

## LA ORIGINALIDAD MUSICAL DEL FLAMENCO: EL COMPÁS

Miguel Ángel Berlanga  
Profesor Titular de Etnomusicología  
Flamenco y Músicas Mediterráneas  
Universidad de Granada

### Resumen

En este artículo se estudia el elemento rítmico como uno de los componentes fundamentales de la estética musical flamenca. Además de analizar el compás flamenco, se presta atención a uno de sus rasgos más interesantes, que es el de la flexibilidad o elasticidad con que se ejecuta el compás. Puesto que la estética de la música flamenca se ha forjado en relación con el toque y el baile -y no solo en relación al cante-, la elasticidad del compás flamenco es un modo de resolver la tensión entre la necesidad de decir el cante de modo expresivo y la necesidad de cantar a compás. Se individualizan tres tipos de procesos históricos de evolución del compás, aparentemente contradictorios. a) Por un lado, el del surgimiento de los cantes libres. b) Por otro lado, el de un "modo libre" de cantar los cantes a compás. Y c) la importancia creciente que ha ido adquiriendo la marcación del compás en la música flamenca más moderna.

**Palabras clave:** Música flamenca. Compás flamenco. Compases flamencos. Elasticidad rítmica.

### Abstract

In this paper we study the rhythmic element as one of the fundamental components of the flamenco aesthetic. It also analyzes one of its most interesting features: the flexibility or elasticity with which compás (rhythmical framework) must be performed. Since flamenco aesthetic emerged from an historical relationship among flamenco singing, guitar playing and dancing, the elasticity of flamenco rhythm can be analyzed as a way to solve the tension between the need to sing expressively ("say the cante") and the need to frame the singing in his rhythmical framework ("cantar a compás"). Three historical evolution paths of rhythm (only apparently contradictory) are analyzed. a) The emergence of cantes libres or "songs without compás." b) A "free mode" to sing the rhythm songs, and c) The increasing role that the rhythm in the most modern flamenco music has gained.

**Keywords:** Flamenco music. Rhythmic cycle. Rhythmic elasticity.

## Introducción

Es sabido que desde el último tercio del siglo XIX, la música flamenca comenzó a influir en otros ámbitos artísticos. En esos años, los recursos compositivos tradicionales de la música clásica en Occidente habían entrado en crisis y muchos compositores andaban a la búsqueda de nuevas fuentes de inspiración. De entre las propuestas con más repercusión estuvo la de acudir a las músicas populares como fuente de inspiración<sup>1</sup>, y el flamenco aparecía ya por entonces como una música con códigos estéticos definidos, ofrecía sonoridades, ritmos y armonías que a muchos compositores les resultaban sugerentes.

El flamenco posee, en efecto, unos *códigos expresivos específicos*, que lo hacen perfectamente identificable. Basta para comprobarlo con oír un cante atentamente, o una falseta de guitarra, o con ver un baile. El artista flamenco, como sucede en todo arte, ha de asimilar, interiorizar esos arquetipos, las estructuras rítmicas y musicales, los modos expresivos y de expresión corporal. Y mediante un juego peculiar entre la libertad expresiva del artista y el sometimiento a esos códigos, el estilo flamenco puede surgir. En el flamenco siempre se da esa *tensión* entre *seguimiento de las formas* -rítmicas, melódicas, de pronunciación incluso- y las exigencias de *libertad expresiva*. Tensión que no elimina la creatividad, sino que incluso es su presupuesto básico.

En otro lugar<sup>2</sup> hemos propuesto un elenco, a modo de resumen, de los principales códigos expresivos del flamenco: los del cante, la copla y el estilo de canto, sus escalas, sus pasos y códigos en el baile... Aquí nos detendremos sobre todo en sus códigos rítmicos, incidiendo especialmente en la flexibilidad o elasticidad de la expresión rítmica flamenca.



José de la Tomasa

---

<sup>1</sup> Músicos como Felipe Pedrell o Béla Bartok propusieron este camino.

<sup>2</sup> Berlanga, Miguel A. "La originalidad musical del flamenco. Libertad creativa y sometimiento a cánones" en *La Nueva Alboréa*, n. 10: abril-junio de 2009: 32-34.

## **1. El ritmo en el flamenco. Flexibilidad y precisión en el compás flamenco**

El ritmo es un elemento esencial de la música<sup>3</sup>. En el caso del flamenco, muchos lo consideran como su característica más distintiva. Sea lo que fuere, es indudable que el ritmo juega un papel determinante en la expresividad flamenca. Vamos a estudiar sus claves, incidiendo en una característica expresiva que de forma más o menos acentuada, aparece -o debería aparecer- en toda interpretación de música flamenca: un tipo de flexibilidad o elasticidad rítmica que hace que la medición del ritmo no funcione como un marco cuadrículado en el que cante, toque y baile tengan que enmarcarse con la precisión de un metrónomo.

Argumentaremos que esta flexibilidad procede de un modo peculiar de resolver la tensión entre la necesidad que tiene el cantaor de hacer un cante en estilo lírico, es decir con libertad expresiva, y la necesidad de hacerlo *a compás*, puesto que el cante (y toque) flamenco siempre se ha desarrollado muy en conjunción con la danza. Aúna, pues, dos tradiciones, la cantaora y la del baile. Además, el concepto de compás no se refiere en exclusiva al ciclo rítmico sino que implica a los acentos rítmico-armónicos, de los que no se debe separar. Como bien expresó S. D. Mullins, “The *compás* defines the *palo*, and that definition involves more than just rhythm (i.e. the accents involve harmony and melody) and these elements are not always separable from the rhythmic aspects”<sup>4</sup>.

La especial importancia y versatilidad en el elemento rítmico, es propio de músicas que se asientan fuertemente en la tradición oral, pensemos en el indispensable swing con que la música jazz ha de ser interpretada. El swing en el sentido amplio significa un pulso rítmico constante, en ese sentido toda la música tiene swing, incluida la clásica. Pero el swing del jazz, observa Gunther Schuller,<sup>5</sup> presenta dos características que están ausentes en la música clásica: 1) “Un modo específico de acentuación e inflexión con el que se cantan o ejecutan los sonidos, y 2) una continuidad -o direccionalidad que impulsa hacia adelante- que une entre sí los sonidos individuales”. Esto se consigue, entre otras cosas, otorgando al menos tanta importancia a los tiempos débiles como a los fuertes, por ejemplo -pero no exclusivamente- mediante un especial uso de la síncopa. Así los ritmos se transforman a manera de “melodías ritmadas” que otorgan a la música jazz esa idea del continuo básico

---

<sup>3</sup> Cuando oímos una música de ritmo marcado y la interiorizamos, una sensación de tiempo estructurado rítmicamente nos envuelve. Se origina un *ritmo interno* que nos mueve a expresarlo corporalmente, y si esta percepción es colectiva, permite aunar grupos humanos en torno a expresiones como el desfile o la danza.

<sup>4</sup> “El compás define el palo, y esta definición implica no solo al ritmo, pues los acentos afectan a la armonía y la melodía, elementos que no siempre se pueden separar de los aspectos rítmicos”. MULLINS, Steven K. *Flamenco Gestures: Musical Meaning in Motion*. ProQuest LLC. UMI 3403956, 2010: 21.

<sup>5</sup> SCHULLER, Gunther. *El Jazz, sus Raíces y su Desarrollo*. Buenos Aires, Victor Leru, 1978: 19.

autoimpulsante<sup>6</sup>. Shuller encontró en esto una forma expresiva de clara ascendencia africana.

El concepto de elasticidad rítmica característico del flamenco, conecta solo parcialmente con el de swing rítmico del jazz, pues no es tanto asunto de democratización expresiva de los pulsos del fraseo musical, sino de expresividad ligada al sentido de la frase en su doble vertiente de frase musical y frase literaria, es decir ligada al fraseo de los *tercios* del cante, al *decir el cante*. Ahora bien, si es cierto que no se canta (o toca o baila) en función del compás sino que éste está al servicio de la expresión musical<sup>7</sup>, al mismo tiempo en todos los cantes a compás se canta teniendo muy presente el baile, y por tanto el compás. Aquí surge el concepto de flexibilidad o elasticidad, que es el modo en que esta aparente oposición o tensión entre el decir el cante y el cantarlo a compás se ha resuelto históricamente, y que podemos retener como algo constitutivo de la estética flamenca.

### ***1.1. Melodía y compás. Elasticidad rítmica en el cante. La influencia en el toque y en el baile.***

En la expresión musical flamenca convergen tres mundos: el del cante, el del toque y el del baile, y se hace presente una particular tensión entre *flexibilidad rítmica* -especialmente en el cante- y la exactitud del compás. Esto obviamente no sucede en los cantes a palo seco -sin acompañamiento de guitarra-, no ligados al baile, ni en los cantes libres acompañados de guitarra como *malaqueñas, granaínas, tarantas, mineras, cartageneras* y *fandangos personales*, que fueron surgiendo como cantes para el lucimiento virtuosístico de los cantaores, no para acompañar al baile. Pero sí en los cantes a compás.

Comencemos por recordar un dato interesante: en la historia del flamenco el cante siempre ha tenido mucho peso, y por tanto la expresión *hablada*: el cante “se dice”, y el sentido de lo que se dice condiciona de alguna manera a la línea melódica. De esto surgió una manera *clásica* de interpretar, en la que el cantaor tiene en mente sobre todo *decir bien* los *tercios* o frases del cante.

Cuando solo hay cante con guitarra, sin baile, el cantaor dirige y “manda” sobre al guitarrista. Y esto no solo en los cantes libres, sino en los cantes a compás. La guitarra glosa el cante, es subsidiaria de éste, la línea melódica -el cante- impera sobre la armonía y sobre el compás marcados por la guitarra<sup>8</sup>. Es éste uno de los modos *clásicos* de cantar flamenco, en el que no obstante la guitarra juega un papel clave para aportar la armonía, y secundariamente para *marcar el compás*. Puede decirse que el propio sentido

---

<sup>6</sup> *Ibíd*em: 28-29.

<sup>7</sup> Donnier ha escrito al respecto: “todo canto verdaderamente medido pierde su carácter “flamenco”. DONNIER, Philippe. *Flamenco. Relations temporelles et processus d'improvisation*. Universidad de París X. París pro manuscrito, 1996, p. 87.

<sup>8</sup> Así lo escribe Donnier, (*Ibid.*, 272): “en el flamenco, la melodía es la principal dimensión portadora de forma”.

del fraseo musical -y no solo el del cante: el de la propia guitarra en su diálogo con el cante- *pide* que el toque se someta a *fluctuaciones expresivas*, que el guitarrista no marque el compás de manera absolutamente isócrona, cuadrículada. Es un complejo diálogo de la guitarra con el cante, del que surge una cierta tensión expresiva, emoción... arte.

Quizá por lo difícil de este diálogo, además de por la lógica evolución del lenguaje musical que ha marchado parejo al perfeccionamiento de la técnica de la guitarra, hoy día ese papel de *diálogo* con el cante parece haber quedado desplazado por una práctica más reciente, en la que la guitarra ha adquirido un nuevo protagonismo, unido a niveles insospechados de técnica y virtuosismo.

Esta evolución es positiva sin duda, pero ha llevado a que con frecuencia los guitarristas se prodiguen en largas falsetas más propias de concierto solista: lo instrumental se impone así a lo vocal, el toque al cante. Conseguir el término medio no siempre es fácil, aunque hay consenso en que una cosa es la guitarra de concierto y otra la de acompañamiento, y que hay que saber distinguir<sup>9</sup>.

## **1.2. El cante y el toque para el baile**

Pero otra cosa distinta sucede cuando hay baile: entonces hay una interacción continua entre baile, toque y cante y el compás adquiere mayor protagonismo. El baile, parte constitutiva de la expresión flamenca -como lo es el toque-, introduce una nueva tensión entre la necesidad de *decir el cante* de manera expresiva y lírica y la necesidad de decirlo *a compás*. Este ‘conflicto’ se ha resuelto históricamente de manera muy original. En líneas generales se observa la tendencia, progresiva conforme avanza el siglo XX, hacia una acentuación o predominio expresivo del compás, siempre con sus “vueltas” o reacciones de búsqueda de lirismo y matiz en la expresión. Además, siempre están las decisiones concretas de los intérpretes de ajustar más o menos el compás.

---

<sup>9</sup> Ya hubo posturas más o menos encontradas a principios del siglo XX. Por ejemplo Federico García Lorca pensaba que la guitarra debía seguir al cantaor, estarle supeditada; y que algunos guitarristas apagaban el cante con su virtuosismo. Así escribía en el año 1931: “La guitarra comenta, pero también crea, y este es uno de los mayores peligros que tiene el cante. Hay veces que un guitarrista que quiere lucirse estropea en absoluto la emoción de un tercío o el arranque de un final”. No obstante valoraba la creatividad de los guitarristas flamencos, reconocía que la guitarra también ha construido el cante jondo. En la misma conferencia, escribió: “como la personalidad del guitarrista es tan acusada como la del cantaor, este ha de cantar también y nace la falseta, que es el comentario de las cuerdas, a veces de una extremada belleza”





J.S.Sargent. *El Jaleo*

Y aún así, se pensamos que en el flamenco la excesiva acentuación del compás puede ahogar la expresividad, o reducirla mucho. Así lo ve por ej. Donnier (1996: 272): “es la forma musical la que estructura el tiempo y no a la inversa (...): en el flamenco, la melodía es la principal dimensión portadora de forma”. Si la estructura de los cantes se articula principalmente a través de la melodía, entonces *el compás debe estar en función del fraseo musical*, y no al revés. Esto es perfectamente compatible con el hecho de que cuando se canta para el baile, el compás sea tan importante como el fraseo melódico.

## **2. Elasticidad rítmica en los diversos compases flamencos**

En el flamenco se hace una distinción entre ‘cantes a compás’ y ‘cantes libres’, siendo los primeros aquellos cuyo ritmo se marca claramente -más o menos, según los casos- y los libres los que se interpretan sin ritmo definido (ritmo libre, *oratorio* o *ad libitum*<sup>10</sup>). Dejaremos aparte los *cantes libres sin guitarra*<sup>11</sup> y haremos una alusión a los cantes libres con guitarra (fandangos libres como las *malagueñas*, *granaínas* o *cantes de Levante*, que surgieron como un desgajamiento de cantes a compás. Analizaremos principalmente la elasticidad rítmica de los cantes a compás.

<sup>10</sup> Los cantes ‘libres de compás’ son: a) El grupo de los *cantes a palo seco* (sin acompañamiento de guitarra), modernamente llamado grupo de las tonás. b) Los cantes *libres con acompañamiento de guitarra*, es decir el gran grupo de los fandangos libres: b.1) Los procedentes de los *fandangos orientales* tipo verdial (malagueñas, granaínas, taranta, minera, cartagenera, cantes que han ‘perdido’ el compás); y b.2) Los derivados de los *fandangos de Huelva* (fandangos personales).

<sup>11</sup> En concreto los martinetes de sólo cante, la debla, algunas tonás y si queremos, las saetas (de las que en un próximo trabajo argumentamos que no son propiamente cante flamenco). Estos cantes no han ‘necesitado’ someterse a pulsación rítmica alguna.

En líneas generales, entre los cantes a compás, los hay cuya práctica interpretativa habitual es hacerlos marcadamente 'a compás' (por ejemplo las *soleares por bulería*, las *alegrías*, los *tangos*, las *bulerías*...) y otros cuya práctica interpretativa es más flexible, sobre todo cuando no se cantan para el baile, p.e. las *seguiriyas* y *serranas*, la *petenera larga* o grande, las mismas *soleares*... que aunque experimentado un proceso de acoplamiento histórico al baile y de sometimiento a compás, conservan algo de su antiguo modo interpretativo, más *ad libitum*. Así lo ve Donnier (1996: 55):

Los cantes por soleá o por seguiriya ofrecen a menudo ejemplos de ausencia de correlación entre las batidas marcadas por el pie del cantaor (que coincide normalmente con la estructura 'externa' del ritmo de la guitarra) y la estructura 'interna' de la melodía del cante, no mesurada. Los análisis sinópticos de varias versiones permiten evidenciar esa falta de correlación clara entre batida explícita del cantaor y forma melódico-temporal.

Pero convendrá detallar por compases<sup>12</sup>. Seguiremos los tres patrones rítmicos fundamentales que se distinguen en el flamenco:

- a) Compás de tango (binario).
- b) Compás de fandango (ternario); y
- c) Compás de amalgama de 12, el compás flamenco con más personalidad distintiva y que tiene a su vez tres modos de hacerse:
  - c.1) Compás (de amalgama de 12) de petenera/guajira;
  - c.2) Compás (de amalgama de 12) de soleá; y
  - c.3) Compás (de amalgama de 12) de seguiriya.

### **2.1. La elasticidad rítmica en el compás de tango (compás binario)**

Todos los cantes que llevan compás binario tienen como modelo el *compás de tango*, cuya ascendencia afrocubana está bien estudiada<sup>13</sup>. Y en

---

<sup>12</sup> En flamenco no hablamos de 'compás de 3/4', de '2/4'..., sino de *compás de seguiriya*, *compás de tango*, de *soleá*... El motivo es que los ritmos de esos cantes (tangos, fandangos, soleares, seguiriyas...) han influido históricamente en el resto. Por ejemplo, se dice que tientos, farruca, garrotín, colombianas... *llevan*, o *van en* compás de tango (que es binario) porque todos esos otros cantes-bailes han adoptado el compás de tango o son una evolución de él. Así como el compás en sentido académico (lo comprendido entre dos líneas divisorias verticales de un pentagrama) podemos identificarlo grosso modo con *célula rítmica*, el *compás* en sentido flamenco puede asociarse con ciclo rítmico. En efecto: en un pentagrama los *compases flamencos* pueden representarse por medio de varios compases unidos: el *compás flamenco* más característico, que es el de 12 (un ciclo irregular), se suele representar a través de la alternancia de dos compases: 6/8 y 3/4. Y también el *compás de tango* podemos representarlo en 8 tiempos en vez de 4. Y el compás de fandango lo contaremos en 6 (3+3) o en 12 (3+3+3+3).

<sup>13</sup> Entre otros, por María Teresa Linares Sabio, Faustino Núñez, Victoria Eli y José Luis Navarro. Por falta de espacio no detallamos las relaciones y diferencias entre el tango de

efecto se observa en ellos reminiscencias del *swing* con que estas músicas se interpretan.

Entre las características del *swing* o *time-feel*, Marcelo Torres destaca<sup>14</sup>:

a) Una cierta demora en el ataque del tiempo débil, por ejemplo la segunda corchea de un grupo de dos, es atacada como si fuera la tercera corchea de un tresillo, al tiempo que se le da tanta acentuación al tiempo débil como al fuerte. Esto le otorga a la música una calidad y dinamismo especial.

b) Una sensación de movimiento adelantado, resultante de la anticipación rítmica, sincopa, acento y dinámica.

Esta segunda característica es la que especialmente destaca en los cantes a compás binario, entendemos que por la especial relación histórica de éstos con la música afrocubana.

El ritmo de tanguillo -precedente histórico del ritmo de tango, más reposado-, se hace presente en el cante flamenco. Tanto los [tangos extremeños](#) como los antiguos [tangos de falseta](#) que se hacían en el camino bajo del Sacromonte<sup>15</sup>, conservan el tempo rápido, próximo al del actual tanguillo de carnaval, incluso lo han acelerado. Si esos ejemplos de tangos rápidos los contamos en 4 tiempos, resulta un cómputo monótono que refleja mal el fraseo (rítmico-armónico) que se percibe.

Faustino Núñez<sup>16</sup> analiza el compás de tanguillo como basado en una polirritmia en la que convergen o se superponen tres metros musicales: el 6/8, el 3/4 y el 2/4, es decir una combinación del compás ternario de subdivisión binaria (3/4) con los compases binarios, tanto de subdivisión binaria (2/4) como ternaria (6/8). En el mundo del tanguillo más moderno, principalmente a partir de Paco de Lucía, se retoma este tipo de polirritmia o riqueza interpretativa, sin duda un acercamiento al modo afro-cubano, o afroamericano de interpretar. Si toda la expresión rítmica del flamenco la vemos históricamente transida de lo africano -especialmente lo afrocubano- y de lo criollo (así las zarabandas y chaconas, que preanuncian los ritmos

---

carnaval y el tango flamenco actual. En un proceso de ralentización, se llegó desde el tango popular antiguo a los tangos flamencos y después a los tientos.

<sup>14</sup> Sitio oficial de Marcelo Torres <http://norkov.com/~torres/clases.htm>. Consulta 15. I. 2014.

<sup>15</sup> El primero, de 'fiesta extremeña' *por tangos*; el segundo es una interpretación de los antiguos *tangos de falseta* que se hacían en el Camino bajo del Sacromonte. Ambos conservan el tempo rápido, próximo al del actual tanguillo de carnaval. Incluso lo han acelerado. Agradecemos la amabilidad del director de licencias del Archivo Lomax de Nueva York, Don Fleming, y a Anna Lomax, hija del ilustre etnomusicólogo, por permitirnos su publicación. Igualmente agradecemos la eficaz intermediación de la etnomusicóloga canadiense Judith Cohen.

<sup>16</sup> Núñez, Faustino. "Historia del Flamenco. El tango y derivados del tango". En *Todo el Flamenco. Los palos de la A a la Z*. Edilibro, 1998.



irregulares de 12), en el mundo del tanguillo y la rumba es donde más ha influido la práctica interpretativa americana actual.

Por influencia y asimilación al compás de tango, en el flamenco se incluyen como cantes en compás de tango: *Tientos, Farruca, Garrotín, Marianas, Tarantos, Milongas, Vidalitas, Colombianas y Rumbas*.

El diverso *tempo* o rapidez con que se interpretan todos estos cantes les otorga personalidades muy diversas. Si exceptuamos las rumbas, los tanguillos y los tangos que se hacen en función del baile, muchos cantes binarios se interpretan en tempo lento. Incluso podemos afirmar que *vidalitas, milongas*<sup>17</sup>, *marianas* y *tarantos* se interpretan como cantes *libres*, en particular cuando no se cantan para el baile. Aunque no se llamen *cantes libres*, se comportan como tales en muchos casos.

Por tanto en el mundo de los cantes en compás de tango encontramos las dos tendencias, de acentuación del compás en los cantes más directamente ligados al baile y de desdibujamiento en los cantes que han derivado hacia la expresión lírica cantada. En la primera se percibe un especial feeling de procedencia afrocubana (acentuación de los tiempos débiles). En la segunda, esa aludida tendencia expresiva del cante (de los cantaores) a no ejecutar el compás de manera fría e inexpressiva, sino a hacerlo con una especial flexibilidad, particularmente cuando no cantan para acompañar al baile.

## **2.2. La elasticidad rítmica en el compás de fandango (ternario) y la pérdida del compás**

El ritmo ternario abunda en muchas músicas de baile de tipo tradicional en España, de las que sabemos que el flamenco ha recibido tantas influencias<sup>18</sup>. Y en efecto las células ternarias se hacen muy presentes en la música flamenca. Aparecen bien definidas en los *fandangos a compás* y en algunos cantes aflamencados, como los campanilleros y las sevillanas. Además, las células ternarias son parte constitutiva de todos los cantes en compás de amalgama irregular de 12 tiempos.

### **Fandangos**

En los ambientes flamencos el papel de los fandangos ha ido experimentando un interesante proceso de evolución y cambio: de su antiguo papel preflamenco de *música bailables*, se convirtieron en cantes libres, aptos para la expresividad lírica. En este proceso, algunos estilos conservaron el

---

<sup>17</sup> Las milongas argentinas también tienen el compás muy desdibujado, son canciones melancólicas que a veces se convierten en recitativos, para expresar ideas, tristes a veces, sentenciosas las más, en los que abundan las tonalidades menores. Y cuando -con frecuencia- el guitarrista dibuja el compás, es ciertamente binario.

<sup>18</sup> Las tres grandes “familias” de bailes de pareja más extendidos por España (fandangos, jotas y seguidillas) son de metro ternario.

compás y otros (los cantes libres) lo perdieron totalmente. Pero puesto que unos y otros se fueron apartando del mundo del baile en el flamenco, es en esta familia de cantes donde más se evidencia que la tensión entre la medida justa del toque de los fandangos a compás y el estilo *parlato semi-rubato* del cante se fue escorando hacia las exigencias del fraseo melódico, de la expresividad lírica del cante. Argumentaremos que esta tensión ya estaba presente en los fandangos de baile preflamencos y que conforme se fueron aflamencando se produjo una bifurcación: por un lado se mantuvo en los cantes *abandolaos* la tensión ya aludida; por otro, derivaron hacia la pérdida del compás, surgiendo así los *cantes libres*.

Entre los fandangos flamencos *a compás* se distinguen: a) Fandangos de tipo *verdial*, originarios de Andalucía oriental, cuyo punto de difusión histórica ha sido Málaga<sup>19</sup>. b) Fandangos de Huelva y su provincia.

Todos los fandangos a compás se integran en un ciclo rítmico-armónico de 12 tiempos, agrupación de cuatro células ternarias (3+3+3+3), distinto al ciclo irregular del *compás flamenco de amalgama* (3+3+2+2+2), que muchos retienen como el compás flamenco por antonomasia).

Los fandangos preflamencos de tipo *verdial* muestran en su organización métrica una interesante ambigüedad, una especial conjunción entre la *isocronía* en el acompañamiento y la *anisocronía* del canto: éste es *mesurado* (émicamente medido), pero *anisócrono* (Donnier, 1996: 55).

En la audición de las coplas de fandangos tradicionales de baile (preflamencos) se percibe esa fluidez característica (mesurabilidad anisócrona del canto, isocronía de la instrumentación). Nuestra hipótesis, que hemos argumentado en otro lugar<sup>20</sup> es que esa elasticidad rítmica de los fandangos flamencos a compás ya estaba prefigurada en los aires de baile tradicionales. Este *rasgo del estilo de canto* supone que incluso cuando las coplas se cantan “a compás” –encuadradas en el ritmo que marca el acompañamiento instrumental para el baile–, no se cantan en *tempo giusto*. Tampoco es un *tempo rubato*, porque se enmarcan en el ritmo que marca la parte instrumental. Lo que sucede es que la voz “se pasea” sin relación rítmica aparente con la parte instrumental. He aquí una de las bases de la pérdida de compás de los fandangos libres, que ya estaba como en germen en los fandangos verdiales tradicionales.

En los cantes *abandolaos* (los primeros fandangos flamencos que aparecieron) ya se percibe la tendencia al alargamiento de los tercios y a un desdibujamiento del compás que, por evolución, acabó originando la familia de los cantes libres. Óigase en esta clave el siguiente fandango cordobés,

---

<sup>19</sup> Algunos los llaman cantes *abandolaos*. Se incluyen en este grupo: Los *cantes de Juan Breva* (malagueñas flamencas a compás) y otros *verdiales flamencos*, *la rondeña*, *la jabera*, los fandangos *de Granada*, los *fandangos de Lucena y Puente Genil* (verdiales flamencos cordobeses). Se pueden incluir en este grupo los fandangos locales a compás de la zona de Almería y Cartagena-La Unión.

<sup>20</sup> Berlanga, Miguel A. “Análisis de la música de los verdiales en el marco de los fandangos del sur”. En *Jábega*, n. 103 (2010): 49-73

cantado por Julián Estrada<sup>21</sup>. El compás ternario, marcado por la guitarra, no es seguido por el cantaor. Es el guitarrista el que sigue al cante.

### Audio. Fandango de Lucena y Puente Genil

En el último tercio del siglo XIX y principios del XX se fueron configurando los cantes libres, que presentan un desdibujamiento absoluto del compás. Proponemos la audición de una copla de media granaína, un *cante libre* (libre del compás)<sup>22</sup>.

### Audio. Granaína

La audición de éste (u otro) cante libre nos confirma de modo patente que “no hay” compás. El guitarrista, a la zaga del cantaor, acompaña al cante pero no le marca compás alguno. Son otras las funciones que la guitarra cumple aquí: primero introduce; y luego adorna, armoniza, glosa las frases o *tercios*. Finalmente concluye.

Esto sucede en las *malagueñas, granaínas, tarantas, cartageneras, mineras...*, cantes gestados y devenidos clásicos entre la 2ª mitad del siglo XIX y principios del XX, y en los fandangos personales, que quedaron más o menos fijados en el primer tercio del siglo XX. La guitarra se ha ‘liberado’ del compás. Por otra parte, ya hemos visto que es una tendencia no exclusiva de estos *cantes libres*: aparece en vidalitas, tarantos, milongas, marianas... De forma que deberíamos retenerlo como *una de las tendencias del cante flamenco en general*, pues con frecuencia aflora siempre que no se interpreta un cante en función del baile. Es la tendencia “cantaora” que se impone en este caso a la otra, a la de la acentuación del compás.

También en los fandangos de Huelva se asistió a un proceso de ralentización y pérdida del compás que podemos ‘reconstruir’ con audiciones. Y también en ellos se percibe el ciclo de 12. En este caso la fórmula que entendemos mejor resume su personalidad es la de 6+6 [(3+3)+(3+3)]. Así en vez de contar “**un** dos tres, **un** dos tres...” etc., podemos hacerlo así:

**Un dos tres, un dos ( \_ ), y un dos tres, un dos ( \_ )**

Al igual que hicimos con los tangos -destacando el ciclo de 8-, con esta manera de contar *resaltamos los ciclos de 6* que se aprecian en el compás de los fandangos de Huelva, integrados de dos en dos en un ciclo rítmico-armónico de 12.

---

<sup>21</sup> Concurso Nacional de Córdoba, 1998. A la guitarra, Calderito.

<sup>22</sup> Interpretada por Lola Cabello. Magnífica interpretación de fines de los años 30 o principios de los 40 que pensamos tiene mucho que decir a los intérpretes actuales.

En la audición que proponemos, se percibe una vez más que el cante no se hace exactamente a compás. Se podría opinar que falta el compás *debido*, puesto que los 12 tiempos bien definidos solo los marca el toque, y por ende en cuanto aparece el cante, la cantaora se adelanta, entra en cada tercio un poco antes del tiempo correspondiente, sin agotar el ciclo de 12... Pero insistamos en que ésta es una práctica interpretativa común en el flamenco, cabría decir que totalmente legítima y de hecho muy expresiva. Solo se podría juzgar como *deficiente* si ese cante lo fuera *de acompañamiento al baile*.

#### [Audio. Fandango de Huelva](#)

Esta práctica interpretativa es antigua para los fandangos de Huelva, la conocemos al menos desde los años 20 del pasado siglo. Puede observarse en el siguiente fandango interpretado por Aurelio de Cádiz y acompañado por Ramón Montoya. El guitarrista marca inicialmente el compás, pero desde la entrada del cante, todo marcha más *ad libitum*. Montoya retoma el toque al hilo del cante. Una vez más, va a la zaga del cantaor.

#### [Audio. Fandango de Huelva. Aurelio de Cádiz.](#)

En la siguiente audición, de un *fandango personal*, el compás de la guitarra ya sólo es un recuerdo de la secuencia característica del toque por Huelva. Cuando comienza el cante, la cantaora -Dolores de Córdoba- no canta a compás, a pesar de que los tercios del cante son cortos. En efecto, los fandangos personales alargan menos los tercios que los cantos libres de Levante, granaínas, malagueñas, etc. Por su parte el guitarrista -Félix de Utrera- se limita a *seguir* bien el cante, a glosarlo sin pretender meterlo a compás, solo lo sugiere levemente en las falsetas entre copla y copla. Es ésa la práctica que puede retenerse como clásica en los fandangos personales.

#### [Audio. Fandango. Dolores de Córdoba](#)

En la última audición que proponemos de fandangos, puede oírse un pasaje de un cante de Manolo Caracol, en el que el compás se ha desdibujado totalmente.

#### [Audio. Fandango. Manolo Caracol.](#)

No obstante, y antes de pasar a los compases de amalgama, conviene recordar que en el siglo XX surgió también la tendencia -que llega hasta hoy- de cantar los fandangos locales de Huelva con el compás acentuado y parcialmente influido por el compás alterno de 12 en el acompañamiento de la guitarra.

### 2.3. Los compases flamencos de amalgama.

El compás flamenco por antonomasia es el *compás de amalgama de 12 tiempos*, un ciclo rítmico-armónico basado en la combinación de dos células ternarias y tres binarias<sup>23</sup>.

En la historia documentada de grabaciones se observa la tendencia hacia una estilización progresiva de esta fórmula: en algunas grabaciones antiguas, cantes como las alegrías o las bulerías, alternan entre los 6 tiempos (3+3) y los ciclos de 12 de amalgama, variando según los momentos o pasajes. La amalgama de 12, tal como hoy se hace -bien cuidada- “estaba ahí”, pero solo a veces se hacía más o menos explícita. El hecho es que con frecuencia no se marcaba con precisión.

Y es que salvo en uno de los tres tipos de compás de amalgama de 12 -el compás de petenera y guajira-, en los otros dos tipos -familia rítmica de la soleá y familia de la seguiriya- encontramos una vez más esa especial tensión entre el estilo libre del canto (no silábico) y el toque a compás, más medido. Esta tensión en el caso de cantes en compás de 12 alterno, como por ej. soleares y seguiriyas, ha originado de nuevo una curiosa ambigüedad entre la *isocronía* en el acompañamiento y la *anisocronía* del canto, que en todo caso es *mesurado* (émicamente medido), pero anisócrono.

En el caso de las bulerías encontramos otro fenómeno peculiar de sustracción del compás: con cierta frecuencia los cantaores ‘rompen’ el ciclo y los guitarristas lo ‘recuperan’. En función de la expresión del cantaor, el compás se corta, no se completa, pero ello no supone una mala interpretación, más bien todo lo contrario, pues retomarlo de inmediato requiere del resto de los intérpretes concentración y un preciso sentido del ritmo. Philippe Donnier alude a esto así:

Un fenómeno puede ser periódico en un espacio relativista sometido a deformaciones locales, aunque resulte aparentemente aperiódico si se lo observa desde un espacio 'clásico'. El análisis depende del referente desde el que se le observe” (Donnier, 1996: 55).

He aquí un pasaje de *fiesta* de Jerez grabado por Alan Lomax en 1952<sup>24</sup>. Sólo en una parte de las coplas se percibe y puede contar el 12, para volverse a romper en ciclos de 6, siendo por tanto mejor contar en 6.

---

<sup>23</sup> Es una fórmula de antigua raigambre histórica. Se observa ya en algunas músicas hispano-americanas a partir del siglo XVI. Está como preanunciada en la antigua secuencia de *las vacas* (que se ha mantenido popular a través de los *aguilandos* de la zona de *Las Cuadrillas*, en el S.E. de España), y en el siglo XVII la fórmula aparece ya bien asentada en jácara, chaconas y zarabandas. En la actualidad aparece de manera recurrente, tanto en diversos sonos americanos de ascendencia criolla -golpes, pajarillos o galerones de la música llanera de Colombia y Venezuela, puntos cubanos, sonos jarochos...- como en el flamenco.

<sup>24</sup> Obsérvese la sonoridad *mayor*, semejante a la de las alegrías, rara en la práctica actual del canto por bulerías aunque se ha mantenido más en Cádiz.



### Audio. Fiesta de Jerez. Alan Lomax.

Pero de esa práctica -mantenida en ocasiones festivas- la fórmula 3+3+2+2+2 se fue afianzando, hasta convertirse, ya en la 2ª mitad del siglo XX, en parte constitutiva de la expresión rítmica del flamenco. Modernamente está bien asentada y por influencia de las grabaciones discográficas se ha sofisticado, sobre todo en el compás de soleá y seguiriya pero también en el de bulería. En todo caso queda latente la importancia del ciclo de 6, con arreglo al que muchas veces se pueden contar las bulerías y otros cantes/toques.

De menor a mayor complejidad o irregularidad interna, se distinguen tres tipos de amalgama de 12 en el flamenco:

- 1) **Compás de guajiras y peteneras:** 3+3+2+2+2
- 2) **Compás de soleares y sus derivados:** 3+3+2+2+2 pero contados en anacrusa.
- 3) **Compás de seguiriya y sus derivados:** 2+2+3+3+2

De la fórmula más tradicional y básica (la que conserva el compás de guajiras y peteneras), en el flamenco –que es *música artística*, elaborada, no *música folklórica*- se ha llegado a una manera más compleja de ‘pensar’, hacer y contar el compás: el *de soleá*, y finalmente, el más complejo *compás de seguiriya*.

#### **a) Compás de guajiras y peteneras.**

De las tres formas de hacer el compás flamenco de doce, ésta es la más fácil de retener para quien no está familiarizado con el modo de marcar el compás en el flamenco: dos grupos ternarios más tres binarios (3+3+2+2+2). Este ciclo se hace en dos cantes: las guajiras y las peteneras. Su representación más adecuada es:  $6/8+3/4$ <sup>25</sup>. Es un compás asentado, nada anacrúsico, fácil de percibir auditivamente y de interiorizarlo.

He aquí el compás de guajiras, sobreimpresionado sobre un pasaje de cante de Luis de Córdoba.

### Audio. Guajira. Luis de Córdoba.

---

<sup>25</sup> Otras maneras posibles:  $3/8+3/8+3/4$ . O incluso:  $3/8+3/8+2/8+2/8+2/8$ .

La manera de contarlos es fácil:

1 2 3, 1 2 3, 1 2, 1 2, 1 2  
un dos tres, un dos tres, un dos, un dos, un dos

(También podemos contar: **úndostres**, **úndostres**, **ún**, **dós**, **trés**...). En las siguientes audiciones hemos grabado el (mismo) compás de peteneras: primero, en un pasaje de la petenera mexicana, que podemos llamar *preflamenca*.

#### [Audio. Petenera mexicana.](#)

He aquí la petenera antigua tal como solía cantarse a principios del siglo XX, cantada por el Mochuelo.

#### [Audio. Petenera antigua. El Mochuelo.](#)

Pero la que acabó por imponerse en ámbitos de cante flamenco es la petenera larga, lenta, más moderna, reelaborada por cantaores como Medina el Viejo o Pastora Pavón. Es éste un cante que ejemplifica una vez más el proceso de [desdibujamiento del compás](#) que se observa en algunos cantes flamencos. En esta petenera, es frecuente que el compás solo se sugiera al inicio del toque, se desdibuje totalmente y vuelva a aparecer ligeramente en las falsetas de la guitarra.

### **b) Compás de soleá**

El compás de soleá es quizá el más representativo de la estética flamenca. La manera habitual de contarlos es ésta:

1, 2, 1 2 3, 4 5 6, 7 8, 9 y 10  
un dos, un dos tres, cuatro cinco seis, siete ocho nueve y diez

Es la misma secuencia de las guajiras y peteneras, pero contada de otra manera. Superponiéndolas, coinciden sus tiempos fuertes y débiles:

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

En el cante por soleá volvemos a encontrar con frecuencia esa *falta aparente de compás* en el cante, al tiempo que viene bien marcado por toque de la guitarra acompañante. Puede comprobarse este efecto oyendo el siguiente pasaje de *soleá por bulerías*<sup>26</sup>

#### [Audio. Soleá por bulerías.](#)

La *Caña*, el *Polo*, las *Bulerías*, las *Alegrías*, el *Mirabrás*, las *Romeras* y las *Bamberas*, se hacen en compás de soleá, pero el desdibujamiento viene más o menos marcado en función de qué cante se trate. Si los polos y la caña por lo común se cantan más sueltos y largos, más *ad libitum* aún que las soleares<sup>27</sup>, las alegrías y las soleares por bulería van en un compás más vivo y marcado y se someten más a él. En el polo que proponemos puede observarse la falta de compás aparente del cante, mientras la guitarra lo marca claramente, como resaltamos con el sobreimpresionado.

#### [Audio. Polo.](#)

Por contra, óigase el compás bien marcado de las alegrías. En el ejemplo que proponemos de alegrías, alternamos la forma de contar flamenca (un dos, un dos tres...) con la no anacrúsica de guajiras y peteneras.

#### [Audio. Compás de alegrías.](#)

### **c) Compás de seguiriya**

Del mismo modo que hemos constatado que en el flamenco hubo un proceso de pérdida de compás que dio origen a los cantes libres, se dio también el proceso inverso: algunos cantes, aun proviniendo de una práctica interpretativa previa muy *libre*, han experimentado un proceso histórico de *sometimiento a compás*. Es el caso particularmente de las seguiriyas, las cabales y las serranas.

El cante por seguiriyas a compás bien medido, es práctica moderna que sólo se consolidó en la segunda mitad del siglo XX<sup>28</sup>. En muchas grabaciones de seguiriyas -no en las cantadas para el baile- es fácil percibir que el cantaor *parece* cantar ajeno al compás de la guitarra. En el siguiente pasaje de la *salía*

---

<sup>26</sup> Al cante Pericón de Cádiz y al toque Félix de Utrera. Mismo compás de soleá pero tempo más rápido.

<sup>27</sup> En origen están menos ligados a la práctica del baile que la soleá, por eso han conservado un estilo más libre: el fraseo lento parece ignorar el compás.

<sup>28</sup> A propósito de este proceso histórico, mientras Hipólito Rossy (*Teoría del Cante Jondo*. Barcelona, CREDSA, 1966) veía que la seguiriya no se había sometido verdaderamente a compás hasta los años 40 (a partir de la creación del baile por seguiriyas de Vicente Escudero), los hermanos Hurtado ven ya definido el compás de seguiriya en grabaciones muy anteriores (Hurtado, 1998: 33). En concreto citan las versiones de Manuel Torre y Juan Gandulla Habichuela (1909), de Chacón con Ramón Montoya (1913), de Pastora Pabón y Luis Molina (1914) y otras.

de un cante por seguiriyas, puede oírse el *ay* característico, con la guitarra de fondo.

[Audio. Salía del cante por seguiriyas.](#)

Si se atiende a la melodía del cante, puede parecer que no hay compás. Pero si oímos el cante junto a una voz que nos marca el compás, lo percibiremos. En efecto, lo marca la guitarra<sup>29</sup>. En este segundo ejemplo percibiremos mejor el efecto dramático de la *salía* del cante por seguiriyas.

[Audio. Seguiriyas. Salía del cante.](#)

Nuestra hipótesis es que este compás fue surgiendo a partir de la particular cadencia rítmico-armónica del toque por seguiriyas, un particular tipo de cadencia frigia, insistente, repetitiva, que refuerza el sentimiento de dramatismo característico de este cante. Familiarizarse con esta cadencia puede ser un camino fácil para interiorizar el compás de seguiriya: a través de su representación melódico-armónica. De camino nos familiarizamos con el *ethos* distintivo de este cante. Óigase la cadencia:

[Audio. Cadencia andaluza del toque por seguiriyas.](#)

Que podemos contar de dos maneras: o bien subdividiendo los doce tiempos:

[Audio. Recuento 1 del toque por seguiriyas.](#)

O bien marcando las cinco células: dos de tres pulsos y tres de dos, pero colocadas de manera distinta que en los compases de soleá y guajira. Para contarlas, se alargan las células tres y cuatro, que son las de tres pulsos:

[Audio. Recuento 2 del toque por seguiriyas.](#)

He aquí un esquema simple de la forma de medir. En números, los doce tiempos. En letras, la manera habitual de contarla: no por pulsos sino por células:

1,2, 1,2, 1,2,3, 1,2,3, 1,2  
un dos tres cuatro cinco

---

<sup>29</sup> Aunque cuando acompañan al cante sin baile, los guitarristas suelen marcar el compás de seguiriya de forma menos acentuada que en otros cantes de amalgama de 12

Esta cadencia no se tocaba bien definida a principios de siglo XX, como se puede oír en estas dos grabaciones antiguas, una de D. Antonio Chacón (1909) y otra del Cojo de Málaga.

[Audio. Seguiriya. Antonio Chacón.](#)

[Audio. Seguiriya. Cojo de Málaga.](#)

Pero poco a poco la secuencia rítmica fue generalizándose. En la siguiente seguiriya de Antonio Pavón aparece con más o menos nitidez en la guitarra. Proponemos dos versiones, la segunda contando los tiempos.

[Audio. Seguiriya. Antonio Pavón, 1.](#)

[Audio. Seguiriya. Antonio Pavón, 2.](#)

En las grabaciones de la primera mitad de siglo XX, el compás en la seguiriya, aún incipiente, se estaba asentando en la práctica de la guitarra. En otros ejemplos de la época, como el siguiente de Pepe Pinto, sí se percibe con más nitidez, en este caso viene reforzada por las palmas, que se oyen mejor al final.

[Audio. Seguiriya. Pepe Pinto, 1.](#)

He aquí la misma grabación con el cómputo de los tiempos del compás, aunque se perciba la fluctuación en los pulsos.

[Audio. Seguiriya. Pepe Pinto, 2.](#)

Fue ésta la base rítmica sobre la que el genial bailaor Vicente Escudero creó el baile por seguiriyas en 1939. No hay que hacer gran esfuerzo para entender lo que el propio Escudero afirmaba: que el compás de seguiriya es el más difícil de interiorizar y por tanto de bailar. Cierto, es el más irregular o inestable de los tres tipos de compás irregular de 12. Diremos también que el más artificial. Pero poco a poco se ha ido asentando y hoy día, bien marcado por la guitarra, las palmas y el cajón, está plenamente incorporado a la estética flamenca. En la siguiente grabación puede oírse un pasaje de guitarra por seguiriyas, de Sabicas y Diego Castellón con Rosario la Mejorana al baile, con el compás fuertemente marcado.

[Audio. Seguiriyas de baile.](#)

En el baile, el compás queda claramente marcado, como puede volver a comprobarse en el siguiente pasaje de un baile realizado por las alumnas del Conservatorio de Danza de Granada, bajo la dirección de Rosario Marín en el auditorio la Chumbera del Sacromonte (2009).

[Video. Seguiriyas.](#)



Aun así, las seguiriyas han conservado hasta hoy esa práctica interpretativa muy *ad libitum* cuyo fraseo melódico parece seguir hablándonos de un origen ajeno al baile. Así podemos comprobarlo en los siguientes pasajes (seguidos en la misma grabación) de cuatro interpretaciones distintas, todas de la 2ª mitad del siglo XX<sup>30</sup>, con las que damos fin a este trabajo.

[Audio. Varios pasajes de seguiriyas.](#)

Miguel Ángel Berlanga

## BIBLIOGRAFÍA

BERLANGA, Miguel A. "Análisis de la música de los verdiales en el marco de los fandangos del sur". *Jábega*, n. 103 (2010): 49-73.

---. "La originalidad musical del flamenco. Libertad creativa y sometimiento a cánones ». *La Nueva Alboreá*, n. 10: abril-junio de 2009: 32-34.

DONNIER, Philippe. *Flamenco. Relations temporelles et processus d'improvisation*. Universidad de París X. París pro manuscrito, 1996.

FERNÁNDEZ, Lola. *Teoría Musical del Flamenco*. Madrid, Acordes Concert, 2004.

HURTADO TORRES, Antonio y David. *La llave de la música flamenca*. Sevilla, Signatura Ediciones, 2009.

MANUEL, Peter. "Flamenco Guitar: History, style, status". En [https://www.academia.edu/3340376/Flamenco Guitar History Style and Context](https://www.academia.edu/3340376/Flamenco_Guitar_History_Style_and_Context), Consulta: 20. I. 2014.

ESSES, Maurice. *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and 18th Centuries*. Pendragon Press, 1994.

MULLINS, Steven K. *Flamenco Gestures: Musical Meaning in Motion*. ProQuest LLC. UMI 3403956, 2010.

NÚÑEZ, Faustino. "Historia del Flamenco. El tango y derivados del tango". En *Todo el Flamenco. Los palos de la A a la Z*. Edilibro, 1998.

---

<sup>30</sup> Por orden de aparición: Antonio Mairena y la guitarra de Melchor de Marchena, el Borrico de Jerez con la guitarra de Pedro Peña, Pericón de Cádiz con Félix de Utrera y Antonio el Arenero con la guitarra de José Luis Postigo.

ROSSY, Hipólito. *Teoría del Cante Jondo*. Barcelona, CREDSA, 1966.

SCHULLER, Gunther. *El Jazz, sus Raíces y su Desarrollo*. Buenos Aires, Victor Leru, 1978.