangos, caracterizados por su rapidez y su interpretación ajustada a tempo; como tales, son los géneros con un acompañamiento de palmas más frecuente y constante.

Floreo: ornamento que se interpreta sobre la base de palmas, introduciendo contratiempos o valores menores; como tal, es equivalente a hacer el \Rightarrow contra o \Rightarrow dibujar.

Género: en el flamenco, sistema musical basado en una serie de parámetros rítmicos, armónicos y, en la mayoría de casos, también melódicos, que se combinan de forma exclusiva, sirviendo al cante, al toque y al baile como marco de creación o recreación de sus ideas musicales. Es equivalente a \Rightarrow palo, siempre y cuando éste se refiera a un repertorio con tales características. Utilizamos el término por analogía con la taxonomía biológica; del mismo modo que el género biológico se divide en subgéneros, especies, subespecies y especímenes, el género musical flamenco lo hace en subgéneros, estilos, variantes y versiones. Debido a la ausencia de capacidad armónica y melódica y a su vocación de síntesis rítmica, el palmeo es la disciplina con un número más restringido de géneros.

Gordo: termino que apela a la textura o densidad de un \Rightarrow coro de palmas cuando en éste interviene un conjunto numeroso de palmeros bien coordinados; entonces el acompañamiento de palmas «suena gordo». Actualmente, existen procedimientos prediseñados para la recreación de este grosor en los estudios de grabación, basados sobre todo en la grabación por parte de dos palmeros, incluso uno solo, de varias pistas con una base o marcateje igual o muy similar.

Hueco: tiempo que, que de forma indeseada, queda sin palma en un \Rightarrow coro, generalmente por falta de acuerdo previo (tácito o explícito) en los roles de \Rightarrow base y \Rightarrow contra o segunda voz, provocando que la polirritmia resultante pierda eficacia dinámica.

Jaleador/a: persona que asume la función de \Rightarrow jalear; por extensión, se emplea como sinónimo de palmero/a.

Jalear: animar al intérprete mediante expresiones de júbilo y de reconocimiento y/o tocando las palmas; por extensión, se emplea como sinónimo de tocar las palmas.

Jugar: hacer el \Rightarrow contra de forma improvisada, sin ajustarse necesariamente a patrones determinados ni repetidos, con predisposición para \Rightarrow matizar en todo momento el discurso musical; como tal, es sinónimo de \Rightarrow dibujar.

Llevar (la palma): expresión sinónima de tocar las palmas que se emplea para subrayar la forma en que han de tocarse o se están tocando, sobre todo en su aspecto rítmico y agógico; con sentido peyorativo se usa la expresión «lleva mal la palma».

Matizar: adecuar las palmas al fraseo, la dinámica y/o la intención del solista que se acompaña mediante el ajuste de la intensidad, el \Rightarrow timbre o la velocidad, así como la introducción de patrones o \Rightarrow dibujos que imiten o refuercen sus diseños rítmicos, incluyendo \Rightarrow cortes, \Rightarrow remates y \Rightarrow cierres; por extensión, el matiz es el rasgo que hace singular o único a un estilo o fragmento musical.

Media palma: palmas que se ejecutan con intensidad moderada para no tapan al solista.

Medir: ajustarse al compás, a la estructura métrica; cuando las palmas están desacompañadas o «fuera de compás», se dice que van o están «mal medías».

Ostinato (del italiano, lit. obstinado): 1. Según la teoría musical occidental, diseño rítmico, melódico y/o armónico que se repite de forma constante durante una pieza y que sirve de base al desarrollo del resto de partes o voces. 2. En flamencología, diseño armónico o patrón rítmico que, si bien no se interpreta necesariamente de modo constante o idéntico, forma parte de los rasgos musicales distintivos de un determinado palo, sirviendo de referencia al conjunto de intérpretes. Toda ⇒ base de palmas corresponde por defecto a un ostinato rítmico flamenco.

Palma(s): en singular o plural, sustantivación de «tocar las palmas», empleado para designar esta acción en cuanto que especialidad flamenca («la(s) palma(s) es un acompañamiento»). En singular sobre todo, se emplea también como sinónimo de instrumento («la palma hay que saberla tocar bien»). Por extensión, se emplea para describir tanto las facultades rítmicas como la calidad del instrumento; «tener buena palma» significa saber tocar las palmas o tener un buen timbre. Por otra parte, en singular también se emplea como sinónimo de patrón: «la palma por alegrías», «la misma palma para diferentes palos».

- **abierta(s):** modalidad tímbrica que recibe su nombre de la posición más abierta o extendida de las manos, consiguiendo así mayor sonoridad en comparación con las palmas ⇒ sordas. Por extensión, «abrir la palma» significa pasar de sordas a abiertas, provocando un aumento de intensidad (efecto comparable al que se produce cuando se quita la sordina a un piano). La palma abierta se consigue entrechocando los dedos de la mano derecha, ligeramente rotados, contra la palma de la mano izquierda (en el caso de los diestros), de modo que las yemas de los dedos no sobresalgan de la palma (v. p. 326). Si bien el palmeo no tiene afinación, la palma abierta se considera más aguda y nitidez rítmicamente. Por ello, aunque su uso no esté propiamente reglado, se considera adecuada para movimientos rápidos y, por extensión, propia de géneros alegres o ⇒ festeros.
- **atravesás:** palmas desajustadas métricamente, esto es, que no cuadran con el compás o están «fuera de compás», generalmente porque no se ajustan a la dimensión del ciclo métrico correspondiente o a la adecuada colocación de los acentos o las pausas dentro del ciclo. Con este sentido, también se utiliza la expresión «ir atravesao».
- **brillante(s):** modalidad tímbrica equivalente a ⇒ abierta; en este caso, hace referencia a su mayor luminosidad sonora en comparación con la aparente opacidad de las palmas sordas.
- **clara(s):** modalidad tímbrica equivalente a ⇒ abiertas; en este caso, apela a su mayor nitidez rítmica y tímbrica en comparación con las palmas sordas.
- **cerrás (cerradas):** modalidad tímbrica equivalente a ⇒ sordas; en este caso, apela al efecto contrario que produce en comparación con las palmas abiertas, debido a la posición más cerrada de las manos al entrechocarse, alcanzado menor sonoridad; por extensión, «cerrar la

palma» significa pasar de abiertas a sordas, provocando un descenso de sonoridad (efecto equivalente a poner la sordina a un piano).

- **encontrás (encontradas):** palmas a contratiempo interpretadas sobre una base de palmas a tiempo, sea de forma constante (\Rightarrow doblar, \Rightarrow repicar) o variable, formando patrones rítmicos (\Rightarrow dibujar).
 - **lisa(s):** modalidad de palmeo consistente en batir una pulsación continua, sin dejar huecos o silencios y sin variaciones de intensidad. En el ámbito de la enseñanza del baile o en algunas grabaciones antiguas, se pueden emplear exentas (sin combinarse con otras voces de palmas). Actualmente, se emplean en los estudios de grabación como primera pista de palmas, a modo de referencia para la grabación del resto de voces o pistas.
 - **naturales:** modalidad tímbrica equivalente a \Rightarrow abiertas. En este caso, apela a la forma de producir el sonido en las palmas abiertas, más parecido a la de los aplausos y, por tanto, más natural o común dentro y fuera del ámbito musical. En cambio, en las palmas sordas se adopta una posición de las manos relativamente forzada, inusual fuera de la disciplina musical.
 - **planas:** modalidad de palmeo consistente en batir los tiempos del compás, pudiendo intercalar pausas, pero no contratiempos (\Rightarrow palmas simples; \Rightarrow palmas lisas).
 - **secas:** modalidad tímbrica equivalente a \Rightarrow abiertas. En este caso, apela a su sonido cortado en comparación con la más pastosa o adherente de las palmas sordas.
 - **simples:** en este volumen, palmeo continuo o intercalado con pausas formado por batidas exclusivamente a tiempo; empleamos el término para describir la \Rightarrow base de palmas que no incluye contratiempos, siendo el caso sobre todo de las bases antiguas.
 - **sonoras:** modalidad tímbrica equivalente a \Rightarrow abiertas. En este caso, hace referencia a su mayor sonoridad o intensidad en comparación con la menor potencia de las palmas sordas.
 - **sorda(s):** modalidad tímbrica que recibe su nombre(s) de la menor sonoridad que produce en comparación con la palma \Rightarrow abierta. Se consigue entrechocando las palmas de las manos (no con los dedos) en una posición rotada de aproximadamente 60° (v. p. 326). Si bien el palmeo no tiene afinación, la palma sorda se considera más grave y de menor nitidez rítmica. Por ello, aunque su uso no esté propiamente reglamentado, se considera adecuada para movimientos lentos o moderados y, por extensión, propia de palos o géneros no \Rightarrow festeros o menos vivos. Por su menor sonoridad, se emplean tradicionalmente durante las partes cantadas.
- Palmero/a:** persona que toca las palmas y anima al resto de intérpretes mediante exclamaciones (\Rightarrow jaleador/a). En la actualidad, se emplea preferentemente para designar a las personas que desempeñan esta función profesionalmente, si bien no fue hasta la segunda mitad del siglo xx que el tocar las palmas se empezó a considerar como especialidad dentro del flamenco y, por tanto, el palmero como especialista.

Palo: cada uno de los nombres propios con que se designan las distintas formas o elementos del repertorio flamenco, sean cantes, toques o bailes. En el cante flamenco, la entidad musical de cada uno de estos elementos, aun teniendo asignado nombre propio, es muy dispar, de modo que aparecen como autónomos (como palos) tanto los sistemas melódicos formados por multitud de estilos o cantes (e. g. Soleá) como las melodías concretas (e. g. la bambera).¹ Por ello, preferimos emplear el término \Rightarrow género para el primer caso, usando mayúscula inicial en el nombre concreto («la Soleá es un género»), y \Rightarrow estilo para el segundo, en minúscula («la bambera es un estilo»). Seguimos usando el término *palo* cuando la entidad musical de los elementos que se designan no es relevante, sino el conjunto que conforman («los palos del flamenco»).

Peso: consistencia rítmica de una interpretación de acuerdo con el compás y el movimiento del género en cuestión; una interpretación bien acompañada y estable en el tempo se dice que «tiene peso».

Pinchar: corregir digitalmente errores o imprecisiones en una pista grabada o unir fragmentos que fueron grabados por separado. En el caso de las palmas, corregir la colocación o volumen de una palma una vez grabada, incluso suprimirla. En la actualidad es un recurso frecuente, mejor aceptado en las palmas que en la guitarra.

Pulso: 1. Latido musical formado por unidades temporales regulares; como tal, puede combinar unidades de igual duración (\Rightarrow isócrono) o desiguales (\Rightarrow sesquiáltero). Por extensión, es música pulsada aquella que se ajusta a un pulso o pulsación regular. 2. Entre palmeros, tempo o velocidad; «tener buen pulso» es tener buena capacidad para mantener un tempo regular.

Redoblar: en este volumen, adoptamos el término en su sentido literal: volver a doblar, es decir, introducir cuartos de tiempo (semicorcheas) sobre una voz o voces que marcan el tiempo (negras) y el contratiempo (corcheas); también se conoce como «doblar a contra» o «hacer la tercera palma». Por extensión, redoble es toda figura rítmica que implique valores inferiores a la mitad del tiempo (\Rightarrow doble contra). Con todo, en el ámbito profesional no se distingue entre redoblar y \Rightarrow doblar, siendo ambos términos equivalentes a introducir contratiempos de forma constante sobre una base o voz principal de palmas a tiempo (\Rightarrow repicar).

Remate: frase o patrón, generalmente de un ciclo métrico, que sirve de conclusión a la sección de una pieza o a toda ella; con este sentido, es equivalente a \Rightarrow cierre. En determinados géneros, se emplean patrones distintos para cada caso, por lo que en este estudio definimos *remate* sólo como aquel patrón destinado a finalizar una sección de la pieza (equivalente al punto y seguido en un texto), quedando el término *cierre* como aquel patrón que sirve para finalizar la pieza (el punto final).

¹ El uso del término palo ya ha sido cuestionado en otras ocasiones por la heterogeneidad o envergadura distinta de los elementos que designa: «En cualquier caso, se prefiere [al término palo] el uso de los vocablos estilo, aire, variante, forma, género, subgénero, etcétera, de cante, toque y baile» (GAMBOA y NÚÑEZ, 2007: 409).

Repicar (tb. repicar): realizar el contratiempo de forma constante sobre una base o voz principal de palmas. Por extensión, repique es el resultado rítmico de repicar. Con todo, el término no es de uso común en el ámbito profesional de los palmeros, donde tiene connotaciones incluso peyorativas, como propio de aficionados, empleando preferentemente el término \Rightarrow doblar.

Repiqueteo (tb. repicoteo): expresión usada a menudo en tono jocoso o de broma para referirse a los \Rightarrow dibujos o figuras rítmicas más sutiles, sobre todo la \Rightarrow doble contra y el \Rightarrow redoble. En este sentido amplio, es sinónimo de hacer el \Rightarrow contra.

Soltar (la palma): dejar de tocar las palmas; suele emplearse en sentido negativo cuando no es oportuno interrumpir el palmeo («no sueltes la palma»).

Son: ritmo concreto que caracteriza un género o palo concreto, manifestando a la vez su estructura métrica y sentido dinámico. Por extensión, «hacer son» o «hacer el son» significa tocar o marcar este ritmo característico con las palmas (o los nudillos de la mano sobre una mesa). Como tal, es equivalente a «hacer compás» o «hacer base».

Soniquete: 1. Sentido del ritmo (del compás); por extensión, «tener soniquete» equivale a hacer \Rightarrow compás correctamente y con \Rightarrow aire. También, patrón o matiz rítmico («un soniquete»).

Tempo (del italiano, lit. tiempo): velocidad a la que se ejecuta o debe ejecutarse un fragmento o pieza musical; por extensión, «a tempo» significa a velocidad fija o regular (\Rightarrow pulso). Suele medirse en pulsaciones por minuto (ppm), equiparando por lo general las pulsaciones a los tiempos del compás; en el flamenco van aproximadamente desde 40 hasta las 360 que se alcanzan en algunas aceleraciones del baile.

Textura: en música, forma en que las diversas voces o instrumentos de una pieza musical se organizan y relacionan entre sí y resultado sonoro que ello produce, considerado en términos de densidad o consistencia. Conciérne tanto a la cantidad como a la cualidad de las fuentes sonoras simultáneas, consideradas desde el punto de vista rítmico, melódico y tímbrico. En primera instancia, cabe distinguir la textura *monofónica*, basada en una sola melodía, de la *polifónica*. En el caso de las palmas y dentro de la polifonía, distinguimos la textura homorrítmica y la heterorrítmica en función de la uniformidad o variedad rítmica del \Rightarrow coro, así como la jerarquía que se establezca entre sus distintas \Rightarrow voces.

Tiempo: en música, unidad de medida temporal. En algunos géneros flamencos acompañados, basados en ciclos regulares, los tiempos son objeto de recuento (\Rightarrow cuentas). Ocasionalmente, se emplea como equivalente a \Rightarrow compás («tiempo de soleá» o «se va de tiempo»), o para indicar que una palma no es a contratiempo («esa palma va a tiempo»). También se emplea como sinónimo de velocidad o \Rightarrow tempo.

Tierra: parte grave del compás (o fuerte, según la teoría musical occidental), coincidente con el acento métrico. Se emplea sobre todo para especificar que una determinada nota o batida se sitúa en un tiempo métricamente acentuado («cerramos a tierra»); análogamente, también es sinónimo de hacer la \Rightarrow base de palmas («tocar desde la tierra» o «uno tierra y otro contra»).

Timbre: descrito como el *color* del sonido, es el atributo acústico que nos permite distinguir los diferentes instrumentos musicales aunque interpreten la misma nota a la misma intensidad. Relacionado tradicionalmente con la cantidad de armónicos que conlleva el sonido y que dependen precisamente de las características físicas del instrumento emisor, la descomposición del sonido por medios computacionales ha permitido identificar otros factores clave en el timbre, como el espectro o el envolvente acústico. En el palmeo flamenco se distinguen dos timbres distintos: la palma \Rightarrow sorda y la \Rightarrow abierta, pudiéndose considerar en cierto modo instrumentos diferentes.

Tresillo: 1. División transitoria en tercios de una unidad temporal que por defecto se dividiría en mitades. 2. En este volumen, figura rítmica o \Rightarrow dibujo a dos voces, conocido también como \Rightarrow doble contra, que divide el tiempo en tercios. En su forma tradicional, la primera voz realiza la primera palma, situada a tiempo, mientras la segunda asume las dos corcheas atresilladas (v. p. 262). Si bien es una técnica relativamente frecuente en la fonografía, empleada por lo menos desde los años veinte, el término no es de uso común. Modernamente, se ha desarrollado una técnica para su realización continuada durante dos o más tiempos, llamada ocasionalmente «triple», que distribuye las batidas de forma más equitativa, realizando cada palmero tresillos de negra intercalados (v. p. 275).

Voz: cada una de las partes o ritmos distintos que configuran un \Rightarrow coro de palmas; por definición, la \Rightarrow base es también una voz del coro. Si bien no se emplea entre profesionales flamencos, que utilizan el término \Rightarrow contra, adoptamos esta acepción por el claro paralelismo entre la organización polifónica de una coral y la de un grupo de palmeros.

ANEXOS

Referencias discográficas

En este anexo se incluyen los datos de las grabaciones que hemos transcrito o citado. La mayoría de referencias son reediciones en CD (disponibles en el mercado) de discos de pizarra o de vinilo. De cada grabación, consignamos los datos tal y como se muestra en el siguiente ejemplo:

Isabelita de Jerez (1930): bulerías por soleares «Eres como los judíos», *Grandes Clásicos del Cante Flamenco*, CD20, p18; Calé Records-Fonotrón, 2001 (*Bulerías*, Odeón 182.933).

- En primer lugar, consta el nombre artístico del intérprete (Isabelita de Jerez), generalmente cantaor/a; cuando los intérpretes se conocieron como grupo musical, hacemos constar el nombre artístico del grupo.
- A continuación, se indica el año de la primera edición de dicho registro (1930); cuando no ha sido posible averiguar los datos de la edición original, o cuando, disponiendo de ellos, no son concluyentes, añadimos ca. a la fecha (abreviatura de *circa*, «alrededor de»). El listado de referencias discográficas está ordenado precisamente según el año de la primera edición de cada registro, por defecto el más cercano a la fecha de grabación.
- En cuanto al título, a menudo las reediciones de discos de 78 rpm no reproducen fielmente el original, por lo que, en primer lugar, transcribimos literalmente el título que consta en la reedición (bulerías por soleares «Eres como los judíos»), y cuando difiere sustancialmente o es más preciso, también el de la primera edición (*Bulerías*). En el caso de primeras ediciones en disco de vinilo, añadimos también el título original cuando difiere del de la reedición en CD. Cabe decir que la calidad en la reedición de grabaciones antiguas de flamenco suele ser deficiente, especialmente en lo tocante al aporte de datos discográficos originales. Por

ello, cuando disponemos de varias reediciones de una misma grabación, hemos tratado de elegir la más fehaciente.

- Seguimiento del título correspondiente, indicamos los datos de la reedición comercial en CD: el título en cursiva (*Grandes Clásicos del Cante Flamenco*), el número de CD, cuando se trata de una colección de varios volúmenes (CD20), y la pista (p18); separado por punto y coma, indicamos la casa discográfica (Calé Records-Fonotrón) y el año de esta reedición (2001). En caso de no existir reedición, indicamos «no reeditado».
- Por último, siempre que nos haya sido posible averiguarlo, incluimos entre paréntesis el número de catálogo o publicación de la edición original (Odeón 182.933).

Dado que muchas reediciones no incluyen los datos originales del registro sonoro o bien los alteran, hemos cotejado la información disponible con bases de datos presentes en Internet y listados de referencias discográficas incluidos en diversas publicaciones.¹ Por otra parte, un número importante de las grabaciones escogidas forma parte de antologías o colecciones de varios CDs que reúnen registros sonoros de un número significativo de artistas flamencos, incluso la obra completa de alguno de ellos, o que ofrecen una muestra específica de una faceta concreta del repertorio. A fin de evitar redundancias en el listado de referencias, indicamos a continuación los datos de las principales colecciones y su abreviatura:

Colecciones discográficas (en CD)

ACF	<i>Antología de Cantaores Flamencos</i> , 25 CD; EMI-Odeón, 1996.
ACM	<i>Antología de Cantaores Malagueños</i> , 20 CD; Antequera Records, 2005.
CC	<i>Cátedra del Cante</i> , 50 CD; AR Productions, 1996.
CIL	<i>Cilindros de Cera</i> , 2 CD; Fonotrón, 2003.
EEF	<i>Enciclopedia de Estilos Flamencos. De la A a la Z</i> , 12 CD; Universal Music Spain, 2006.
FDA	<i>El Flamenco a través de la Discografía Antigua</i> , 6 CD; Pasarela, 2000.
GCCF	<i>Grandes Clásicos del Cante Flamenco</i> , 28 CD; Calé Records-Fonotrón, 2001.
MACF	<i>Magna Antología del Cante Flamenco</i> , 10 CD; Hispavox, 1992.
MVOC	<i>Manuel Vallejo. Obra Completa, 1923-1950</i> , 13 CD; Calé Records-Fonotrón, 2011.
NPRS	<i>Niña de los Peines. Registros Sonoros</i> , 13 CD; Fonotrón, 2001.
NMOC	<i>Niño de Marchena. Obra Completa 78 r.p.m.</i> , 17 CD; Fonotrón, 2014.
OCAM	<i>Obra Completa de Antonio Mairena</i> , 16 CD; Cinterco, 1992.

¹ Véase en la bibliografía: BLAS VEGA y RÍOS RUÍZ, 1988; HITA MALDONADO, 2002; GAMBOA, 2013; MADRIDEJOS y PÉREZ MERINERO, 2013; MADROÑAL NAVARRO, 2017. En Internet: [Portal del Flamenco y Universidad](#), a cargo de Rafael Infante Macías, el [catálogo](#) online de la Biblioteca Nacional de España y la [Biblioteca Digital Hispánica](#). Asimismo, hemos consultado el catálogo fonográfico del Centro Andaluz de Documentación del Flamenco.

LISTADO CRONOLÓGICO DE REFERENCIAS

1897-1956

- 1) Antonio Pozo, el Mochuelo (1897-1900): soleares «Siempre predicando en ti», CIL, CD2, p4 (cilindro de la Casa Hugens y Acosta).
- 2) Manuel el Sevillano (1897-1900): tangos «Por una mala mujer», CIL, CD1, p3 (cilindro sin identificar).
- 3) — tangos «En soñar que feliz vivía», CIL, CD1, p4 (cilindro sin identificar).
- 4) Bárbara Gil (1902): «Tangos I», no reeditado (Gramophone 63.238).
- 5) El Garrido de Jerez (1908): chufas «Soy zapatero de viejo», *Maestros clásicos del cante. Garrido de Jerez y Fernando el Herrero*, p4; Sonifolk, 2001 (Zonophone X-5-52.008).
- 6) Sebastián el Pena (1908): jaleos «Como si fuera en el campo», ACM, CD3, p4 (Zonophone X-52.312).
- 7) El Niño Medina (1910): bulerías «Cuando tienen un vestío», GCCF, CD17, p5 (Zonophone 552.194).
- 8) La Niña de los Peines (1910): bulería: Canto gitano «Yo nací en Argel», NPRS, CD1, p18 (Zonophone X-5-53.026).
- 9) — (1913): soleares nº2 «Supiera serranito», NPRS, CD3, p2 (Homokord 70.646).
- 10) — soleares nº3 «Bayetita de la negra», NPRS, CD3, p3 (Homokord 70.647).
- 11) — bulerías nº1 «Entré yo en ese castillito» NPRS, CD3, p14 (Homokord 70.658).
- 12) — sevillanas boleras nº 1 «Pintor de loza» NPRS, CD3, p16 (Homokord 70.660).
- 13) — alegrías [segunda parte] «Le di un duro al barquero» NPRS, CD4, p6 (Homokord 70.675).
- 14) — alegrías «Qué borreguito» NPRS, CD4, p7 (Homokord 70.676).
- 15) Antonio el Macareno (1914): farruca «Una farruca en Galicia», FDA, CD3, p13 (Odeón 13.084).
- 16) Juan Ríos, El Canario (ca. 1914): «Soleares nº2», no reeditado (Columbia T-146).
- 17) La Niña de los Peines (1914): bulería «Yo nací en Argel» NPRS, CD6, p7 (Odeón A 135.574).
- 18) La Niña Medina (ca. 1914): «Tanguillo», no reeditado (Odeón 13.407).
- 19) Pastora de Jerez (1914): «Farruca», no reeditado (Odeón 13.030).
- 20) Telesforo del Campo (ca. 1914): bulerías «Canto gitano» [sic], no reeditado (Columbia T-825).
- 21) Antonia Martínez, la Salerito (ca. 1921): garrotín «Olé gitano», no reeditado (Regal C 3075).
- 22) El Cojo de Málaga (1921): bulerías nº 1 «Tú me desprecias», *El Cojo de Málaga*, CD1, p6, Sonifolk, 2001 (Gramófono AE 489).
- 23) — bulerías nº 2 «Y no sé por qué motivo», *El Cojo de Málaga*, CD1, p18, Sonifolk, 2001 (Gramófono AE 488).
- 24) Teresa España (1921): tangos «Caballero, caballero », no reeditado (Gramófono AE 66).
- 25) — tientos «Mi cuerpo lo voy a vestir », no reeditado (Gramófono AE 94).
- 26) El Cojo de Málaga (1923): fiesta andaluza «Lo que tu querer me cuesta», ACM, CD5, p9 (Pathé 2.237).
- 27) El Niño del Genil (ca. 1923): «Alegrías», no reeditado (Regal RS 233).
- 28) El Cojo de Málaga (ca. 1924): fiesta andaluza «Llorando por los rincones», ACM, CD5, p20 (Regal ¿RS 317?).
- 29) José Cepero (1925): bulerías por soleá «Si te he querido yo no lo niego», no reeditado (*Bulerías Cepero*, Odeón 13.631).
- 30) Manuel Vallejo (1925): alegrías «Fueron a coger coquinas», MVOC, CD2, p7 (Odeón 13.656).
- 31) Pepe Marchena (1925): soleares «Aunque tu enemigo fuera», NMOC, CD2, p16 (Pathé 2286).
- 32) Manuel Vallejo (1926): bulerías «Como los judíos tú eres», MVOC, CD3, p12 (Gramófono AE 1.679).
- 33) — seguidillas gitanas «Grandes eran mis penas», MVOC, CD3, p13 (Gramófono AE 1.679).
- 34) — milonga «Oye china los lamentos», MVOC, CD3, p15 (Gramófono AE 1.718).

- 35) — fiesta gitana «Cuál de los dos perdió más», MVOC, CD4, p3 (Gramófono AE 1.717).
- 36) Cuadro gitano de La Coja (ca. 1927): «Farruca gitana», no reeditado (Odeón 181.073).
- 37) — «Alegrías», no reeditado (Odeón 181.073).
- 38) Concha Maya [Cuadro gitano de La Coja] (ca. 1927): «Fandangos del Albaicín» (Odeón 181.074).
- 39) La Niña de los Peines (1927): soleares «Hasta la fe del bautismo», NPRS, CD9, p3 (Regal RS 672).
- 40) — seguidillas «Tú no tienes la culpa», NPRS, CD9, p6 (Regal RS 695).
- 41) — alegrías «Yo le di un duro al barquero», NPRS, CD9, p8 (Regal RS 612).
- 42) Manuel Vallejo (1927): «La Catalina», MVOC, CD4, p7 (Gramófono AE 1.731).
- 43) — alegrías «Fueron a coger coquinas», MVOC, CD4, p12 (Odeón 182.172).
- 44) El Pena Hijo (1928): cambio por seguidillas «El amor que yo te tengo», ACF, CD8, p24 (Odeón 182.235).
- 45) José Cepero (1928): soleares «Cuando yo esté en la agonía», no reeditado (Odeón 181.000).
- 46) Juanito Mojama (1928): soleares de Enrique el Mellizo «Aunque toquen a arretrato», GCCF, CD 20, p11 (Gramófono AE 2.394).
- 47) — seguiriyas «Que tanto he dormío», CC, CD7, p2 (*Seguidillas gitanas*, Gramófono AE 2.499).
- 48) — tientos «Hablo con Jesús y le digo», *Juanito Mojama. Esencia flamenca*, p2; Sonifolk, 2002 (Gramófono AE 2.380).
- 49) La Niña de Patrocinio (1928): «Soleares», no reeditado (Odeón 181.013).
- 50) Manuel Vallejo (1928): fiesta gitana «Al pasar por un barranco», MVOC, CD5, p3 (Odeón 182.212).
- 51) — «La Nochebuena de Vallejo (creación)», MVOC, CD5, p4 (Regal RS 803).
- 52) — fiesta andaluza «La boa», MVOC, CD5, p7 (Regal RS 712).
- 53) Tomás Pavón (1928): bulerías «Yo me metía por los rincones», GCCF, CD4, p4 (Regal RS 553).
- 54) — soleá «Anda y cuéntale», GCCF, CD4, p7 (Regal RS 588).
- 55) — seguirillas «Se te logró a ti el gusto», GCCF, CD4, p10 (Regal RS 613).
- 56) Antonio Rengel (1929): soleares «Yo no camelo serrana», ACF, CD9, p2 (Odeón 182.500).
- 57) — bulerías «Prima de mi alma», GCCF, CD24, p17 (Regal RS 1437).
- 58) Aurelio de Cádiz (1929): tientos «Que tenga rejas de bronce», *Aurelio de Cádiz*, p3; Pasarela, 1996 (Polydor, muestra).
- 59) — soleares «He mandáito hacer un freno», ídem, p15 (Polydor 220.053).
- 60) — alegrías «Y el agüita no la aminoro», ídem, p16 (Polydor 220.041).
- 61) El Cojo de Málaga (1929): tangos cubanos «Una negra caprichosa», no reeditado (Delthos 10.107).
- 62) El Cojo Luque (1929): soleares «Dice que tú eres la ciencia», no reeditado (Regal RS 1.442).
- 63) El Niño Gloria (1929): soleares «A la tierra solamente», GCCF, CD20, p2 (Regal RS 1.165).
- 64) — alegrías «Se están criando pa mí», GCCF, CD20, p3 (Regal RS 1.348).
- 65) — «Fiesta gitana», *Figuras del Cante Jondo. El Niño de Gloria*, p9 (Odeón 182.606).
- 66) José Cepero (1929): bulerías «Yo te quería y no lo niego», GCCF, CD 18, p3 (Gramófono AE 2.519).
- 67) Joselito de Cádiz (ca.1929): «Alegría gitana», no reeditado (Gramófono AE 2254).
- 68) La Niña de los Peines (1929): seguidillas gitanas «Las doce me dieron», NPRS, CD10, p11 (Odeón 182.561).
- 69) — fiesta gitana «Yo he visto varios pintores», NPRS, CD10, p12 (Odeón 182.512).
- 70) — milonga «Llegan los lamentos», NPRS, CD10, p20 (Polydor 220.049).
- 71) Manuel Torre (1929): cantiñas «Un duro le di al barquero/Que le llaman relicario», *Manuel Torre (1978-1933): Grabaciones Históricas*, CD2, p18; Junta de Andalucía, 1997 (Odeón 182.285).
- 72) Manuel Vallejo (1929): fiesta gitana «La barriga vacía», MVOC, CD6, p10 (Odeón 182.431).
- 73) — bulerías «Arbolo, arbolo», MVOC, CD6, p11 (Odeón 182.432).
- 74) — alegrías «Y por apellido Rosa», MVOC, CD7, p3 (Gramófono AE 2.905).

- 75) — fandangos por soleá «Una mujer golpeada (creación de Vallejo)», MVOC, CD7, p8 (Gramófono AE 2.908).
- 76) — soleares «Los pasitos que yo daba», MVOC, CD7, p13 (Gramófono AE 2.945).
- 77) El Sevillanito (ca. 1930): soleares «Lo que yo la camelo», no reeditado (Gramófono AE 3.???)
- 78) Isabelita de Jerez (1930): bulerías «Por lo que tú quieras pase», no reeditado (*Bulerías jerezanas*, Odeón 182.966).
- 79) José Palanca (1930): soleá «Yo no los daba por nadie», no reeditado (Parlophon B 25.652).
- 80) La Niña de la Alfalfa (1930): sevillanas «En el suelo que pisa la sevillana», *Testimonios de la Historia del Flamenco. La mujer en el cante*, p6; Discmedi, 2002 (Regal DK 8.231).
- 81) — sevillanas «Cuando vamos a Quintillo», no reeditado (Regal DK 8.259).
- 82) Luisa la Pompei (1930): bulerías «Fiesta jerezana», no reeditado (Parlophon B 25.620).
- 83) Cepero de Triana (ca. 1931): soleares «El Cristo de la Expiración», no reeditado (Regal DK 8378).
- 84) Concha Maya [Cuadro gitano de La Coja] (1931): «Fandangos del Albaicín» (Gramófono AE 3634).
- 85) Cuadro gitano de La Coja (1931): «Farruca», no reeditado (Gramófono AE 3635).
- 86) El Niño de Levante de Cartagena (ca. 1931): «Fiesta por bulerías» (Parlophon B 25920).
- 87) La Andalucita (1931): alegrías «Gitanilla canastera», no reeditado (Gramófono AE 3648).
- 88) Manuel Vallejo (1931): seguidillas gitanas «Como cosita propia», MVOC, CD8, p16 (Gramófono AE 3620).
- 89) María la Canastera [Cuadro Gitano de La Coja] (1931): tango gitano «El testamento de un gitano», *Fiesta en Graná*, CD2, p15; Dienc, 2010 (Gramófono AE 3631).
- 90) Pepe Marchena y El Niño de la Flor (1931): Mi colombiana «Quisiera ser colorete», NMOC, CD10, p13 (Gramófono AE 3608).
- 91) Pepe Pinto (1931), soleares «Que está en la esquina pará», *Pepito El Pinto*, p2; Pasarela, 1995 (Odeón 182.962).
- 92) — (ca. 1931), soleares «A la madre de mi alma», no reeditado (Regal DK 8.322).
- 93) La Niña de los Peines (1932): colombiana «Inspiración gitana: la bandera de mi patria», NPRS, CD11, p1 (Regal DK 8.642).
- 94) Manuel Vallejo (1932): fiesta flamenca «San Francisco se perdió una tarde», MVOC, CD10, p8 (Gramófono AE 4050).
- 95) Pepe Marchena y El Niño de la Flor (1932): «El pájaro carpintero», NMOC, CD12, p10 (*Colombiana nueva*, Gramófono AE 4.142).
- 96) Canalejas de Puerto Real (1933): seguidillas «Estoy malito de muerte», GCCF, CD21, p2 (Odeón 183.708).
- 97) — «Fiesta por bulerías», *Canalejas de Puerto Real. Todos sus éxitos*, CD1, p10; Fonotrón, 2006 (Odeón 183.724).
- 98) — soleares «Cuando doblen las campanas», GCCF, CD21, p3 (Odeón 183.752).
- 99) Carmen Amaya (1933) zambra «Mi mare la Tana», *Carmen Amaya. La Reina del Sacromonte*, p9; Alfa Records, 1991 (*La Tana*, Odeón 183.702).
- 100) La Andalucita (ca. 1933): alegrías «Un ramillete de flores», no reeditado (Regal DK 8813).
- 101) La Niña de la Puebla (ca. 1933): bulerías «Camino de la sierra», *Niña de la Puebla. Los Campanilleros y otros éxitos*, Novoson, 2000 (Parlophon B-26.6/7??).
- 102) — «Mirabrás de Chacón», *Grabaciones en Discos de Pizarra: La Niña de la Puebla*, p16 (Parlophon B-26.6/7??).
- 103) La Niña de los Peines (1933): alegrías «Del mundo leguas y leguas», NPRS, CD11, p15 (Gramófono AE 4.328).
- 104) — sevillanas «El clavel que me diste», NPRS, CD11, p16 (Gramófono AE 4.289).
- 105) Manuel Vallejo (1933): bulerías «María Dolores», MVOC, CD11, p4 (Gramófono AE 4.247).

- 106) — tangos de Cádiz «Ando loco por las calles», MVOC, CD11, p5 (Gramófono AE 4.247).
- 107) — fandangos de Huelva «Y que tienes más salero», MVOC, CD11, p9 (Gramófono GY 117).
- 108) — alegrías «Y como loco variaba», MVOC, CD11, p10 (Gramófono GY-124).
- 109) Pepe Marchena (1933): punto cubano «Canción de los Cañaverales», NMOC, CD13, p14 (Gramófono GY 148).
- 110) Emilio Abadía (1934), bulerías «No niego que te he querido», GCCF, CD27, p5 (Regal DK 9147).
- 111) — soleares «Yo no tengo mala lengua», GCCF, CD27, p6 (Regal DK 9147).
- 112) — siguiriyas «No te hablo en vía», no reeditado (Regal DK 9167).
- 113) Manuel Vallejo (1934): soleares «Yo voy por la calle loco», MVOC, CD12, p9 (Gramófono GY-179).
- 114) — tango de las caravanas «Al Señor de la Santa Humildad», MVOC, CD12, p17 (Gramófono GY-159).
- 115) Antonio el Sevillano (1935): soleá «Soleá de Joaquín el de La Paula», GCCF, CD16, p1 (Odeón 184.391).
- 116) El Chato de las Ventas (ca. 1935): soleá con bulerías «Poutporrí», no reeditado (Odeón 183.951).
- 117) El Peluso (1935): bulerías «María de la O», GCCF, CD27, p12 (Gramófono AE-4545).
- 118) — tanguillo «Vámonos pa Cáí», no reeditado (Gramófono AE-4562).
- 119) — bulerías «Herencia gitana», no reeditado (Gramófono AE-4567).
- 120) La Niña de los Peines (1935): sones cubanos flamencos: «Madúralo: la mora», NPRS, CD12, p7 (Odeón 203.487).
- 121) Manuel Vallejo (1935): fandangos «Yo no me hubiera perdío/Ruégale a Dios por tu salud», MVOC, CD13, p7 (Gramófono GY-215).
- 122) Paco el Americano (193?), bulerías «Quiero a una mocita que vive en Triana», CC, CD30, p9 (Odeón ¿?)
- 123) Pepe Pinto (ca. 1935), bulerías «Solera cañí: Al son de una copla por bulerías», no reeditado (Gramófono GY 199).
- 124) El Niño de la Calzá (1936): bulerías «Limón limonero», GCCF, CD18, p14 (Gramófono AE 4616).
- 125) — por bulerías «Mi jaca», ACF, CD10, p23 (Gramófono AE 4573).
- 126) Juanito Valderrama (1936): fiesta por bulerías «El barrio brujo», no reeditado (Parlophon B 26.802).
- 127) La Niña de Marchena (1936): canción flamenca «Soleá de los Reyes», no reeditado (Columbia A 4112).
- 128) — canción flamenca «Al pasar la barca», no reeditado (Columbia A 4113).
- 129) — canción flamenca «Malena», no reeditado (Columbia A 4114).
- 130) Carmen Amaya (1937): fandangos «Quise dormir y no podía», *Carmen Amaya. La Reina del Sacromonte*, p2; Alfa Records, 1991 (Odeón 45710).
- 131) Juanito Mojama (1939): tangos «Ay...?», CC, CD7, p7 (tango «Al Señor de la Santa Humildad», Columbia V 2.268).
- 132) La Niña de Castro (193?): bulerías «Al pasar la barca», *Testimonios de la Historia del Flamenco. La mujer en el cante*, p14; Discmedi, 2002 (¿?).
- 133) Canalejas de Puerto Real (1940): fandangos «Aunque al fandango le nieguen», *Canalejas de Puerto Real*, CD1, p14; EFEN Records, 2006 (Odeón 203.537).
- 134) Carmen Amaya (1941): bulerías «Adelfa», *Carmen Amaya. La Reina del Sacromonte*, p5; Alfa Records, 1991 (Decca 23.237).
- 135) — zambra «Mi mare La Tana», *Ídem*, p9 (Decca 23.238).
- 136) — fiesta «Fiesta jerezana», *Ídem*, p11 (Decca 23.228).
- 137) — bulerías «Corazón de acero», *Ídem*, p12 (Decca 23.228).
- 138) Leonor Amaya (1941): «Jaleo por bulerías», *Ídem*, p15 (Decca 23.22).
- 139) Rosario y Antonio (1941): farruca «El tran tran», *Rosario and Antonio*, no reeditado (Decca 23.231).
- 140) Conchita Martínez (1943): «Caracoles», *Raíces de la Canción Española*, CD38, p5; Calé Records, 1997 (Odeón 184.529).

- 141) — «Tanguillo de Cádiz », *Ídem*, cd38, p6 (Ídem).
- 142) El Niño de la Calzá (1943): alegrías «Que llevo de contrabando», cc, cd21, p3 (Columbia V 9.291).
- 143) Manolo Vargas (1943): cantiñas de Cádiz «Quién te ha quitao el color», *Historia del Flamenco. Testimonios Flamencos*, cd38, p20; Ediciones Tartessos, 1995 (Odeón 203.960).
- 144) Gracia de Triana (1944): alegrías «El agua no la aminoro», no reeditado (La Voz de su Amo AA 207).
- 145) Pepe Pinto (1945): bulerías «Esta noche no hay repique», no reeditado (La Voz de su Amo AA 247).
- 146) Antonio el Sevillano (ca. 1946): «Tanguillos de Cádiz», Cádiz», *Época del Cante Flamenco Antiguo. Antonio el Sevillano*, cara B, corte 3; Raíces, 1993 («Esa es la verdá» ¿?).
- 147) La Niña de los Peines (1946): tangos «Al gurugú», NPRS, cd12, p13 (La Voz de su Amo AA 283).
- 148) Pepe Pinto (1946): bulerías «Válgame Dios compañera», cc, cd49, p1 (*Onofreña, creación*, La Voz de su Amo AA307).
- 149) La Niña de los Peines (1947): tangos ligeros «De color de cera mare», NPRS, cd12, p20 (La Voz de su Amo AA 435).
- 150) Lola Flores (1947): sevillanas «Sevillanas rocianas», no reeditado (La Voz de su Amo AA 335).
- 151) Manolo Manzanilla (1947): tanguillo «El gitano y el barbero», no reeditado (Odeón 204.191).
- 152) Mariquita Ortega (1947): alegrías «Que te he querido y te quiero», no reeditado (Regal C 8734).
- 153) Manolo Caracol (1948): alegrías «Salen a siete mujeres», GCCF, cd5, p13 (La Voz de su Amo AA 398).
- 154) El Niño de Utrera (194?): canción (rumba) «Mujeres feas», no reeditado (RCA Víctor 39.047).
- 155) Antonio el Chaqueta (1950): alegrías «Por mi puerta y no me hables», GCCF, cd23, p16 (Columbia R 14.923).
- 156) — tanguillo gitano «Ábreme la puerta Peña», GCCF, cd23, p18 (Columbia R 18.105).
- 157) La Niña de los Peines (1950): bulerías por soleá «Mi mare me lo decía; Qué bonita es la amapola», NPRS, cd13, p12 (La Voz de su Amo AA 474).
- 158) Manuel Vallejo (1950): fiesta por bulerías «Dicen que duermes sola», MVOC, cd13, p11 (Columbia R 14.850).
- 159) Gloria Romero (1952): «Alegrías de la Alcazaba», *Raíces de la Canción Española*, cd20, p12; Calé Records, 1997 (La Voz de su Amo AA 683).
- 160) El Cojo de Huelva (1953): tanguillos ligeros «El cabrerillo», *Testimonios de la Historia del Flamenco. El Cojo de Huelva*, p7; Discmedi, 2007 («Odeón 204.505).
- 161) — rumba «Palito de ron», *Testimonios de la Historia del Flamenco. El Cojo de Huelva*, p9; Discmedi, 2007 (Odeón 204.557).
- 162) Los Gaditanos (ca. 1954): aires gaditanos «Sigue tocando», no reeditado (Columbia R18954).
- 163) Rafael Romero (1954): «Tangos I», *Rafael Romero. ¡Cantes de Época!*, cd4, p7; El Flamenco Vive, 2010 (*José Greco and Company. Danzas Flamencas*, «Zambra gitana», Decca DL 9758).
- 164) — (1954-1955): «Garrotín I», *Rafael Romero. ¡Cantes de Época!*, cd2, p16; El Flamenco Vive, 2010 (*Cante Jondo*, Contrepoint/Vogue MC 20.089).
- 165) — (1955): «Farruca», *Rafael Romero. ¡Cantes de Época!*, cd2, p15; El Flamenco Vive, 2010 (*Cante Jondo*, Contrepoint /Vogue MC 20.095).
- 166) Porrina de Badajoz (ca. 1955): tangos «No te metas con Adela», no reeditado (Alhambra 20.099)
- 167) Carmen Amaya (1955-1956): «Rumba flamenco», *La Reina del embrujo gitano*, cd2, p1; Alma Latina, 2003 (*Furia! Carmen Amaya and company*, Decca DL 79.094 de 1961).
- 168) Antonio (Ruiz Soler) y Antonio Mairena (1956): «Cantiñas de Cádiz», OCAM, cd3, p3 (*Antonio*, Columbia SCGE 80.018 de 1962).
- 169) Carmen Amaya (1956): «Tiento canastero», *Grandes Figures du Flamenco. Carmen Amaya*, p8; Harmonia Mundi, 1990 (*Queen of the gypsies*; «Ritmo de Carmen Amaya: Fiesta en Jerez», Decca DL 9816).
- 170) — «Alegrías», *La Reina del embrujo gitano*, cd2, p10; Alma Latina, 2004 (Ídem).

1957-1976

- 171) Bernardo de los Lobitos (1957): garrotín «Tú dices que no me quieres», *Arte Flamenco. Diego Clavel y Bernardo el de los Lobitos*, p12; Orbis-Fabri, 1994 (*Antología del Cante Flamenco*, Orfeón JM-05).
- 172) Carmen Amaya (1957): «Garrotín», *La reina del embrujo gitano*, cd2, p13; Alma Latina, 2004 (*Carmen Amaya & Sabicas. Flamenco!*, Decca DL 9.925).
- 173) — «Jaleo canastero», ídem, p14 (ídem).
- 174) — «Colombiana flamenca», ídem, p15 (ídem).
- 175) Rafael Romero (1957): «Alegrías II – para baile», *Rafael Romero. ¡Cantes de Época!*, cd1, p8; El Flamenco Vive, 2010 (*Noche Flamenca*, BAM LD 332).
- 176) Ana María la Jerezana (1958): «Solo de palmas», *Juerga flamenca*, p7; Calé Records, 2012 (Hispavox HH 1104).
- 177) — «Jaleos», ídem, p10 (ídem).
- 178) Antonia Suárez, la Chiva (1958): fandangos de Huelva «Con cuatro jacas castañas», no reeditado (Columbia 18.??? / ECGE 70.498).
- 179) Domingo Alvarado y Enrique Montoya (1958): «Sevillanas», *Sabicas. Fiesta Flamenca con los Trianeros*, p5; Dial Discos, 1996 (*Festival Gitana. Featuring Sabicas with Los Trianeros*; Elektra EKL 149).
- 180) Pericón de Cádiz (1958): «Caracoles - baile», EEF, cd3, p4 (*Zambra. Tablao de flamenco. Madrid*, Philips P 13 100L).
- 181) Dolores Vargas (1959): tientos «Gitana te enamoraste», *Furioso! Sabicas, Dolores Vargas "The Gypsy Earthquaker"*, no reeditado (DECCA DL-78900).
- 182) Fosforito (1959): aires de Huelva «De mis tormentos», *Grandes Cantaores del Flamenco. Fosforito*, p15; Polygram Ibérica, 1994 (Philips 421 217 PE).
- 183) La Repompa de Málaga (1959): tanguillo «¡Ea cayuo!», *La Repompa y El Chaqueta*, p3; BMG, 1998 (*Repompa de Málaga*; Columbia ECGE 71.716).
- 184) Enrique Montoya (1960): tangos flamencos «Yo no quería quererte», ACF, cd14, p21 (*Aperitivo flamenco*, EP Regal SEDL 19.254).
- 185) La Perla de Cádiz (1960): cantiñas «Metida en ese rincón», *Maestros del Cante. Perla de Cádiz*, p1; EMI-Odeón, 2002 (*La Perla de Cádiz. Cante flamenco, vol.1*, Hispavox HH 16-135).
- 186) María Gómez (1960): fandangos del Albaicín «Quiero vivir en Graná», *Fiesta en Graná*, vol. 1, p3, DIENC 2010 (*Zambra gitana: en la cueva de Manolo Amaya del Sacromonte de Granada, Vol. 3*, Hispavox HH 16-178).
- 187) Aurelio Sellés (1962): alegrías «Que le llaman relicario», MACF, cd6, p11 (*Aurelio Selle el de Cádiz, Cante flamenco, vol. 3*; Hispavox 16-345).
- 188) Dolores Vargas, la Terremoto (1962): garrotín «Acuérdate que en el puente», *Dolores Vargas «La Terremoto». Canta y baila*, vinilo, cara B, corte 1 (Belter 50.853).
- 189) — tango-rumba «Yo me voy para Turquía », ídem, cara B, corte 2 (ídem).
- 190) La Chunga (1962): «Rumba», *La Chunga, Beni de Cádiz. Chant et Danse*, p3; BNF Collection, 2014 (*La Chunga canta y baila*, «Si mi suegra no me quiere, RCA Víctor 3-20523).
- 191) Manolo Vargas (1962): bulerías de Cádiz «El gusto se te logró», MACF, cd4, p21 (*Manolo Vargas. Cante Flamenco, vol. 1*, Hispavox HH 16-340).
- 192) Canalejas de Puerto Real (1963): rumba [son bulerías] «Salpicón», *Canalejas de Puerto Real*, p1; Music Ages, 2007 (EP Vergara 55.0.079 C).
- 193) Antonio Mairena (1964): bulerías «Dicen que van a hacer», OCAM cd6, p12 (*La Llave de Oro del Cante Flamenco*, Hispavox HH 10-251).

- 194) Rocío Durcal (1964): verdiales «Vengo de los montes», *Por siempre Rocío*, p10, OK Records, 2007 (*Rocío, canta flamenco*, Philips 430957 PE).
- 195) Antonio el Chaqueta (ca. 1965): fandangos de Huelva «El Toril», *Antonio el Chaqueta. Pasión por el cante*, cd2, p10; El Flamenco Vive, 2003 (*grabación doméstica*).
- 196) Orillo de Chiclana, Dolores Amaya, José Salazar, Toni el Pelao y La Cañeta (1965): «Palmas», *Festival Flamenco Gitano + Da Capo*, cd2, p1; ACT Music, 2015 (Fontana 885 425 TY).
- 197) Manolo Vargas (1966), alegrías, *El Cante Flamenco de Manolo Vargas*, p5; Vintage Music, 2013 (Columbia SCGE 81.152).
- 198) Zambra de María la Canastera (1966): «Zambra gitana del Sacromonte», EEF, cd12, p17 (*Zambra gitana del Sacromonte. María la Canastera y su conjunto*, «Tango del Sacromonte», Belter 22.395).
- 199) Lucero Tena (1967): garrotín «Cómo quieres que te quiera», *Flamenco. Lucero Tena*, p5; Hispavox, 1992 (Hispavox HH 10-339).
- 200) Rocío Jurado (1967): fandangos de Huelva «Moreno y bien pareció», *Rocío Jurado (2 en 1)*, p8; BMG Music Spain, 1997 (Columbia SCGE 81.315).
- 201) Rafael Ruíz y Antonio Romero (1968): «Sevillanas rocieras», *Archivo del Cante Flamenco*, cd4, p17; Sony Music Entertainment, 2011 (Vergara 13-006).
- 202) Camarón de la Isla (1969): bulerías «Al verte las flores lloran», *Al verte las flores lloran*, p1; Universal Music Spain, 2005 (Philips 58 65 026).
- 203) Curro Malena (1969): bulerías por soleá «El día que me echas de menos», *Arte Flamenco. Curro Malena / Juanito Varea*, p2; Orbis-Fabri, 1994 (*Curro Malena*, Columbia C 7041).
- 204) Juan Cantero (1969): «Jaleos gitanos», *Sabicas con las voces de...*, p16; BMG-Ariola, 1990 (*Sabicas, la Historia del Flamenco*, RCA-Víctor LSP 19.000-N).
- 205) Manuel Soto Sordera (1969): soleá por bulerías «De Sanlúcar a Cádiz», ídem p11 (ídem)
- 206) Antonio Mairena (1970): bulerías por soleá «Tú no me encuentras», OCAM, cd10, p5 (*Mis recuerdos de Manuel Torre*, RCA Víctor LSP 10.408).
- 207) Camarón de la Isla (1970): soleares del Puerto «El día que me echas de menos», *Archivo del Flamenco*, cd10, p7; Tam-Tam Media, 2007 (*Flamencos*, DIM E-106).
- 208) Fernanda de Utrera (1970): cantiñas «La tierra que a mí me cubra» *Fernanda de Utrera. Cante grande de mujer*, p9; EMI-Odeón, 2001 (*El cante de Fernanda y Bernarda de Utrera*, Hispavox HH 10-379).
- 209) Camarón de la Isla (1971): tangos «Al Padre Santo de Roma», *Son tus ojos dos estrellas*, p4; Universal Music Spain, 2005 (Philips 63 28 021).
- 210) El Chato de la Isla (1971): bulerías por soleá «Yo vivo mi soleá», *El Chato de la Isla con Ramón de Algeciras*, p21; Universal Music Spain, 2006 (Polydor 23 85 018).
- 211) El Chocolate de Granada (1971): «Fandangos de Huelva», *Cante Gitano. José Carmona*, p8; Warner Music Spain, 2012 (Movieplay S-21295).
- 212) El Indio Gitano (1971): tangos de Badajoz «Tú que vienes roneando», *El Indio Gitano*, p3; Universal Music Spain, 1999 (*Ensalada flamenca, vol. 2*, Fontana 64 29 050).
- 213) Fosforito (1971): alegrías «Clavel mañanero», *Selección Antológica del Cante Flamenco*, cd3, p7; Divucsa 1991 (*Selección Antológica/Vol. 4*, Belter 75-014).
- 214) Paco de Lucía (1971): «Al Tempul», *El mundo del flamenco. Paco de Lucía presenta a Raúl bailaor y Pepe de Lucía cantaor*, p3; Polygram Ibérica, 1996 (Philips 63 28 025).
- 215) Rafael Romero (1971): «Alegrías», *Rafael Romero. Cante jondo, la Caña*, p13; Planet Records, 1992 (*Fiesta Flamenca*, Lyrion Music C 459 461).
- 216) — «Bulerías», ídem, p14 (ídem).

- 217) — «Rondeñas», *El Duende gitano de Rafael Romero. Cultura Jonda*, vol. 5, p8, Fonomusic, 1997 (*Rafael Romero y el duende gitano*, Movieplay S-21.294).
- 218) Roque Montoya Jarrito (1971): «Aires de farruca», *Noche Flamenca. Jarrito y su cuadro flamenco*, p3, Fonotrón, 2011 (Columbia C-7133).
- 219) Antonio Mairena (1972): cantiñas «El barquito que en la mar», OCAM, CD11, p12 (*Cantes festeros de Antonio Mairena*, Ariola 85.486-I).
- 220) El Chocolate de Granada (1972): bulerías por soleá «La he tenido que dejar», *Grandes Guitarras del Flamenco. Ramón de Algeciras*, p14; Polygram Ibérica, 1994 (Triumph 24 96 216).
- 221) Pepe de Lucía (1972): alegrías «Sería mi paradero», *Los hijos de Lucía*, p16; Universal Music Spain, 2004 (*Pepe de Lucía y Paco de Lucía*, Triumph 24 96 212).
- 222) Ramón el Portugués (1972): tangos extremeños «No vino anoche», *Canta Ramón el Portugués*, p1; Universal, 2006 (Philips 64 24 038).
- 223) Rosario la Mejorana, Adela la Chaqueta, Sabicas y Diego Castellón (1972): soleares «Alma gaditana» (*Grandes Guitarras del Flamenco. Sabicas*, p2; Polygram Ibérica, 1994 (*¡¡Ole!! La guitarra de Sabicas*, Polydor 23 85 043).
- 224) — fandangos de Huelva «El Conquero», ídem, p10 (ídem).
- 225) Beni de Cádiz (1973): alegrías «Lo van a prende mañana», *Medio Siglo de Cante Flamenco*, cd1, p14; BMG Ariola, 1988 (*Cantes del Beni de Cádiz*, Ariola 82.174-H).
- 226) Camarón de la Isla (1973): bulerías «Dame un poquito de agua», *Caminito de Totana*, p4; Polygram Ibérica, 1997 (Philips 63 28 100).
- 227) El Lebrijano (1973): granainas «En la carrera», *El Lebrijano con Manolo Sanlúcar y Pedro Peña*, p8; Universal Music España, 2004 (Philips 63 28 102).
- 228) Gabriel Moreno (1973): tangos «El pañuelo quién lo trae», EEF, cd6, p6 (Philips 63 28 120).
- 229) María Vargas (1973): alegrías «Entre El Puerto y San Fernando», *María Vargas y la Guitarra de Paco de Lucía*, p3; Universal Music Spain, 1999 (Triumph 24 96 233).
- 230) Paco de Lucía (1973): bulerías «Cepa andaluza», *Fuente y caudal*, p6; Universal Music Spain, 2002 (Philips 63 28 109).
- 231) Ramón el Portugués (1973): soleá por bulerías «Válgame Dios», *Canta Ramón el Portugués*, p19; Universal, 2006 (Philips 63 28 101).
- 232) El Lebrijano (1974): tangos «Navidad lebrijana», *El Lebrijano con Manolo Sanlúcar y Pedro Peña*, p16; Universal Music Spain, 2004 (*Arte de mi tierra*, Philips ¿?).
- 233) Martín el Revuelo (1974): «Tangos de la Cachala», *Arte Flamenco. La Perla de Cádiz, Martín «El Revuelo»*, p14; BMG Ariola, 1994 (*Martín el Revuelo*, Columbia CPS 9321).
- 234) Naranjito de Triana (1974): rumba «Mauralo la mora (creación Niña de los Peines)» *El cante de Naranjito de Triana*, p2; Divucsa, 2002 (Belter 95.087).
- 235) Camarón de la Isla (1975): bulerías «Tu cariño es mi castigo», *Arte y majestad*, p4; Polygram Ibérica, 1997 (Philips 63 28 166).
- 236) — bulerías «Arte y majestad», ídem, p8 (ídem).
- 237) — tangos del Titi «No naqueres más de mí», ídem, p9 (ídem).
- 238) — cantiñas «Isla de León», ídem, p10 (ídem).
- 239) Juanito Villar (1975): «Aires extremeños», *El cante profundo de Juanito Villar*, colección Cultura Jonda, CD9, p9; Fonomusic, 1997 (Movieplay S- 32.761).
- 240) La Marelu (1975): soleá «Reloj de arena», *La Marelu. Jaleos, Tangos y Fandangos*, vinilo, cara B, corte 4; Discophon 6025.

- 241) Manuel Soto Sordera (1975): tangos «Papeles que me mandaban», *Arte Flamenco: Manuel Soto «Sordera» / Romerito de Jerez*, p5; Orbis-Fabri, 1994 (*Cantes de ayer y de siempre*, Ariola 88.412-I).
- 242) El Lebrijano (1976): tangos «Piececitos descalzos», *Grandes Cantaores del Flamenco. Juan Peña «El Lebrijano»*, p10; Polygram Ibérica, 1994 (Philips 68 32 116)
- 243) Pedro Montoya (1976): tangos del Piyayo «Yo preparo la mochila», *Por tangos y tientos (Grabaciones Históricas, vol.7)*, p2 Hispavox, 1992 (*Pedro Montoya*, Clave 18-1374 S).
- 244) Chiquetete (1977): alegrías «Gitano yo he nació», *Gitano yo he nació*, p2; Zafiro, 1991 (*Triana despierta*, (Zafiro, Cancela Tape CT-396).
- 245) Juan Romero Pantoja, el Guapo (1977): siguiiriyas «Dices que duermes sola», *Antología III*, p3; BMG Ariola, 1994 (*Antología vol.2 de la Seguiriya*, Gramusic GM-582).
- 246) La Piriñaca de Jerez (1977): tientos «En la casita de los pobres», *Grandes Figures du Flamenco. Tía Anica la Piriñaca*, p13; Harmonia Mundi, 1996 (*4 veces veinte años*, RCA PL-35.136).
- 247) Manuel Soto Sordera (1977): tangos «Con lo poquito que había», *Medio Siglo de Cante Flamenco*, cd4, p2; BMG Ariola, 1988 (*Cantes de la Calle Nueva*, Ariola 28.284-I).
- 248) Pedro Montoya (1977): tangos extremeños «Aires extremeños», MACF, cd5, p19 (*Sentimiento flamenco*, Clave 18-1679).
- 249) Camarón de la Isla (1979): «Romance del amargo», *La leyenda del tiempo*, p2; Universal Music Spain, 2005 (Philips 63 28 255).
- 250) — «Mi niña se fue a la mar», ídem, p4 (ídem).
- 251) — «Bahía de Cádiz», ídem, p7 (ídem).
- 252) Chiquetete (1979): tangos «Te quiero niña», *Con permiso*, p13; BMG Music Spain, 2001 (*Triana despierta*, Zafiro ZFL-833).
- 253) Rocío Jurado (1979): tangos de Triana «El dulcero», *Flamenco*, cd1, p9; Sony BMG Music, 2008 (*Rocío Jurado. Por derecho*, RCA PL 35216 (2)).
- 254) Camarón de la Isla (1981): alegrías «Pueblos de la tierra mía», *Como el agua*, p3; Universal Music Spain, 2005 (Philips 63 01 035).
- 255) Paco de Lucía (1981): fandangos de Huelva «Castro Marín», *Castro Marín*, p3; Universal Music Spain, 2000 (Philips 6301 025).
- 256) Camarón de la Isla (1983): tanguillos «Romance de la luna», *Calle Real*, p1; Polygram Ibérica, 1997 (Philips 814 466-1).
- 257) José Mercé (1985): soleá «Que son penas», *Verde junco/Hondas raíces*, p8; Universal Music Spain, 2004 (*Verde junco*; Philips, 880 761-7).
- 258) Camarón de la Isla (1986): bulerías «Otra galaxia», *Te lo dice Camarón*, p3; Universal Music Spain, 2005 (Philips 826 918 1).
- 259) Paco de Lucía (1987): alegrías «La Barrosa», p7; Universal Music Spain, 1995 (Polygram Ibérica 58.974).
- 260) Manolo Sanlúcar (1988): «...de muleta», *Tauromagia*, p8; Polygram Ibérica, 1988.
- 261) Pansequito (1988): tanguillos «Quién tiene la llave», *Suenan las campanas*, p5; Fods Records, 1988.
- 262) Vicente Soto Sordera (1988): tanguillos «La ley de los gitanos», *El ritmo de la sangre*, p3; DRO East West, 1996.
- 263) Camarón de la Isla (1989): rumba «Amor de Conuco», *Soy gitano*, p7; Polygram Ibérica, 1989.
- 264) La Susi (1989): tanguillos «Estoy en un laberinto», *Nuevos horizontes*, p8; Fonomusic, 1989.
- 265) El Pele (1990): «Vengo del moro », *Poeta de esquinas blandas*, p1; Pasión, 1990.
- 266) El Potito (1990): tanguillos «Como un niño», *Andando por los caminos*, p6; CBS, 1990.
- 267) — sevillanas «Mi guitarra», ídem, p7.

- 268) Vicente Soto Sordera (1990): soleá por bulerías «Historia de la perdición», *Jondo Espejo Gitano*, p2; Ediciones Senador, 1996.
- 269) Carmen Linares (1991): soleá por bulerías «La luna en el río», *La luna en el río*, p3; Auvidis B 6753, 1991.
- 270) — romeras «La Clara», ídem, p6.
- 271) Rocío Jurado (1992): colombiana por rumba «Del amor de España», *Dos mundos cantan. Abrazo flamenco a Hispanoamérica 1492-1992*, cd1, p6; Pasarela, 1992.
- 272) Diego Carrasco (1993): «Undibel», *Voz de referencia*, p4; Nuevos Medios, 1993.
- 273) — «Voz de referencia», ídem, p8.
- 274) Fernando de La Morena (1994): cantiñas «Cantiñas del Guadalete», *De Santiago a Triana*, p2; Auvidis, 1994.
- 275) Manuel Moneo, el Torta (1994): alegría «Mi barca canastera», *Colores Morenos*, p2; Auvidis, 1994.
- 276) Morenito de Íllora (1994): tanguillo «Ponte este vestío», *Yo quiero volar*, p2; Producciones AR, 1994.
- 277) Chiqui de la Línea (1995): cantiñas «Sin atalajes», *Al compás del corazón*, p4; Magna Music, 1995.
- 278) El Pele (1995): alegrías «Avante claro», *Avante claro*, p9; BMG-Ariola, 1995.
- 279) Enrique el Extremeño (1995): soleá «Eran gitanos», *Sarache con alma*, p7; Fonográfica del Sur, 1995.
- 280) Juan Carlos Gómez Pastor (1995): fandangos «Al golpe», *Cabalgando*, p5; Several Records, 1995.
- 281) Miguel Poveda (1995): alegrías «Tacita», *Viento del este*, p5; Nuevos Medios, 1995.
- 282) Tomasa la Macanita (1995): canción por bulerías «Agua, tierra, fuego y aire», *Con el alma*, p2; Auvidis, 1995.
- 283) — cantiñas «Cantiñas del marinero», ídem, p3.
- 284) — soleá por bulería «Permita Dios», ídem, p6.
- 285) Carmen Linares (1996): tangos de La Niña de los Peines «Banderas republicanas», *Antología. La mujer en el cante*, cd1, p3; Polygram Ibérica, 1996.
- 286) — alegrías de La Niña de los Peines y La Juanaca «¡Vivan los toreros!», ídem, cd1, p13.
- 287) — bulerías por soleá de María la Moreno «Al conocimiento vino», ídem, cd2, p2.
- 288) Juan Carlos Gómez Pastor (1997): sevillanas «Bailarán», *Mozárabe*, p5; Several Records, 1997.
- 289) Miguel Poveda (1998): bulerías por soleá «A mi hermana», *Suena flamenco*, p9; Harmonía Mundi, 1998.
- 290) Paco Taranto (1998): tangos del Titi «Marineros de Triana», *Suspiros al mar*, p1; Ediciones Senador, 1998.
- 291) Tomasa la Macanita (1998): soleá «Lecciones de soledad», *Jerez, Xères, Sherry*, p6; Nuevos Medios, 1998.
- 292) El Potito (1999): rumba «Mira, mira», *El último cantaor*, p7; Nemo, 1999.
- 293) Mayte Martín (2000): malagueña y fandangos abandolaos «Serenoke», ídem, p4; Virgin Records España, 2000.
- 294) Arcángel (2001): alegría «Soniquete de Caí», *Arcángel*, p2; Virgin Records España, 2001.
- 295) La Susi (2001): alegrías «Noche oscura», *Agua de mayo*, p7; Muxxic Records, 2001.
- 296) El Capullo de Jerez (2003): tanguillos «Sólo por tus besos», *Miguel Flores Capullo de Jerez*, p2; Flamenco en el Foro, 2003.
- 297) El Pele (2003): tangos «Iré con el viento», *Canto*, p3; BMG Music Spain, 2003.
- 298) — soleares «Rincón de los amargos», ídem, p4.
- 299) — siguiiriya «Aconteció», ídem, p7.
- 300) Arcángel (2004): alegrías «Venta la Tonta», *La calle perdía*, p2; Ediciones Senador, 2004.
- 301) — rumba «Reconozco la verdad», ídem, p5.
- 302) Montse Cortés (2004): tangos «Hiere», *La rosa blanca*, p3; BMG Music Spain, 2004.
- 303) Miguel Poveda (2006): soleá «Náufragos del Hambre», *Tierra de calma*, p6; Discmedi, 2006.
- 304) Pitingo (2006): «El molilo», *Pitingo con Habichuelas*, p2; Universal Music Spain/Fontana, 2006.
- 305) Miguel Poveda (2012): alegrías «Serafino», *Artésano*, p4; Discmedi Blau, 2012.

- 306) Ezequiel Benítez (2018): «Mis recuerdos al barrio Santiago», *Quimeras del Tiempo. Recuer2*, p9; *Quimeras del tiempo/Gran Sol*, 2018.
- 307) La Fabi (2019): alegrías «Con los capitanes», *Fruto y flores*, p1; *La Voz del Flamenco*, 2018.
- 308) — bulerías «Fruto y flores», ídem, p3.
- 309) — tangos extremeños «Mr. Pakett», ídem, p5.
- 310) — bulerías «El potro de Camarón», ídem, p6.
- 311) — jaleos extremeños «La Piculiña», ídem, p8.

Bibliografía

En este volumen, adoptamos el sistema *apellido-año* para la cita y la referencia bibliográfica.¹ Todos los enlaces incluidos han sido comprobados a 7 de septiembre de 2019.

- AGAWU, Kofi. 1995. «The invention of *African Rhythm*». *Journal of the American Musicological Society*, vol. 48, nº 3: 380-395.
- AKORLIE, Alexander. 2005. *African Music: Traditional and Contemporary*. Nueva York: Nova Science Publishers.
- AL-TAEI, Nasser. 2005. «Enough, Enough, Oh Ocean: Music of the Pearl Divers in the Arabian Gulf». *Middle East Studies Association Bulletin*, vol. 39, nº 1: 19-30.
- ALARCÓN, Pedro A. de. 1883. *Viajes por España*. Madrid: Imprenta de A. Pérez Dubrull.
- ALZOUAMAN, Sarah. 2009. «Kuwait's Musical Heritage: The Heartbeat of a Nation». *Kuwait Times*. 20 de febrero de 2009. <http://news.kuwaittimes.net/archives-kuwaits-musical-heritage-heartbeat-nation/>
- ANDERSON, Robert, y BLADES, James. 2001 [1980]. «Clappers». En Stanley Sadie (editor), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 5, 891-893. London: Macmillan Publishers.
- ANKU, Willie. 2000. «Circles and Time: A Theory of Structural Organization of Rhythm in African Music». *Journal of the Society for Music Theory*, vol. 6, nº 1.
- ARGUIJO, 2015. «Entrevista a Antonio & Manuel Montes Saavedra "Los Mellis"», realizada por Sara Arguijo y publicada en la revista *Deflamenco.com* el 27 de enero de 2015. <https://www.deflamenco.com/revista/entrevistas/entrevista-a-antonio-manuel-montes-saavedra-los-mellis-1.html>
- 2016. «Los Mellis. Palmeros. "Cualquiera puede tocar las palmas, pero sin sensibilidad no cuentas nada"», entrevista a Manuel y Antonio Montes Saavedra, los Mellis, realizada por Sara Arguijo y publicada en *Diario de Sevilla* el 5 de septiembre de 2016.

¹ En éste y otros aspectos formales seguimos en gran medida las recomendaciones formuladas en el libro *Escribir sobre música* (CHIANTORE, DOMÍNGUEZ y MARTÍNEZ 2016).

- https://www.diariodesevilla.es/ocio/puede-tocar-palmas-sensibilidad-cuentas_0_1060394163.html
- AROM, Simha. 1985. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale: Structure et méthodologie*, 2 vols. Paris: Selaf.
- ATKINS, John. 1735. *A Voyage to Guinea, Brasil, and the West-Indies; In His Majesty's Ships Swallow and Weymouth*. Scarborough: Caesar Ward and Richard Chandler (sellers).
archive.org/stream/voyagetoguineabr00atki#page/n7/mode/2up
- BAKKER, Arnold B. 2005. «Flow among Music Teachers and their Students: The Crossover of Peak Experiences». *Journal of Vocational Behavior*, vol. 66, nº 1: 26-44.
www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0001879103001659
- BARETTI, Joseph. 1770. *A Journey from London to Genoa through England, Portugal, Spain, and France*. 3ª edición, tomo III. Londres: T. Davies.
- BENWARD, Bruce y SAKER, Marilyn. 2008. *Music in Theory and Practice*, vol. 1 (8ª ed.). New York: McGraw-Hill (Higher Education).
- BETHENCOURT-LLOBET, Francisco Javier. 2011. «Rethinking Tradition: Towards an Ethnomusicology of Contemporary Flamenco Guitar». Tesis doctoral. Newcastle University.
- BLACKING, John. 1967. *Venda Children's Songs: A Study in Ethnomusicological Analysis*. Chicago: University of Chicago Press.
- BLAS VEGA, José. 1995. *Silverio. Rey de los Cantaores*. Córdoba: Ediciones de La Posada.
- y RÍOS RUIZ, Manuel. 1988. «Palmas». *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*, vol. 2, 564. Madrid: Editorial Cinterco.
- BLESH, Rudi. 1946. *Shinning Trumpets: A History of Jazz*. Nueva York: Knopf.
- BOHÓRQUEZ CASADO, Manuel. 2013. «Identificando a El Mochuelo». *El Correo de Andalucía* (4 de octubre de 2013). <https://manuelbohorquez.com/la-gazapera-flamenca/identificando-a-el-mochuelo/> (consulta: el 30 de octubre de 2018)
- BORROW, George. 1841. *The Zincali: An Account of the Gypsies of Spain*, 2 vols. Londres: John Murray.
- BOWLES, Paul. 1972. «Music of Morocco: From the Archives of Folk Song» [libreto y 2 LP con grabaciones de 1959]. Washington: Library of Congress.
- BRODSKY, Warren, y SULKIN, Idit. 2011. «Handclapping Songs: A Spontaneous Platform for Child Development Among 5-10-year-old Children». *Early Child Development and Care*, vol. 181, nº 8: 1111-1136. [dx.doi.org/10.1080/03004430.2010.517837](https://doi.org/10.1080/03004430.2010.517837)
- BUEZO, Catalina. 2008. «Los gitanos en la mojiganga dramática del siglo XVII: comicidad, erotismo y propósito laudatorio». En Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, coords. *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*. Tomo III: 39-51. Santiago de Compostela: AISO.
- CADALSO, José. 1793. *Cartas marruecas del Coronel D. Joseph Cadahalso*. Madrid: Imprenta Sancha.
bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000047629
- CAMPBELL, Murray. 2001 [1980]. «Timbre». En Stanley Sadie (editor), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 25, 478. London: Macmillan Publishers.
- CAMPBELL, Kay Hardy. 1996. «Recent Recording of Traditional Music from the Arabian Gulf and Saudi Arabia». *Middle East Studies Association Bulletin*, vol. 30, nº 1: 37-40.
- CAMPBELL, Patricia Shehan. 1998. *Songs in Their Heads. Music and its Meaning in Children Lives*. Nueva York: Oxford University Press.
- CARRILLO RUBIO, Juan Francisco. 2015. «Las palmas en el flamenco». *La Madrugá*, vol. 12: 107-138.
revistas.um.es/flamenco/article/view/246021/189211

- CASTRO BUENDÍA, Guillermo. 2014. *Génesis musical del cante flamenco: De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti*, 2 vols. Sevilla: Libros con Duende.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. 1615. «Entremés del rufián viudo, llamado Trampagos». En *Ocho comedias, y ocho entremeses nuevos, nunca representados. Compuestas por Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Viuda de Alonso Martín.
- CHANUNKHA, Robert. 2008. «Malawian Ethnic Music: Concepts of Hand Clapping, Foot Stamping and Relaxation». *Journal of Humanities*, vol. 21, nº 1: 25-45.
www.ajol.info/index.php/jh/article/view/153382
- CHERNOFF, John M. 1991. «The Rhythmic Medium in African Music». *New Literary History*, vol. 22, nº 4: 1093-1102. The Johns Hopkins University Press. doi: 10.2307/469080
- CHIANTORE, Luca; DOMÍNGUEZ, Áurea; MARTÍNEZ, Sílvia. 2016. *Escribir sobre música*. Barcelona: Musikeon Books.
- CHUNG HEE, Lee; SEI YOUNG, Oh; OK SOON, Park; IN GAK, Kwon; MI A, Jeong; EUN A, Lee. 2002. «Effects of Hand Reflexology on Physiological Emotional Responses and Immunity in the Patients with Chronic illness; Chronic renal failure patients and Cancer patients». *Journal of Korean Academy of Nursing*, vol. 32, nº 5: 716-726. doi.org/10.4040/jkan.2002.32.5.716
- CRUCES ROLDÁN, Cristina. 2003. *El flamenco y la música andalusí. Argumentos para un encuentro*. Barcelona: Ediciones Carena.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. 1997 [1990]. *Fluir: Una psicología de la felicidad*. Barcelona: Editorial Kairós.
- CUETO, Curro. 2007. *Método de cante y ritmo flamenco*. Madrid: RGB Arte Visual.
- CURTIS, Natalie. 1920. *Songs and Tales from the Dark Continent*. Nueva York y Boston: G. Schirmer.
- DAVILLIER, Jean-Charles, y DORE, Gustave. 1998 [1862-1873]. *Viaje por España*, 2 vols. Madrid: Miraguano.
- DE ESCALANTE Y REY, Amós [seudónimo de Juan García]. 1863. *Del Manzanares al Darro: Relación de viaje por Juan García*. Madrid: Imprenta de Cristóbal González.
- DEL POZO, Beatriz, y SANTIAGO AMADOR, Antonia. 2018. *La Chana: Bailaora*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- DEMBOWSKI, Charles. 1841. *Deux ans en Espagne et en Portugal pendant la guerre civile (1838-1840)*. Paris: Libraire de Charles Gosselin.
- DÍAZ-BAÑEZ, José-Miguel, Giovanna FARIGU, Francisco GOMEZ, David RAPPAPORT and Godfried TOUSSAINT. 2005. «Similaridad y evolución en la rítmica del flamenco: Una incursión de la matemática computacional». *La Gaceta de la Real Sociedad Matemática Española*, vol. 8, nº 2: 489-509. gaceta.rsme.es/abrir.php?id=487.
- DONNIER, Philippe. 1987. *El duende tiene que ser matemático*. Córdoba: Virgilio Márquez (ed.).
— 2008. *El duende y el reloj*. Córdoba: Editorial El Páramo.
- DUNSBY, Jonathan. 1989. «Considerations of Texture». *Music & Letters*, vol. 70, nº 1: 46-57. Oxford University Press.
- EPSTEIN, Dena J. Polacheck. 1977. *Sinful Tunes and Spirituals: Black Folk Music to the Civil War*. Illinois: University of Illinois Press.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín. 1847. *Escenas andaluzas*. Madrid: Imprenta de Don Baltasar González.
- FALL, Yoko. 2001. «Los Almorávides: Una hegemonía afro-ibérica». *La Insignia*.
www.lainsignia.org/2001/julio/cu_085.htm (consulta: 30 de octubre de 2018)
- FORD, Richard. 1855. *Handbook for Travellers in Spain*. 3ª edición. Londres: John Murray.
- FERNÁNDEZ, Lola. 2004. *Teoría musical del flamenco*. Madrid: Acordes Concert.

- FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo. 2012. «La música de al-Andalus en la cultura medieval: Imágenes en el tiempo». Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada.
- FERNÁNDEZ PONCELA, Anna María. 2005. *Canción infantil: Discurso y mensajes*. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial.
- GAMBOA, José Manuel. 2013. *La correspondencia de Sabicas. Nuestro tío en América*. Madrid: El Flamenco Vive.
- 2010. *Rafael Romero... ¡Cantes de época! Antológica y alfabéticamente... y el nacimiento del microsuro flamenco en España*. Madrid: El Flamenco Vive.
 - 2005. *Una Historia del Flamenco*. Madrid: Espasa Calpe.
 - y NUÑEZ, Faustino. 2007. *Flamenco de la A a la Z. Diccionario de términos del flamenco*. Madrid: Espasa Calpe.
- GARCÍA [EL GUILLE], Guillermo. 2006. «De las palmas al cajón. La incorporación del cajón al flamenco». *Acordes de Guitarra*, vol. 2: 91. Madrid: RdM Editorial.
- GARCÍA PEINAZO, Diego. 2013. «El Ideal del Rock Andaluz. Lógica y conflicto en la construcción musical de una identidad andaluza», *Musiker*, vol. 20: 299-325.
<http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/20/20299325.pdf>
- GARDNER, Howard. 1985. *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. Nueva York: Basic Books.
- GARRIDO, 2016. «El artista flamenco no se subía nunca con pantalones vaqueros al tablao», entrevista al palmero profesional jerezano Manuel Pantoja Carpio, Chicharito, realizada por Juan Garrido. *Jerezjondo.com*, 9 de agosto de 2016.
<http://www.jerezjondo.com/2016/08/09/chicharito-el-artista-flamenco-no-se-subia-nunca-con-pantalones-vaqueros-al-tablao/>
- GENDRY, Sebastien. 2016. «Clapping hands can change your life: Science, Testimonial, Video». *Laughter Online University*. <https://www.laughteronlineuniversity.com/clapping-hands/>
- GEVAERT, François. 1852 [1850]. *Rapport à M. le Ministre de l'intérieur sur l'état de la musique en Espagne*. Bulletins de L'Académie Royale des Sciences, des Lettres et de Beaux-Arts de Belgique. Tomo XIX, 1ª parte: 184-205. Bruxelles.
- GÓMEZ MONTEJANO, Mariano. 2005. *El fonógrafo en España: Cilindros españoles*. Madrid: Mariano Gómez Montejano (ed.).
- GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo. 1989 [1955]. *Flamencología: Toros, cante y baile*. Colección Demófilo, vol. 4. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba.
- GRANADOS, Manuel. 1991. *Pedagogía para Guitarra Flamenca. Soleá*. Barcelona: Casa Beethoven Publicacions.
- GRÖTSCH, Kurt y DE LAS HERAS, Bárbara. 2010. *Los caminos terapéuticos del flamenco*. Sevilla: Museo del Baile Flamenco/Flamenco Sapiens.
- GSELL, Stephane. 1927. *Histoire ancienne de l'Afrique du Nord (tome VI). Les royaumes indigènes: Vie matérielle, intellectuelle et morale*. Paris: Hachette.
- GUTIÉRREZ, Ana María. 2017. «El flamenco en el desarrollo de las competencias clave en educación primaria. Aplicaciones didácticas». *Revista La Nueva Alboréa*, año XI, vol. 38: 70-75. Cádiz: Junta de Andalucía (Consejería de Cultura)
<https://www.juntadeandalucia.es/cultura/flamenco/content/la-nueva-albore%C3%A1-n%C2%BA-38>.
- y MORALES, Daniel. 2017. «Las palmas flamencas como herramienta pedagógica para la formación del profesorado». *eCO. Revista Digital de Educación y Formación del Profesorado*,

- núm. extraordinario «Flamenco en el aula», 1-8.
<http://revistaeco.cepcordoba.org/index.php/2017/01/17/las-palmas-flamencas-como-herramienta-pedagogica-para-la-formacion-del-profesorado/>
- HAMEL, Chouki El. 2008. «Constructing a Diasporic Identity: Tracing the Origins of the Gnawa Spiritual Group in Morocco». *Journal of African History*, vol. 49: 241-60. Cambridge University Press.
- HERNÁNDEZ JARAMILLO, Miguel Ángel. 2009. «La Petenera preflamenca como forma musical: Naturaleza genérica y rasgos estilísticos (1825-1910)». Tesis de maestría. Universidad de Sevilla.
- HITA MALDONADO, Antonio. 2002. *El flamenco en la discografía Antigua*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- HOLLOWAY, Joseph E. 1990. *Africanisms in American Culture*. Bloomington (Indiana): Indiana University Press.
- HONEGGER, Marc (ed.). 1976. *Science de la Musique. Dictionnaire de la Musique*. vol. 1. Paris: Éditions Bordas.
- HUDSON, Briony F.; DAVIDSON, Jade y WHITELEY, Mark S. 2015. «The impact of hand reflexology on pain, anxiety and satisfaction during minimally invasive surgery under local anaesthetic: A randomised controlled trial». *International Journal of Nursing Studies*, vol. 52, nº 12: 1789-1797.
- HURTADO TORRES, Antonio y David. 2009. *La llave de la música flamenca*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- JARGY, Simon. 1994. *A Musical Anthology of the Arabian Peninsula (Collection Simon Jargy)*. Vol. 2: *Music of the Pearl Divers* [libreto y CD]. Genève: AIMP & VDE-Gallo.
- *Ídem*. Vol. 3: *Şowt: Music from the City* [libreto y CD]. *Ídem*.
- JIMÉNEZ DE CISNEROS PUIG, Bernat. 2015. *Ritmo y compás: Estructura métrica y articulación rítmico-armónica de los géneros flamencos acompañados* [versión PDF]. atrilflamenco.com/ritmo-y-compas.
- 2015b. «It Is not that Easy! The Cross-Meter Genres in Flamenco». *Post-ip: Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança*, vol. 3: 58-69.
revistas.ua.pt/index.php/postip/article/view/4568
- 2017a «The Added Values of Recordings in Flamenco: On the Track of Tiento». *Contributions to the History of the Recording Industry*, vol. 9: 13-17 (Pekka Gronow, Christiane Hofer y Mathias Böhm, eds.). Vienna: Gesellschaft fur Historische Tonträger.
- 2017b. «Discovering Flamenco Metric Matrices through a Pulse-Level Analysis. *Analytical Approaches to World Music Journal*, vol. 6, nº 1.
http://www.aawmjournal.com/articles/2017c/Bernat_AAWM_Vol_6_1.html
- 2019. «The Metric Matrices of Flamenco: An Approach through Hand Clapping». En K. Meira Goldberg, Walter Aaron Clark y Antoni Pizà, coords. *Transatlantic Malagueñas and Zapateados in Music, Song, and Dance. Spaniards, Natives, Africans, Roma*, 24-47. Castle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- JONES, Arthur Morris. 1954. «African Rhythm». *Africa: Journal of the International African Institute*, vol. 24, nº 1: 26-47. doi.org/10.2307/1156732
- JONES, Bessie, y LOMAX, Bess. 1972. *Step it Down. Games, Plays, Songs, and Stories from the Afro-American Heritage*. Nueva York: Harper and Row.
- JYLHÄ, Antti, y ERKUT, Cumhur. 2008. «Inferring the Hand Configuration from Hand Clapping Sounds». *Proceedings of the 11th International Conference on Digital Audio Effects (DAFx-08)*. pdfs.semanticscholar.org/f608/d0b5db57369ebcbc1fbf161c82dbc7ed9764.pdf

- KARTOMI, Margaret. 2007. «The Art of Body Percussion and Movement in Aceh and its Links in Countries of the Northern Rim of the Indian Ocean and the Mediterranean». *Congrès des Musiques dans le monde de l'Islam (Assilah, Morocco)*.
ligne13.maisondesculturesdumonde.org/sites/default/files/fichiers_attaches/kartomi-2007.pdf
- KEYSER, Chuck. 1978. «Flamenco Palmas». *Jaleo. Newsletter of the Flamenco Association of San Diego*, vol. 1, nº 10.
- KENNEDY, Michael. 1994. *The Oxford Dictionary of Music* (2ª edición). Oxford: Oxford University Press.
- KILLIUS, Rolf. s.d. «Sing, Play and Be Merry: The Unique Şawt Music of the Arabian Peninsula». *Qatar Digital Library*. www.qdl.qa/en/sing-play-and-be-merry-unique-%E1%B9%A3awt-music-arabian-peninsula
- LARREA, Arcadio. 1974. «El flamenco en su raíz». Madrid: Editora Nacional.
- LEFRANC, Pierre. 2000. *El cante jondo. Del territorio a los repertorios: Tonás, siguiriyas, soleares*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- LINARES, María Teresa y NÚÑEZ, Faustino. 1998. *La música entre Cuba y España*. Madrid: Fundación Autor.
- LOCKE, David. 2010. «Agbadza: The Critical Edition». Tufts University.
sites.tufts.edu/davidlocke/files/2012/01/Agbadza-Critical-Edition-final-DL1.pdf
- (2011). «The Metric Matrix: Simultaneous Multidimensionality in African Music». *Analytical Approaches to World Music Journal*, vol. 1, nº 1: 48-72.
www.aawmjournal.com/articles/2011a/Locke_AAWM_Vol_1_1.htm
- LÓPEZ GODOY, Juan Pedro. 2008. *Jaleos extremeños. Tangos extremeños*. Cáceres: Asamblea de Extremadura.
- LÓPEZ RUIZ, Luis. 2007. *Guía del flamenco*. Madrid: Akal.
- LORTAT-JACOB, Bernard. 2013. «L'ahwash berbère du Maroc». *Cahiers de littérature orale*, 73-74. doi: 10.4000/clo.2055.
- LUCAS, Ángeles. 2017. «El gen negro de los andaluces». *África no es un país*, 30 de enero de 2017.
https://elpais.com/elpais/2017/01/23/africa_no_es_un_pais/1485200976_931165.html
 (consulta: 21 de octubre de 2018).
- MACHIN-AUTENRIETH, Matthew. 2017. *Flamenco, Regionalism and Musical Heritage in Southern Spain*. Abingdon y Nueva York: Routledge.
- MADRIDEJOS, Montse y PÉREZ MERINERO, David. 2013. *Carmen Amaya*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- MADROÑAL NAVARRO, Pedro. 2017. «Mairena Live: Un análisis poético, musical y teórico del cante por soleá en directo de Antonio Mairena». Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- MADUELL, Mariana, y WING, Alan Miles. 2007. «The Dynamics of Ensemble: The Case for Flamenco». *Psychology of Music*, vol. 35, nº 4: 591-627. doi: 10.1177/0305735607076446
pom.sagepub.com/cgi/content/abstract/35/4/591
- MAIRENA, Antonio, y MOLINA, Ricardo. 1963. *Mundo y formas del cante flamenco*. Madrid: Revista de Occidente.
- MANDLY, Antonio. 1995. «Verdiales: La raíz y el ritmo». *Música Oral del Sur*, vol. 1: 128-161.
www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/verdiales-raiz-ritmo.pdf
- MANUEL, Peter. 1986. «Evolution and Structure in Flamenco Harmony». *Current Musicology Journal*, vol. 42: 46-57. currentmusicology.columbia.edu/article/evolution-and-structure-in-flamenco-harmony/

- 2006. «Flamenco in Focus: An Analysis of a Performance of Soleares». *Analytical Studies in World Music* [Michael Tenzer, ed.], 92-119. Nueva York: Oxford University Press.
- MARTÍN BALLESTER, Carlos. 2014. «Origen y evolución de la discografía flamenca: Principales hitos y artistas más relevantes» www.carlosmb.com/media/2014-03-12_CONFERENCIA_MURCIA.pdf
- MARTÍN CORRALES, Eloy. 2000. «Los sonos negros del flamenco: Sus orígenes africanos». *La Factoría*, nº 12.
https://www.academia.edu/33101032/Los_sonos_negros_del_flamenco_sus_or%C3%ADgenes_s_africanos
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Teresa. 1969. *Teoría y práctica del baile flamenco*. Madrid: Aguilar.
- MAULEÓN, Rebeca. 1993. *The Salsa Guidebook for Piano and Ensemble*. Petaluma (California): Sher Music Co.
- MC COMB, Todd Michael. 1994. «What is monophony, polyphony, homophony, monody etc.?». *Early Music FAQ*. <http://www.medieval.org/emfaq/misc/homophony.html> (consulta: 1 de noviembre de 2018).
- McKELVIE, Stuart J. 2017. «Does Clapping of Hands Have Positive Effects? A critique». *Psychology and Behavioral Science International Journal*, vol. 6, nº 3. doi: 10.19080/PBSIJ.2017.05.555689
- MEIRA GOLDBERG, K. 2019. *Sonidos Negros: On the Blackness of Flamenco*. Nueva York: Oxford University Press.
- MERCADER, Nan. 2000. *La percusión en el flamenco*. Madrid: Nueva Carisch España.
- MESTRES, Apel·les. 1875. «Cartas de viatge». *La Renaxensa. Revista Catalana de Literatura, Ciències y Arts*, año V, tomo II, nº 19 (15-07-1875). Barcelona: Imprenta de La Renaxensa.
http://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.cmd?idPublicacion=4307&anyo=1875
- MICHAELS, Ulrich. 1982 [1977]. *Atlas de música, vol. 1*. Madrid: Alianza Editorial,
- MITJANA, Rafael. 1993 [1920]. *La música en España. Arte religioso y arte profano*. Madrid: Centro de Documentación Musical (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura).
- 1905. *Discantes y contrapuntos: Estudios musicales (Crítica é historia)*. Valencia: F. Sempere y Compañía (eds.).
- MOLINA, Romualdo. 2005. «De la eficacia y trascendencia del flamenco en TV: 30 años de experiencia». *Música oral del sur*, vol. 6: 195-215. Granada: Junta de Andalucía.
- MORALES [EL PULGA], Francisco. 2010. «Palmas Bulerías». *¡Anda! Zeitschrift für Flamenco*, vol. 92: 13.
- MORENO SÁENZ, Antonio. 2015. «Las percusiones del flamenco: Modelos de interpretación y análisis musicológico». Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- MURGA-CASTRO, Idoia. 2014. «Encarnación López *La Argentinita*, la bailarina del exilio (1936-1945)» en *Género y exilio teatral republicano: entre la tradición y la vanguardia*, vol. 48: 181-193 (María Francisca Vilches de Frutos, Pilar Nieva-de la Paz, José-Ramón López García and Manuel Aznar Soler, eds.). Amsterdam-New York: Rodopi.
https://www.academia.edu/6478541/Encarnaci%C3%B3n_L%C3%B3pez_La_Argentinita_la_bailarina_del_exilio_1936-1945_
- NARANJO LORETO, Manuel. 2002. «Percusión y jaleos». *Historia del Flamenco. Siglo XXI*, 119-43 (Cristina Cruces Roldán, directora). Sevilla: Ediciones Tartessos.
- NAVARRETE, José. 1874. «Sevilla en el mes de abril». *La América: Crónica hispano-americana*, 28 de mayo de 1874. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002280049&search=&lang=es>

- NAVARRO GARCÍA, José Luís. 1998. *Semillas de ébano. El elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*. Sevilla: Portada Editorial.
- NEDA, Z.; RAVASZ, E.; BRECHET, Y.; VICSEK, T.; BARABÁSI, A.-L. 2000. «The Sound of Many Hands Clapping». *Nature*, vol. 403: 849-850.
- NKETIA, Joseph H. Kwabena. 1962. «The Hocket Technique in African Music». *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 14: 44-52.
- NÚÑEZ, Faustino. 2003. *Comprende el flamenco* [con CD]. Madrid: RGB Arte Visual.
- 2007. «Musicología flamenca». *La Nueva Alboréa*, vol. 1: 58-59. Cádiz: Junta de Andalucía (Consejería de Cultura).
- 2008. *Guía comentada de música y bailes preflamencos (1750-1808)*. Barcelona: Ediciones Carena.
- 2014. «Diario del Carnaval 2014». *El Afinador de Noticias*, 25 de marzo de 2014. <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2014/03/diario-del-carnaval-2014.html> (consulta 6 de noviembre de 2017).
- ORDÓÑEZ, 2016. «Yo lo único que tengo es el ritmo, el compás», entrevista al palmero profesional jerezano Manuel Soto Barea, el Bo, realizada por Esteban Ordóñez. *CTXT Revista Contexto*, 7 de septiembre de 2016. <https://ctxt.es/es/20160907/Culturas/8145/flamenco-palmero.htm>
- ORTIZ, Fernando. 1996 [1952]. *Los instrumentos de la música afrocaribañola. Volumen 1: Los instrumentos anatómicos y los palos percusivos*. Madrid: Música Mundana Maqueda.
- PARRA EXPÓSITO, José María. 1999. *El compás de todos los estilos*. Barcelona: Ediciones Apóstrofe.
- PARRISH, Lydia Austin. 1942. *Slave Songs of the Georgia Sea Islands*. Nueva Cork: Creative Age Press.
- PELTOLA, Leevi. 2004. «Analysis, Parametric Synthesis, and Control of Hand Clapping Sounds». Tesis de maestría. Helsinki: Helsinki University of Technology. http://research.spa.aalto.fi/publications/theses/lpeltola_mst/peltola_mst.pdf
- PEREIRA, 2016. «Muchos artistas deberían ser eternos», entrevista al palmero profesional jerezano Manuel Soto Barea, el Bo, realizada por Fran Pereira. *Diario de Jerez*, 18 de setiembre de 2016. https://www.diariodejerez.es/jerez/artistas-deberian-eternos_0_1064293768.html
- PÉREZ CELDRÁN, Manuel. 1995. «Las palmas y el silencio en el cante flamenco». *Revista de Flamencología*, vol. 1, nº 1: 20-21. Jerez de la Frontera (Cádiz): Cátedra de Flamencología.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando. 1986. *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas.
- GÓMEZ, FRANCISCO; KHOURY, Imad; KIENZLE Jörg, MCLEISH, Erin; MELVIN, Andrew, RAPPAPORT and David TOUSSAINT, Godfried. 2007. «Mathematical Models for Binarization and Ternarization of Musical Rhythms». Actas del congreso *Bridges: Mathematical Connections in Art, Music and Science* (San Sebastián, del 24 al 27 de Julio). <http://archive.bridgesmathart.org/2007/bridges2007-99.pdf>
- POCH BLASCO, Serafina. 2006 [1999]. *Compendio de musicoterapia*, 2 vols. Barcelona: Herder.
- POCHÉ, Christian. 1999. *La música árabe-andaluza* (con CD). Madrid: Akal.
- 2001. *Les musiques arabes: Discographie sélective par Christian Poché*. Noisy-le-Sec: Chroma. <http://www.mediatheque-noisysec.org/images/selection/fichiers/musiquea.pdf>
- RANDEL, Don Michael, y GAGO, Luis Carlos, eds. 1999 [1986]. *Diccionario Harvard de la Música*. Madrid: Alianza Editorial.
- RAYNA-JALEO. 1978. «Palmas. From an Interview with Rayna». *Jaleo. Newsletter of the Flamenco Association of San Diego*, vol. 1, nº 7.
- RENITENTE, Isabella. 2008. «Palmas». *jAnda! Zeitschrift für Flamenco*, vol. 80: 40-41.

- REPP, Bruno H. 1987. «The Sound of Two Hands Clapping: An Exploratory Study». *Journal of the Acoustic Society of America*, vol. 81, nº 4: 1100-109.
<http://web.haskins.yale.edu/Reprints/HL0585.pdf>
- RIDDELL, Cecilia. 1990. «Traditional Singing Games of Elementary School Children in Los Angeles». Tesis doctoral. Los Angeles: University of California.
- RIERA MARTÍNEZ, Joanna. 2013. «*Don Federico mató a su mujer* i altres cançons de picar: Un espai de construcció, negociació i apropiació de la cultura». Tesis de maestría. Universitat Autònoma de Barcelona.
- RÍOS RUIZ, Manuel. 2002. *El gran libro del flamenco: Historia, estilos, intérpretes*, 2 vols. Barcelona: Calambur Editorial.
- RODRÍGUEZ, Raúl. 2014. «Valor de uso y razón creativa en la música popular». *El Estado Mental*, vol. 2: 66-67.
<https://view.publitas.com/35342/271900/pdfs/ec7eaa0732e73eb156cb9be7a17a788e69401f97.pdf>
- PARDO ROJAS, Adnaly y PACHECO-ÁLVAREZ, María. 2014. «Flamencoterapia. Intervención alternativa para el alumnado con necesidades educativas especiales a través del baile flamenco». *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá*, vol. 11: 115-138.
<https://revistas.um.es/flamenco/article/view/219661/172821>
- ROMERO NARANJO, Francisco Javier. 2008. «La percusión corporal en diferentes culturas». *Música y educación*, vol. 76: 46-96. Madrid: Editorial Musicalis. <http://www.percusion-corporal.com/images/PDF/Bodypercussion-culturas-BAPNE.pdf>
- ROMERO NARANJO, Francisco J. y Alejandro A. 2013a. «La percusión corporal como recurso terapéutico». *XI Jornadas de redes de investigación en docencia universitaria*. Alicante: Universidad de Alicante.
- 2013b. «Handclapping Songs and Gender: An Approach Using the BAPNE Method». *Feminismo/s*, vol. 21: 205-223.
https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/39705/1/Feminismos_21_11.pdf
- 2013c. «Percusión corporal y depresión: Aproximación metodológica según el método BAPNE». *XI Jornadas de redes de investigación en docencia universitaria*. Alicante: Universidad de Alicante. <http://www.percusion-corporal.com/images/PDF/335239.pdf>
- ROVSING OLSEN, Miriam. 1999. *Cantos y danzas del Atlas (Marruecos)*. Madrid: Akal.
- ROVSING OLSEN, Poul. 2002 [1982]. *Music in Bahrain: Traditional Music of the Arabian Gulf*. Moesgaard: Jutland Archaeological Society (Ministry of Information, Bahrain).
- SACHS, Curt. 1968 [1940]. *The History of Musical Instruments*. Londres: J. M. Dent and Sons Limited.
- SADIE, Stanley, 2001 [1980]. «Texture». En Stanley Sadie (editor), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 25, 323. London: Macmillan Publishers.
- y LATHAM, Alison, eds. 2000 [1988]. *Diccionario Akal/Grove de la Música*. Madrid: Ediciones Akal.
- SANDERS, Ernest H. 2001 [1980]. «Hocket». En Stanley Sadie (editor), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 11, 567-570. London: Macmillan Publishers.
- SCHAEFFNER, André. 1994 [1968]. *Origines des instruments de musique : Introduction ethnologique a l'histoire de la musique instrumentale*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- SCHUYLER, Philip D. 1979. «Rwais and Ahwash: Opposing tendencies in Moroccan Berber Music and Society». *The World of Music*, vol. 21, nº 1: 65-80. Verlag für Wissenschaft und Bildung (VWB).
- SETHARES, William A. 1998. *Tuning, Timbre, Spectrum, Scale*. Londres: Springer-Verlag.

- SUM, Maisie. 2012. «Music of the Gnawa of Morocco: Evolving Spaces and Times». Tesis doctoral. Vancouver: The University of British Columbia.
- TAVERNIER, Jean-Claude. 1998. *À propos de... la percussion*. Paris : Gérard Billaudot Éditeur.
- THOMAS, Samuel. s.d. «Music of Spain: Berber Rhythms, Flamenco Ethnogenesis». http://www.academia.edu/5669246/Correlates_between_Berber_and_Flamenco_Rhythms
- TOUMA, Habib Hassan. 1978. *Musical Heritage: Musics and Musicians of the World (Unesco Collection). Bahrain. Fidjeri: Songs of the Pearl Divers* (CD con libreto). Unesco.
- 1987. «Indications of Arabian Musical Influence on the Iberian Peninsula from the 8th to the 13th Century». *Revista de Musicología*, vol. 10, nº 1: 137-150.
- TRANCHEFORT, François-René. 2000 [1980]. *Los instrumentos musicales en el mundo*. Madrid: Alianza Editorial.
- URKEVICH, Lisa. 2007. «Sawt: The Art Song of Kuwait». *Hadeeth Ad-Dar*, vol. 24: 22-25. Dar Al-Athar Al-Islamiyyah. Kuwait National Museum.
- 2015. *Music and Traditions in the Arabian Peninsula. Saudi Arabia, Kuwait, Bahrain and Qatar*. Nueva York y Londres: Routledge.
- UTRILLA, Jerónimo. 2007a. *Aprende y practica las palmas* (libreto con DVD). Madrid: RGB Arte Visual.
- 2007b. *El flamenco se aprende. Teoría y didáctica para la enseñanza del flamenco*. Córdoba: Ediciones Toro Mírico.
- 2008. «Las palmas. El instrumento de percusión más auténtico y espectacular». *El Olivo Flamenco*, año XIX, nº 153: 29. Villanueva de la Reina (Jaén): PFO.
- 2010a. *Palmas por palos 1* (libreto con DVD). Madrid: RGB Arte Visual.
- 2010b. *Palmas por palos 2* (libreto con DVD). Madrid: RGB Arte Visual.
- 2010c. «La enseñanza de las palmas flamencas». *La Madruga*, nº 3: 1-11. <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/114251/108311>
- y FARKE, Oliver. 2008. «Las palmas: Von Sordas und Sonoras. Interview mit Jerónimo Utrillo [sic] von Oliver Farke». *¡Anda! Zeitschrift für Flamenco*, vol. 76: 40-41.
- VALLEJO, Polo. 2004. *Mbudi Mbudi na Mhanga (el murciélago y el oricteropo): Universo musical infantil de los Wagogo de Tanzania* [incluye 2 CDs], edición del autor.
- 2007. *Patrimonio musical Wagogo (Tanzania): Contexto y sistemática*. Madrid: Fundación Sur.
- VICENTE MARÍN, Roser. 2019. «Talleres psicoflamencos. Programa de desarrollo socioafectivo y de empoderamiento para contribuir al trabajo terapéutico realizado con drogodependientes». *Infonova. Revista profesional y académica sobre adicciones*, vol. 35: 55-64. <https://dianova.es/wp-content/uploads/2019/03/INFONOVA-35-web.pdf>
- WANKLYN, Christopher. 1966. *Music of Morocco: Recorded by Christopher Wanklyn* (LP con libreto). Ethnic Folkways Library FE 4339.
- WASHABAUGH, William. 1996. *Flamenco: Passion, Politics and Popular Culture*. Michigan: Berg.
- WU, Dekai. 2013. «Simultaneous Unsupervised Learning of Flamenco Metrical Structure, Hypermetrical and Multipart Structural Relations». *14th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR)*. https://www.cse.ust.hk/~dekai/library/WU_Dekai/WU_Ismir2013.pdf
- ZAMACOIS, Joaquín. 1949. *Teoría de la música. Libro I*. Barcelona: Editorial Labor.
- ZIMMERMANN, Jürgen. 1999. *Juba. Die Welt der Körperpercussion. Techniken. Rhythmen. Spiele*. Boppard/Rhein: Fidula-Verlag.
- ZUGASTI, Julián de. 1876. *El bandolerismo: Estudio social y memorias históricas*. Madrid: Imprenta de T. Fortanet.

Entrevistas y conversaciones

Procedentes del trabajo de campo

AMADOR, 30-12-2018. Entrevista con Juan José Amador, cantaor profesional sevillano y profesor de cante en la Fundación Cristina Heeren de Sevilla.

AMADOR, 6-6-2019. Segunda entrevista con Juan José Amador, realizada en la Fundación Cristina Heeren de Sevilla.

BARBERO, 22-6-2018. Entrevista con el bailar profesional y profesor de baile Isaac Barbero Rufo, realizada en el *Centre Cívic Drassanes* de Barcelona.

BARÓN, 7-6-2019. Entrevista con el bailar profesional y profesor de baile Javier Barón, realizada en la Fundación Cristina Heeren de Sevilla.

BARRERO, 18-7-2018. Entrevista con la bailaora profesional y profesora de baile Sara Barrero Ferreiro, realizada en el *Centre Cívic Drassanes* de Barcelona.

BARRERO, DE LA TOLEA y ZAMBULLO, 19-11-2018. Entrevista con la bailaora profesional Sara Barrero y a los cantaores y palmeros profesionales Miguel de La Tolea y Manuel El Zambullo, como parte de una sesión de grabación de palmas realizada en el *Angel Sound Studio* de Barcelona.

BOBOTE, 15-12-2018. Entrevista con el palmero profesional sevillano José Jiménez Santiago, el Bobote, realizada en *Las 3000 viviendas* (Polígono Sur) de Sevilla.

BOCAÍLLO, COCO y FERNÁNDEZ, 11-7-2019. Entrevista con los cantaores y palmeros Antonio Campos el Bocaíllo, Juan Manzano el Coco y Antonio Fernández, profesionales del Tablao El Cordobés, realizada en el Palau de la Música Catalana (Barcelona).

- BRAO, 31-7-2019. Conversación personal con la bailaora Estefanía Brao Martín, licenciada en Pedagogía y en Danza Española, doctora por la Universidad de Murcia y profesora del Conservatorio Superior de Música «Manuel Massotti Littel» de Murcia (2006-2019) en la asignatura «Cuadro flamenco».
- CAÑIZARES, 29-5-2019. Conversación personal con el guitarrista flamenco Rafael Cañizares, profesor en la Escuela Superior de Música de Catalunya (ESMUC).
- CARRILLO, 2-8-2019. Conversación personal con el percusionista Juan Francisco Carrillo Rubio, profesor de percusión en el Conservatorio Superior de Música «Manuel Massotti Littel» de Murcia y máster en Investigación Musical por la Universidad de Murcia.
- CHORO, 22-12-2018. Entrevista con el bailaor profesional onubense Antonio Molina Saavedra, el Choro, profesor de palmas en la Fundación Cristina Heeren de Sevilla.
- DE LA TOLEA, 7-7-2018. Entrevista con el cantaor y palmero profesional Miguel Ángel Montero Martín, Miguel de La Tolea, realizada en Castelldefels (Barcelona).
- DE LA TOTA, 1-6-2018. Entrevista con el palmero profesional jerezano Ali de La Tota, como parte de una clase magistral de palmas flamencas organizada en el *Centre Cívic Drassanes* de Barcelona.
- DIVI, 7-6-2019. Entrevista con la cantaora profesional y profesora de cante Rosi Navarro, la Divi, realizada en la Fundación Cristina Heeren de Sevilla.
- DOMÍNGUEZ, 23-12-2018. Conversación personal con el percusionista y palmero profesional David Domínguez Orgaz, profesor de palmas en el *Taller de Músics* de Barcelona.
- DOMÍNGUEZ y MATEOS. 28-7-2011. Entrevista con el percusionista y palmero profesional David Domínguez Orgaz y al bailaor y palmero profesional Juan Mateos Guerra, como parte de una sesión de grabación de palmas realizada en los *Estudios Caramelo* de Barcelona (con la colaboración de Oliver Haldón).
- GONZÁLEZ, 29-1-2019. Conversación personal con Alicia González Sánchez, profesora titular en la especialidad de Flamencología del Conservatorio Superior de Música «Rafael Orozco» de Córdoba.
- GRILO, 2-6-2018. Conversación con el guitarrista y palmero profesional jerezano Carlos Grilo durante la clase magistral de palmas flamencas ofrecida en los «II Encuentros con Arte», celebrados en *Utopía 126* de Barcelona y coordinados por Cristian Saucedo.
- GUERRERO, 24-7-2019. Conversación personal con la cantaora profesional Alba Guerrero Manzano, licenciada (2005-2010) y máster en Flamencología (2017-2018) por la Escuela Superior de Música de Catalunya (ESMUC) y profesora de flamenco en el Conservatorio Superior de Música «Rafael Orozco» de Córdoba (2015-2018) y en el *Taller de Músics* (2010 y 2019).

- HEREDIA, 17-7-2019. Entrevista con el guitarrista flamenco profesional y productor discográfico Paco Heredia Torres, realizada en Parets del Vallès (Barcelona).
- LÓPEZ, 6-6-2019. Conversación personal con la bailaora profesional y profesora de baile jerezana Ana María López en la peña flamenca Los Cernícalos (Jerez de la Frontera).
- LÓPEZ, 13-7-2019. Conversación personal con la cantaora profesional Cristina López, licenciada (2012-2016) y máster en Flamenco (2018-2019) por la Escuela Superior de Música de Catalunya (ESMUC) y profesora de cante en el mismo centro durante el curso 2018-2019.
- LOZANO, 28-12-2018. Entrevista con la guitarrista, cantaora y bailaora Patricia Lozano Cañizares, coordinadora pedagógica de la *Fundación Cristina Heeren* de Sevilla y profesora de palmas.
- MELLIS [LOLO], 21-6-2018. Entrevista con el palmero profesional onubense Manuel Montes Saavedra, Lolo, que junto a su hermano Antonio forman el dúo de palmeros Los Mellis.
- MOÑIZ, 24-1-2019. Entrevista con el bailaor profesional y profesor de baile y palmas Toni Moñiz López, realizada en la *Escuela de Danza José de la Vega* de Barcelona.
- PIÑANA, 7-8-2019. Conversación personal con el cantaor profesional Francisco Javier Piñana Conesa, Curro Piñana, doctor por la Universidad de Murcia y profesor del Conservatorio Superior de Música «Manuel Massotti Littel» de Murcia.
- TOROMBO, 1-12-2018. Entrevista con el bailaor, palmero profesional y profesor de palmas sevillano Francisco José Suárez Barrera, el Torombo.
- ZORRI, 6-6-2019. Entrevista con el bailaor aficionado José Domínguez Garrido, el Zorri de Jerez, realizada en la Plaza del Arenal de Jerez de la Frontera.

Procedentes de audiovisuales

- DE LUCÍA-MEERT, 1994-1995. Entrevista a Paco de Lucía en el documental *Paco de Lucía. Light and Shade: A Portrait*, dirigido por Michael Meert (EuroArts, 1995).
- FILARMÓNICA-GÁLVEZ, ca. 2016. «Palmeros», entrevista a Manuel Pantoja Chicharito, Gregorio Fernández y Rafael Junquera, palmeros profesionales jerezanos conocidos junto a Manuel Soto el Bo como «la Filarmónica de Santiago», realizada por José Gálvez para el programa *Duende* de Onda Jerez Radiotelevisión. <https://www.youtube.com/watch?v=U8rOEnQe3hg>

URLs

Recopilamos a continuación las URLs (direcciones de Internet) incluidas como hipervínculos en el texto. Las ordenamos por capítulos, precedidas del texto en el que vienen incrustadas y respetando su mismo orden de aparición. Todas han sido verificadas a 7 de septiembre de 2019.

Introducción

«Tiempo de leyenda»

<http://www.rtve.es/television/20160610/imprescindibles-tiempo-leyenda/301272.shtml>

Conservatorio Superior de Música de Córdoba

Itinerario Cante Flamenco

<https://www.csmcordoba.com/especialidad-flamenco-itinerario-cante-flamenco>

Itinerario Guitarra Flamenca

<https://www.csmcordoba.com/especialidad-flamenco-itinerario-de-guitarra-flamenca>

Itinerario Flamencología

<https://www.csmcordoba.com/especialidad-flamenco-itinerario-de-flamencología>

Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC)

Modalitat Cante Flamenco

<http://www.esmuc.cat/Titol-superior-de-musica/Plans-d-estudis/Musica-Tradicional/Modalitat-Cante-flamenco>

Modalitat Guitarra Flamenca

<http://www.esmuc.cat/cat/Titol-superior-de-musica/Plans-d-estudis/Musica-Tradicional/Modalitat-Guitarra-flamenca>

Conservatorio Superior de Música del Liceo: Especialidad Interpretación - Guitarra Flamenca

<https://www.conservatoriliceu.es/es/superior/titulo-superior-musica/guitarra-flamenca/>

Escuela Superior de Estudios Musicales (ESEM) del Taller de Músics: Especialidad Interpretación /
Ámbito Flamenco.

http://tallerdemusics.com/docs/es/plan_estudio_flamenco.pdf

Conservatorio Superior de Música «Manuel Massotti Littel» de Murcia

Modalidad Cante Flamenco

<http://www.csmmurcia.com/PLAN%20LOE%20DEFINITIVO/Plan%20LOE%20-%20Cante%20flamenco%202012-2013.pdf>

Modalidad Guitarra Flamenca

<http://www.csmmurcia.com/PLAN%20LOE%20DEFINITIVO/Plan%20LOE%20-%20Guitarra%20flamenca%202012-2013.pdf>

Máster Flamenco de la ESMUC

<http://www.masterflamenco.com/wp-content/uploads/esquema-Máster-Flamenco-Interpretación.pdf>

«Creatividad e improvisación en el flamenco» (Conservatorio de Córdoba)

https://www.csmcordoba.com/sites/default/files/plan_de_estudios_loe/especialidad-flamenco-itinerario-cante-flamenco/08-creatividad-e-improvisacion-en-el-flamenco.pdf

«Cante para acompañar al baile flamenco» (Conservatorio de Córdoba)

https://www.csmcordoba.com/sites/default/files/plan_de_estudios_loe/especialidad-flamenco-itinerario-cante-flamenco/10-gd-cante-para-acompaar-al-baile.pdf

«Cante flamenco IP» (ESMUC)

<http://www.esmuc.cat/L-Escola/Departaments/Musica-Tradicional/Flamenco/Assignatures/Cante-flamenco-IP>

«Improvísació i acompanyament del flamenco I» (ESMUC)

<http://www.esmuc.cat/L-Escola/Departaments/Musica-Tradicional/Flamenco/Assignatures/Improvísacio-i-acompanyament-del-flamenco-I>

«Cante flamenco» (Conservatorio de Murcia)

<http://www.csmmurcia.com/GUIAS%20DOCENTES/Cante%20flamenco%20I%20a%20III.pdf>

«Cuadro flamenco» (Conservatorio de Murcia)

<http://www.csmmurcia.com/GUIAS%20DOCENTES/Cuadro%20flamenco%20I%20a%20IV.pdf>

«Fundamentos rítmicos del flamenco» (ESEM-Taller de Músics)

http://tallerdemusics.com/docs/es/1R_FUNDAMENTOS_RITMICOS_DEL_FLAMENCO.pdf

Fundación Cristina Heeren

<http://www.flamencoheeren.com/es/cursos/curso-anual/guitarra.html>

«Percusión flamenca (Compás y Soniquete)» (Taller de Músics)

<http://tallerdemusics.com/escuela-de-musica/oferta-formativa/escuela-de-flamenco/el-plan-de-estudios/asignaturas7/percusion-flamenca>

Talleres de carácter intensivo (Taller de Músics)
<http://tallerdemusics.com/palmas-y-compas-flamenco>

I. Una antropología de las palmas

BAPNE
<https://www.percusion-corporal.com/es/metodo-bapne/que-es-el-metodo-bapne>

Bessie Jones
<http://research.culturalequity.org/rc-b2/search-adv-audio.do>

<http://funclapping.com>

Joanna Riera
<https://www.youtube.com/watch?v=v4m49KkGP7w>

Publicaciones (BAPNE)
<http://www.percusion-corporal.com/es/grupo-investigacion/publicaciones>

Canal de Youtube del Método BAPNE
<https://www.youtube.com/user/bodypercussion/videos>

«Fin de fiesta» (Casa Patas)
<https://www.facebook.com/watch/?v=10154870195603218>

Entrevista (La Chana)
<https://beteve.cat/artic/entrevista-a-la-chana-artic/>

II. Una topografía de las palmas

[ms. 14090, pp. 84-91]
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000232020&page=1>

Encanta arroba y embriaga... (2)
<http://elecodelamemoria.blogspot.com/2010/09/encanta-arroba-y-embriaga-2.html>

Café Silverio (1875)
<https://flamencodepapel.blogspot.com/2010/09/cafe-silverio-1875-actualizacion.html>

Fig. II.3. Ejemplo beduino 1: *fidjeri* (Kuwait)
<https://www.youtube.com/watch?v=rUQTr7k04WI>

Fig. II.4. Ejemplo beduino 2: *leywa* (Kuwait)
https://www.youtube.com/watch?v=Wju6Fg_pn7A

Danza kuwaití

https://www.youtube.com/watch?v=sO__k0A6yrl

Sawt kuwaití

https://www.youtube.com/watch?v=NI-b_ZnlrOY

Fig. II.5. Ejemplo beduino 3: *sawt* (ca. 170 ppm)

<https://www.youtube.com/watch?v=bwmetv44djo>

Fig. II.6. Ejemplo beduino 4: *sawt* (ca. 192 ppm)

<https://www.youtube.com/watch?v=ZqoSNIQwT30>

Fig. II.8. Ejemplo beduino 5: *sawt* (ca. 126 ppm)

<https://www.youtube.com/watch?v=IO77koJKcYA>

Fig. II.9. Ejemplo beduino 6: «Al Hamdo Lak» (ca. 120 ppm)

<https://www.youtube.com/watch?v=g8UHLjxN4HQ>

Fig. II.10. Ejemplo beduino 7: «Tawb ya vahar» (92-118 ppm)

<https://www.youtube.com/watch?v=HxMhhGMubi4>

Fig. II.12. Ejemplo beduino 8: «Al Asmaranya» (ca. 110 ppm)

<https://www.youtube.com/watch?v=AVzpUaerCFE>

«Aouache»

spotify:track:5VyG8FGaPi5w0227iMpucF

T3002R07 (ahwash)

<http://research.culturalequity.org/rc-b2/get-audio-detailed-recording.do?recordingId=28407>

T2082R11 (ahwash)

<http://research.culturalequity.org/rc-b2/get-audio-detailed-recording.do?recordingId=28306>

Fig. II.13. Ejemplo bereber 1: *ahwash* Imintanoute

<https://www.youtube.com/watch?v=vJpMhjKN9OM>

Fig. II.14. Ejemplo bereber 2: *ahwash* Haha

<https://www.youtube.com/watch?v=88ZygWPtfbA>

Danza kaada

<https://www.youtube.com/watch?v=LkLLqCNweNs>

Cultura Equity/Sound Recordings

<http://research.culturalequity.org/home-audio.jsp>

C. K. Ladzekpo

<https://www.youtube.com/watch?v=2xhdMejbTiQ>

Espirituales negros

<http://research.culturalequity.org/rc-b2/get-audio-ix.do?ix=recording&id=527&idType=audioHoldingId&sortBy=abc>

Willis Proctor y Bessie Jones

<http://research.culturalequity.org/rc-b2/get-audio-detailed-recording.do?recordingId=9973>

«Bang Bang» (Joe Cuba)

<https://www.youtube.com/watch?v=MenOmqlBmIM>

«Chua Chua Boogaloo» (El Gran Combo)

<https://www.youtube.com/watch?v=ITQrpU-W300>

Saint Simons

<http://research.culturalequity.org/rc-b2/search-adv-audio.do>

Mary Schay

<https://www.youtube.com/watch?v=tCsJ-cDmfwE>

Bessie Jones (juba)

<http://research.culturalequity.org/rc-b2/get-audio-detailed-recording.do?recordingId=23439>

Danny 'Slapjazz' Baker

<https://www.youtube.com/watch?v=6BCzljY-taY>

Acompañamiento rítmico (hambone)

<https://www.youtube.com/watch?v=gTKE3laVwMA>

Bessie Jones (hambone)

<http://research.culturalequity.org/rc-b2/get-audio-detailed-recording.do?recordingId=4283>

Niño (Steven Wright)

<http://research.culturalequity.org/rc-b2/get-audio-detailed-recording.do?recordingId=24062>

«Niños cantaores» (Rito y Geografía del Cante)

<https://www.youtube.com/watch?v=E0klwXak8F0>

«Is Pop Music Addicted to Hand Clapping?»

<https://medium.com/cuepoint/is-pop-music-addicted-to-hand-clapping-8dd2a3cb9d0c>

«Triana pura y pura» (RTVE)

<http://www.rtve.es/noticias/20131213/documental-triana-pura-pura-descubre-autentico-flamenco/815140.shtml>

III. Hacer base: el palmeo monorrítmico

Baile por alegrías (Patricia Guerrero y Juan José Amador)

<https://www.youtube.com/watch?v=eIL7TtGvHm>

«Extremadura y Portugal» (Rito y Geografía del Cante)

<https://www.youtube.com/watch?v=H5PRLqPtGaY>

Bulerías (Carmen Amaya, *Los Tarantos*)

<https://www.youtube.com/watch?v=EwVODokMJYo>

Casa Patas (Diego del Morao y El Piraña)

<https://www.youtube.com/watch?v=VhleNKHckyl>

Reloj flamenco

<https://www.youtube.com/watch?v=L11uzpRsyQ>

IV. Hacer el contra: el palmeo polirrítmico

Hoquetus David

<https://www.youtube.com/watch?v=Sn4Vu9TH1-E>

Fig. IV.19. Carmen Amaya (palmas, cante y baile), Andrés Batista y Pucherete (guitarras), ca. 1961

<https://www.youtube.com/watch?v=GP3Gho5qe4Y>

La noche del Hawaiano (Peret)

<https://www.youtube.com/watch?v=8yzzrQIHI-XU>

«Niños cantaores» (Rito y Geografía del Cante)

<https://www.youtube.com/watch?v=E0klwXak8F0>

Baile por alegrías (Patricia Guerrero y Juan José Amador)

<https://www.youtube.com/watch?v=eiL7TsTgVhM>

Fig. IV.47. Manolo Soler y Pepe de Lucía, 1993

<https://www.youtube.com/watch?v=BEhpFgPRgyE>

Fig. IV.48. El Bobote y El Eléctrico, 1993

<https://www.youtube.com/watch?v=9mVHfJXgLV0>

Fig. IV.62. Manolo Soler y Pepe de Lucía, 1986 (172-182 ppm)

<https://www.youtube.com/watch?v=K6SsT7L6AtQ>

Fig. IV.65. El Bobote y El Eléctrico, 1996

<https://www.youtube.com/watch?v=eZKxmOAWjXQ>

Fig. IV.67. Manolo Soler y Pepe de Lucía, 1993 (172-186 ppm)

<https://www.youtube.com/watch?v=BEhpFgPRgyE>

Fig. IV.68. Joaquín Grilo y Pepe de Lucía, 1995 (180-186 ppm)

<https://www.youtube.com/watch?v=VHMLU1l7W04>

Fig. IV.69. Joaquín Grilo y Pepe de Lucía, 1996 (176-200 ppm)

<https://www.youtube.com/watch?v=q9vNSA0WNlw>

«Noche de Fiesta» (La Chana)

https://www.youtube.com/watch?v=_je3li6HjJU

Caballito con pies y palmas (Manolo Soler)

<https://www.youtube.com/watch?v=B4AwDFOOwx8>

«La venta del duende» (Canal Sur)

<https://www.youtube.com/watch?v=7II-rkiTaYc>

«Clase de compás flamenco con Javier Barón: homenaje a Manolo Soler»

<https://www.youtube.com/watch?v=gSb0277wXdk>

V. Timbre, textura y matiz: la personalidad de las palmas

Coreografía por verdiales (La Lupi)

<https://www.youtube.com/watch?v=6X-qAvp7g8E>

«Tiempo de leyenda»

<http://www.rtve.es/television/20160610/imprescindibles-tiempo-leyenda/301272.shtml>

«Mis recuerdos al barrio Santiago»

<https://www.youtube.com/watch?v=5Nywsbcl8rQ>

Entrevista para RTVE

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/entre2aguas/entre2aguas-capitulo-7/4398478/>

Referencias discográficas

Portal del Flamenco y Universidad

<https://flun.cica.es/index.php/grabaciones/base-datos-grabaciones>

Catálogo online (BNE)

<http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat>

Biblioteca Digital Hispánica

<http://bdh.bne.es/bnearch/AdvancedSearch.do?showAdvanced=true>