



EL USO DEL REMATE EN LA COREOGRAFÍA FLAMENCA DE UNA LETRA POR SOLEÁ

IRENE BAENA CHICÓN

Conservatorio Superior de Música
Rafael Orozco de Córdoba
Doctora en Ciencias del Deporte

DR. SEBASTIÁN GÓMEZ LOZANO
Universidad Católica de Murcia

DR. ALFONSO VARGAS MACÍAS
Centro de Investigación Flamenco
Telethusa

Resumen

Una de las características fundamentales del flamenco es la improvisación y la espontaneidad. Para facilitar el entendimiento de las tres vertientes artísticas (cante, toque y baile) durante la actuación en directo, el flamenco ha desarrollado un sistema de comunicación imperceptible por los espectadores. Será el bailar o bailaora quién dirigirá a estos músicos acompañantes a través del uso de unas claves propias. Una de ellas, es el denominado remate. Este estudio demuestra todas las posibilidades coreográficas donde puede ser usado el remate durante la interpretación coreográfica de una letra por soleá. Su conocimiento permitirá una interacción correcta de los artistas durante la interpretación artística.

Palabras clave: remate, códigos de comunicación, soleá, coreografía, baile flamenco

Abstract

The main characteristics of flamenco are improvisation and spontaneity. To facilitate the understanding of the three artistic aspects (singing, playing, and dancing) during the live performance, flamenco has developed a communication system that is imperceptible to the audience. It will be the dancer who will direct these accompanying musicians through the use of your own keys. One of them is the denominate remate. This research demonstrates all the choreographic possibilities where the remate can be used during the choreography of the singing of soleá. Their knowledge will allow a correct interaction of the artists during the performance.

Keywords: remate, codes of communication, soleá, choreography, flamenco dance.

Fecha de recepción: 31/12/2021

Fecha de publicación: 01/12/2022

1. Introducción

El flamenco es un género artístico que se inspira en la cultura popular hispano-andaluza (Arranz, 2012). Se manifiesta en tres vertientes fundamentales: el toque, el canto y el baile. Aunque cada una de estas disciplinas pueden interpretarse independientes unas de otras, sin que afecte a la identidad del flamenco, en nuestro estudio vamos a tratar el flamenco como un arte interdisciplinar, considerando estos tres elementos (el baile, el canto y el toque) como unidades básicas de su composición.

Se denomina baile a la práctica dancística del flamenco que está interpretado por el bailaor o bailaora. El zapateado es un tipo de movimiento característico del flamenco. En el argot flamenco, el canto es la acción vocal de este género, que realiza el cantaor o cantaora. El texto que se interpreta y canta se conoce como letra en la jerga flamenca. El toque se refiere a la acción que ejecuta el tocaor o tocaora con la guitarra. Durante la interpretación de un baile flamenco, el toque guitarrístico efectuará la función de instrumento de acompañamiento al canto y al propio baile. Misma aplicación tendrá el canto, que estará supeditado a las necesidades del baile. En esta interacción del baile, canto y toque en el flamenco, existe la posibilidad de incrementar la intervención de otros acompañamientos musicales como las palmas, el cajón y otros instrumentos musicales como viola, mandolina, chelo, piano, flauta.

Una de las características fundamentales del flamenco es la improvisación y la espontaneidad. Para facilitar el entendimiento de las tres vertientes artísticas durante la actuación en directo, el flamenco ha desarrollado un sistema de comunicación imperceptible por los espectadores. Tradicionalmente, ha sido transmitido de forma oral o vivenciada en el propio folclore familiar. Será el bailaor o bailaora quién dirigirá a estos músicos acompañantes a través del uso de unas claves propias. La interacción de todos los artistas durante la interpretación vendrá dada, gracias a estos códigos, ofreciendo un espectáculo de calidad sin necesidad imperante de ensayos por parte de los artistas. Es decir, el conocimiento y dominio de estas claves permitirán la interpretación artística a través de la improvisación. Sin embargo, hasta donde tenemos conocimiento, apenas existe literatura científica que profundice en un análisis sobre la improvisación en el flamenco (Arranz, 2012; Baena-Chicón, 2018; Pablo y Navarro, 2007).

Otro de los aspectos que determina la idiosincrasia del flamenco son los distintos estilos musicales que lo definen, denominados palos flamencos. Son múltiples formas melódicas con gran libertad expresiva (Martínez, 2010) que dependen de la forma de interpretarla según cada artista. El palo regirá la rima, el número de versos de las estrofas que se cantan (Martínez, 2010; Vergillos, 2002) y la tonalidad. Uno de estos palos se llama soleá y se le conoce como el centro neurálgico de todos los estilos ya que su estructura musical engloba muchos de los elementos de la estética flamenca (Gamboa y Núñez, 2007).

Como ocurre con el resto de cantes flamencos, el origen de la soleá estaba emparentada al baile (Hurtado & Hurtado, 2009; Roldán, 2007), en este caso concreto, al conocido como jaleo. Castro (2013) demostró que a mediados del siglo XIX existía un estilo musical llamado *soledad*, con los caracteres musicales que determinan a la modalidad flamenca. Ciertos jaleos también compartirían misma modalidad, aunque aparecieran con otras denominaciones como el del *polo*. A partir de 1860 (Hurtado & Hurtado, 2009), estos cantes de acompañamiento a la danza empiezan a independizarse, distinguiéndose dos formas de interpretarse. Una fue ralentizando sensiblemente su ritmo y adquiriendo un carácter melancólico cercano a la soleá mientras que se diferenciaba del jaleo más rápido y alegre. El marco geográfico del origen y desarrollo de la soleá está enmarcada en el trinomio Cádiz-Jerez-Sevilla (Núñez, 2011). Existen numerosos tipos de soleá. Según su copla, puede ser la soleá grande (de cuatro versos octosílabos), la soleá corta (de tres versos octosílabos) y la soleariya (el primer verso reducido de tres a cinco sílabas, el resto octosílabos). Según estilos comarcales podemos clasificarlo genéricamente en soleares de Triana, de Cádiz, de los Puertos, de Jerez, de Alcalá, de Utrera, de Lebrija, de Córdoba. También existen numerosas variantes personales. Otros tipos que podemos encontrarnos son la soleá de preparación (para comenzar el cante), la soleá de cambio (sirve para rematar y, además, está en otra tonalidad), la soleá por bulerías (tiene armonía de soleá y el compás de bulería), la soleá petenera, (con modulaciones propias de la petenera), la soleá apolá (un tipo de soleá de Triana que se usa para cerrar el polo), y las soleás de Zurraque que son propias de los alfareros (Gamboa & Núñez, 2007).

La armonía de la soleá está cimentada en la cadencia andaluza, aunque algunos acordes pueden ir en el modo mayor e incluso en el menor. El compás de la soleá es el llamado de amalgama que consta de 12 tiempos. Es un ciclo rítmico-armónico basado en la combinación de dos células ternarias y tres binarias (3+3+2+2+2) contados en acéfalo (Castro Buendía, 2013; Núñez, 2011).

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

El objetivo de nuestro estudio será desarrollar todas las posibilidades para utilizar el remate en una letra por soleá en un baile flamenco.

2. La interacción entre los intérpretes flamencos durante el baile

El bailaor o bailaora es el encargado de dirigir la actuación de todos los músicos que van a intervenir. El modo de comunicación con ellos es a través de unos códigos corporales que todos conocen su significado. Aunque existen de varios tipos, se van a exponer algunos que están basados fundamentalmente en zapateados como la llamada, el remate y la subida. Hay que tener en cuenta, que estos códigos no son una secuencia de movimientos ni gestos corporales exactos ni fijos. Cada artista, utilizará sus propias creaciones coreográficas combinando zapateados e incluyendo otros gestos como giros y/o palmas y/o pitos, entre

otros, induciéndoles su sello personal (Baena-Chicón, 2018). Como estos movimientos forman parte de la coreografía y tienen la impronta de cada artista, el público no los percibe, siendo la manera más fácil y ágil de interactuar con los músicos. A continuación, se detallan algunos de estos códigos:

- La llamada como su nombre indica, es un aviso que hace el bailar o bailaora para comunicar, a los músicos que le acompaña, que quiere que empiece el cante. En el caso en el que la letra se esté terminando, este artista puede solicitar, entonces, que sea la guitarra la que tome protagonismo con una falseta, escobilla, tapao o silencio entre otros.
- El remate sirve para finalizar lo que se esté interpretando. También se usa para dar énfasis en los distintos giros del cante y en algunos casos, se incluye en los silencios que realiza el cantaor o cantaora para respirar en la letra (Arranz, 2012).
- La subida es una secuencia de zapateados y/o palmas que incrementan la velocidad del ritmo en el que se esté interpretando.

Gracias al conocimiento de estas claves y otras nociones como el estilo del palo flamenco, la estructura, el compás, el carácter, entre otros, los intérpretes flamencos pueden subirse a un escenario sin ensayar y tener una actuación de éxito. En el presente estudio, vamos a describir los distintos usos del remate que pueden darse en una letra de soleá. Para ello, vamos a denominar los remates teniendo en cuenta su ubicación durante la interpretación de la letra, así se facilitará su identificación en nuestro trabajo:

- La contestación de la letra. Este es el remate que se realiza en la respiración que hace el cantaor o cantaora en una letra.
- Remate de transición. Es el que se realiza para destacar o enfatizar los distintos giros del cante cuando se interpreta una letra.
- Remate final de la letra. Se utiliza justo en los últimos versos de la letra, finalizando el cante y el remate de forma sincronizada.
- Cierre de la letra. Sería el remate que se hace justo después de finalizar la letra.

Es importante señalar que esta nomenclatura usada para el remate no es universal ya que, en el flamenco como decíamos, pocos autores han identificado este tipo de códigos. La cuestión es que todos estos términos proceden del

ejercicio profesional artístico, adquirido a lo largo de los años, y transmitidos a través de la tradición oral pero, sin establecerse en un marco teórico referencial. De esta manera, nos podremos encontrar que cada artista y/o maestro tiene su propia nomenclatura para identificar los distintos gestos flamencos.

3. Los usos del remate por bloques de la letra de soleá

Nuestro trabajo va a ser expuesto a través de una letra de soleá recopilada por Machado y Álvarez (1975) en su libro *Cantes flamencos* de 1881:

*Dices que me quieres mucho
Puesto que tanto me quieres
No me des tantos disgustos*

Para este trabajo, se determina que la estructura de la letra de soleá será AABCBC para la ilustración de nuestra exposición, aunque podría utilizarse de cualquier otro tipo. Para un mayor entendimiento en el uso de los remates, hemos dividido la letra en 4 grandes bloques según la duración en compases que se necesita para cantar los diferentes versos. Aunque, como decíamos, en el ejercicio flamenco todo es posible, ya que puede haber variaciones artísticas válidas a la que se procede a ilustrar. Sin embargo, teníamos que seleccionar una forma clara y concisa para su mejor entendimiento. El primer bloque se define por el primer verso (A), el cual se interpreta durante dos compases. El segundo bloque es la repetición de este primero. Sin embargo, como el segundo (B) y tercer verso (C) se expresan en un solo compás, estos dos versos subdividen al tercero y así todos los bloques tienen la misma duración. El cuarto es una repetición del tercero.

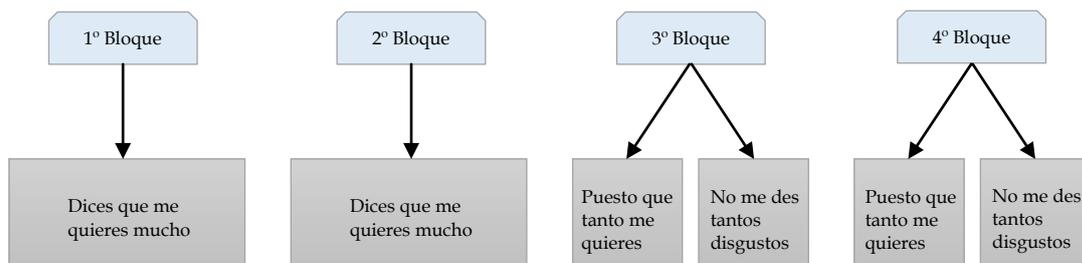


Figura 1. Representación gráfica de una letra por soleá dividida en 4 bloques según la duración en compases de su interpretación.

A continuación, se va a exponer el tratamiento coreográfico de la letra por soleá a través de los distintos usos de los remates que estarán ilustrados en las siguientes figuras. Es decir, vamos a estudiar todos los casos posibles donde el bailar/a puede usar un remate en este tipo de letra. Según la clasificación de remates que se ha descrito en este trabajo, podemos relacionarlos con los cuatro bloques en cuanto a la ubicación de su uso durante la interpretación de la letra por soleá:

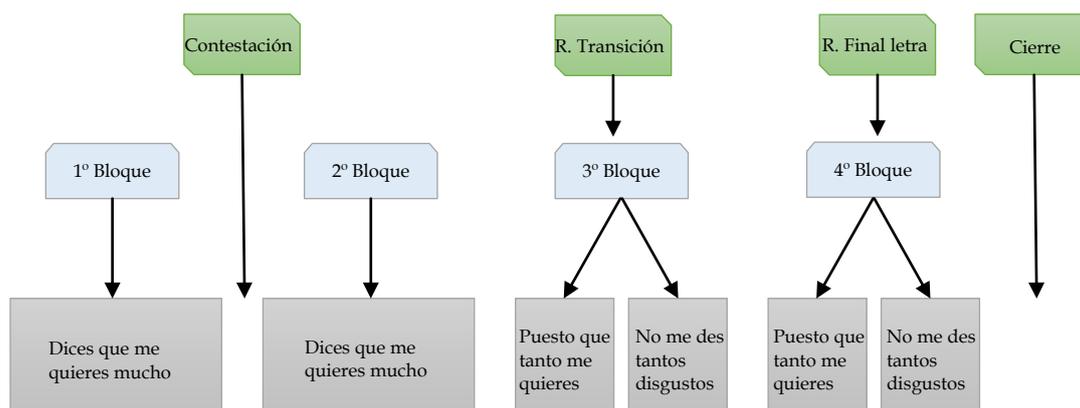


Figura 2. Representación gráfica de la clasificación de los remates según su ubicación en la letra de soleá.

3.1 Usos del remate entre el 1º y 2º bloque de la letra por soleá

A rasgos generales, debemos tener en cuenta que el cantaor o cantaora tiene dos formas de interpretar esta letra que interesa saber a los bailaores: cantar todos los bloques que hemos expuestos de forma continuada, sin descansar en todo el tercio (como se puede observar en la figura 1), o respirando después del primer bloque. En este caso, el intérprete dejaría de cantar al menos un compás hasta que continúe con el segundo bloque. En ese compás de silencio para el cantaor o cantaora (la guitarra sigue acompañando), el bailaor o bailaora aunque no está obligado, puede aprovechar para realizar la contestación de la letra entre el primer y segundo bloque (figura 3).

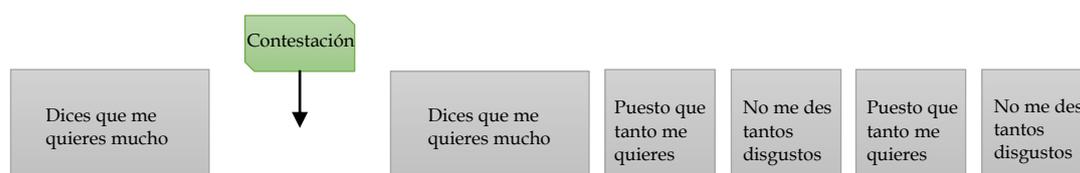


Figura 3. Presencia de la contestación de la letra (remate) en la respiración del cantante entre el primer y segundo bloque.

3.2 Usos del remate en el 3º bloque de la letra por soleá

Este bloque consta como decíamos de dos compases para realizarlo, uno por verso. El remate, en este caso, tiene distintas posibilidades de uso, según su inicio en el compás y su duración. No olvidemos que la posibilidad de no hacer ningún remate también es opcional.

La primera opción es realizar un remate que dure los dos compases que implica el tercer bloque. Este tipo de remate no suele realizarse por norma general ya que no suele estar bien visto, según la tradición, pisar la letra en demasía (en el

argot flamenco significa zapatear durante el cante). Sin embargo, la tendencia actual y particularmente algunos bailaores suelen hacerlo.

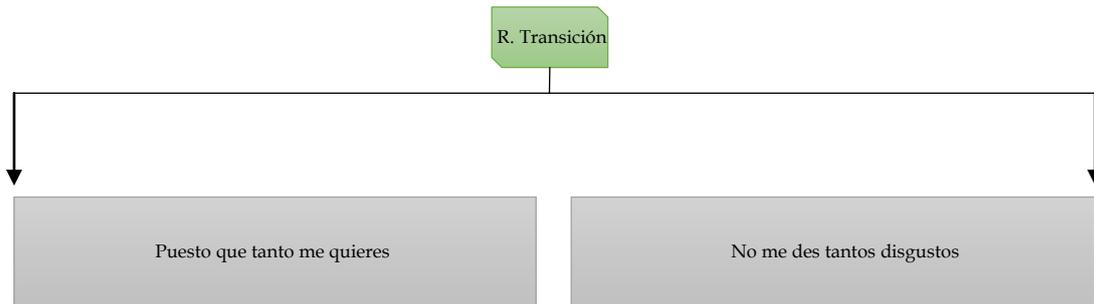


Figura 4. Representación gráfica I del remate de transición en el tercer bloque de la letra de soleá.

Otra opción está determinada con el inicio del remate de transición al principio del verso, durando todo el primer compás. Aunque no suele ser muy habitual este tipo de remate, los bailaores cuando lo realizan, buscan impresionar al público creando un tipo de efectividad rítmica en el primer verso de este bloque, para que el segundo se interprete de una forma más pausada. Esos cambios de energía hacen que la interpretación no sea plana y austera.

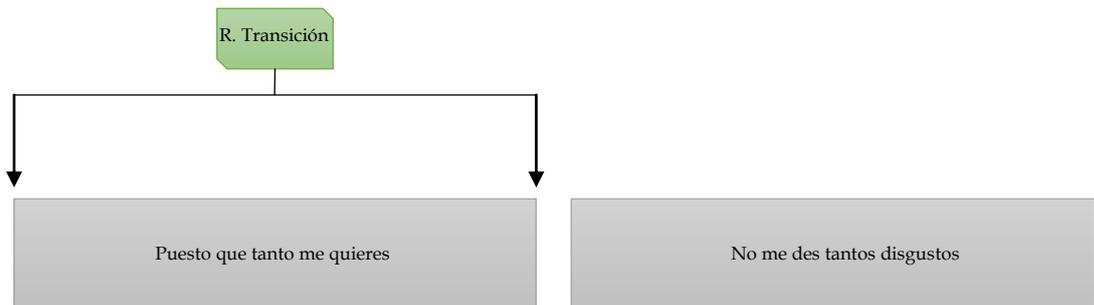


Figura 5. Representación gráfica II del remate de transición en el inicio del primer verso del tercer bloque y con una duración de un compás.

La figura 6 representa una opción en la que el tratamiento coreográfico con el remate de transición es idéntico, la diferencia estriba en que se realiza en el segundo verso del tercer bloque y dura todo el segundo compás.

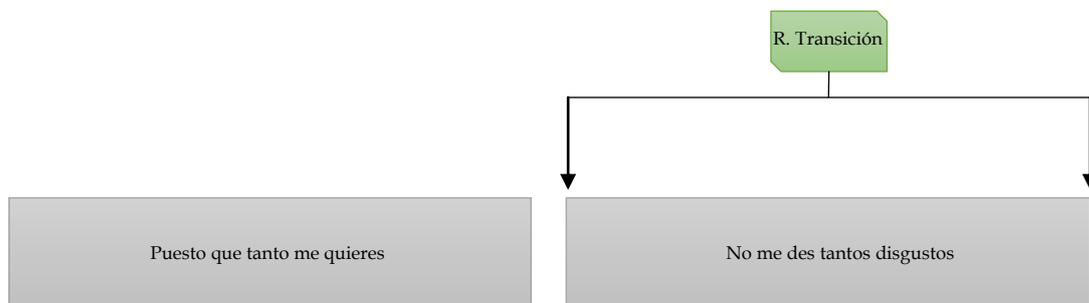


Figura 6. Representación gráfica III del remate de transición en el inicio del segundo verso del tercer bloque y con una duración de un compás.

Acto seguido, se puede observar la opción más utilizada por los bailaores. El remate de transición lo suelen empezar a mitad del primer verso, durando sólo lo que queda de ese primer compás. El siguiente verso, no lo rematan, por lo que se produce un efecto parecido al que hablábamos de la figura 5 pero con más cambios energéticos. Se inicia el tercer bloque de forma suave, se vuelve rítmico con el remate a mitad de compás, para volver a la calma en el segundo verso.

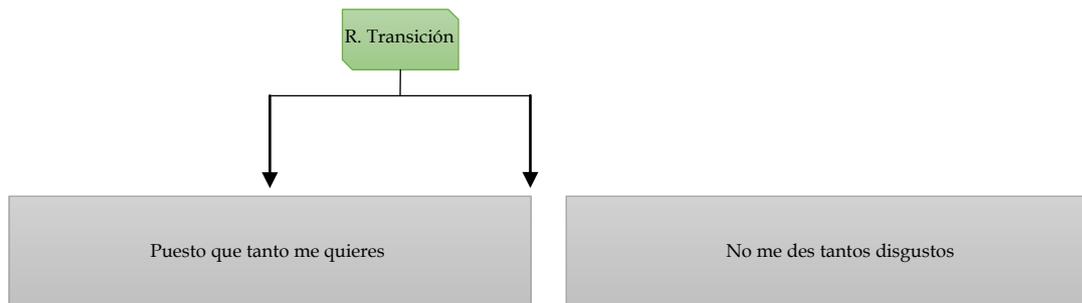


Figura 7. Representación gráfica IV del remate de transición que se inicia a mitad del primer verso del tercer bloque y con una duración de medio compás.

La siguiente opción es la misma que la figura 7, la diferencia está en la duración. Se comienza el remate de transición a mitad del primer verso del tercer bloque, y se acaba cuando ha terminado el segundo verso, por lo que dura un compás y medio. Esta posibilidad de uso suele ser habitual en bailaores que quieren dar mucha fuerza a este tercer bloque pisando la letra pero sin ser excesivo.

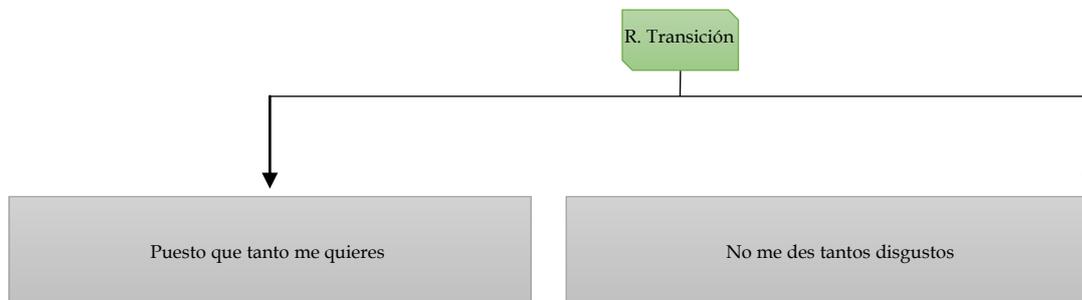


Figura 8. Representación gráfica V del remate de transición que se inicia a mitad del primer verso del tercer bloque y acaba al final del segundo verso con una duración de un compás y medio.

La figura 9 es parecida a las anteriores, su diferencia radica en la ubicación de la finalización del remate. El inicio es igual a las dos figuras anteriores (7 y 8) pero el remate de transición acaba en mitad del segundo verso, siendo su duración de un compás. Esta opción es bastante utilizada por los artistas, creando cambios rítmicos en un mismo bloque de la letra, peso y calma, fuerza expresiva por los zapateados y vuelta a la calma.

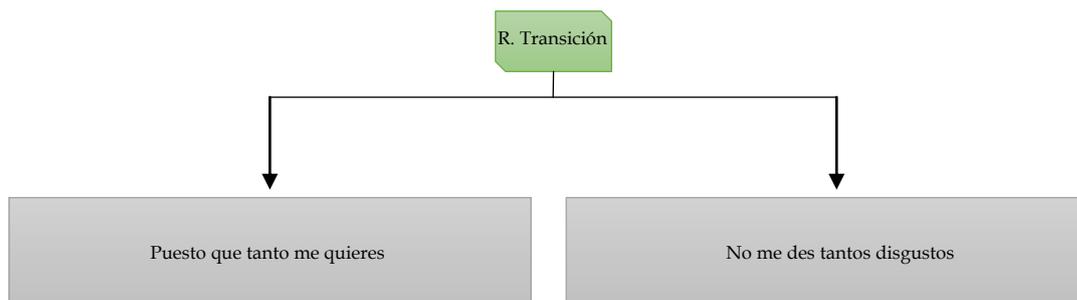


Figura 9. Representación gráfica VI del remate de transición que se inicia a mitad del primer verso del tercer bloque y acaba a mitad del segundo verso con una duración de un compás.

La figura 10 inicia el remate al principio del verso de este bloque acabando en la mitad del segundo verso como sucede en la anterior figura 9.

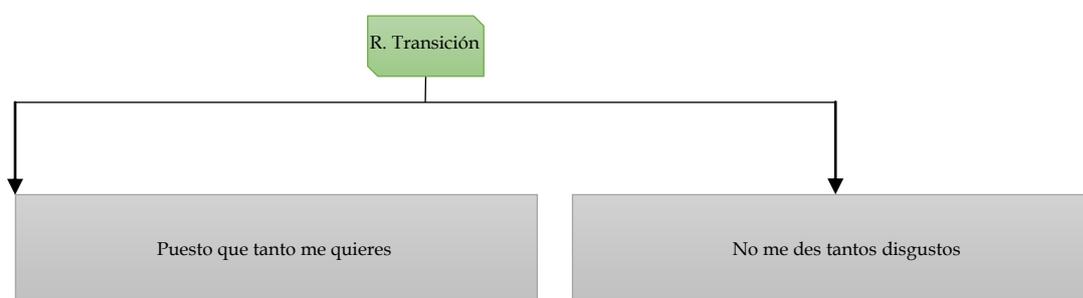


Figura 10. Representación gráfica VII del remate de transición que se inicia junto con el verso del tercer bloque y acaba a mitad del segundo verso siendo su duración de un compás y medio.

La última opción posible en cuanto al uso del remate en este tercer bloque de la letra por soleá radica en la figura 11. El remate de transición se inicia a mitad del segundo verso y acaba cuando finaliza este verso. Su duración es de medio compás.



Figura 11. Representación gráfica VIII del remate de transición que se inicia a mitad del segundo verso del tercer bloque y acaba cuando finaliza este verso con una duración de un medio compás.

3.3 Usos del remate en el 4º bloque de la letra por soleá

Como decíamos que sucedía con el cante, el cuarto bloque es una repetición del tercero. En cuestión coreográfica, ocurre exactamente lo mismo. Las posibilidades de uso del remate de transición es el mismo que para el remate final de la letra, siendo idénticas las ubicaciones y las duraciones ya que los versos y sus duraciones son exactamente iguales. La decisión de utilizar una u otra opción estará determinada en lo sucedido en el tercer bloque y/o en el expreso deseo del intérprete que lo vaya a ejecutar.

3.4 Usos del remate después del 4º bloque de la letra por soleá

El bailaor o bailaora no está obligado a realizar el cierre de la letra cuando ésta ha terminado. Dependerá de las siguientes posibilidades:

- Se ha realizado el remate final de la letra por lo que no procede cerrar de nuevo la letra cuando el cantaor o cantaora la ha finalizado. Aunque hoy en día, hay tendencia de zapatear todo y puede ocurrir que después de sincronizar el remate final de la letra con el cante, hay quien prefiere, además, hacer un cierre con la guitarra, que no sería más que hacer dos remates seguidos uno en el último bloque de la letra (remate final de la letra) y otro a continuación (cierre). No es lo tradicional. Lo habitual es o se realiza el remate final de letra o el cierre de letra.
- Si no se ha ejecutado remate final de letra, lo idóneo es hacer un cierre para finalizar esta parte de la estructura del baile.
- A veces, aunque no se haya realizado el remate final de letra, el bailaor o bailaora no quiere realizar el cierre porque prefiere que la guitarra haga una falseta seguida a la letra.

4. Combinaciones coreográficas de los usos del remate en una letra por soleá

Seguidamente, se va a intentar exponer todas las probabilidades coreográficas que pueden ocurrir de los distintos usos del remate en una letra de soleá. Todas las posibilidades en cada bloque de la letra que pueden darse ya se han mencionado, ahora lo que el bailaor o bailaora debe conocer es cómo se pueden combinar unas con otras.

Como venimos expresando, la forma de bailar de cada intérprete flamenco viene dado por su inspiración del momento, por el virtuosismo técnico en su zapateado y por supuesto por su resistencia física. Todo ello dependerá, además, de la tendencia coreográfica que acostumbre a interpretar el bailaor o bailaora si está más cercana a la tradicional o más vanguardista. Sin embargo, nada está sujeto a unas reglas ni cánones rígidos. Una bailaora, en concreto, puede

tener preferencia estilística por defender su virtuosismo técnico y zapatear en casi cada momento de su baile por soleá y, sin embargo, decidir, por ejemplo, bailar una letra de soleá con calma, peso, respirando y casi sin moverse por el espacio. Por ello, las posibilidades que se representan, a continuación, serán seleccionadas por el artista sin seguir un patrón predeterminado. También, hay que aclarar que, si en un mismo baile por soleá hay varias letras a interpretar, el bailarín o bailarina puede seleccionar las distintas posibilidades del uso del remate de forma independiente para cada una de ellas, es decir, sin tener la atadura de realizar todas las letras del mismo modo coreográfico.

En la Tabla 1 se puede observar que están representadas todas las posibilidades del uso del remate por los bloques de la letra de soleá. En los bloques 1 y 2, la opción coreográfica es si se usa o no la contestación de la letra. En el bloque 3 están todos los tipos de uso de los remates que se han presentado en este trabajo a través de las representaciones gráficas I, II, III, IV, V y VI en las figuras 5, 6, 7, 8, 9 10 y 11 respectivamente. En el bloque 4, ocurre exactamente lo mismo que en el bloque 3.

De esta manera, cuando el artista quiera estudiar todas las posibilidades coreográficas de una letra de soleá podrá consultar la tabla y decidir qué opción prefiere interpretar.

COMBINACIONES COREOGRÁFICAS SEGÚN EL USO DEL REMATE DE LA LETRA POR SOLEÁ					
	1º BLOQUE	2º BLOQUE	3º BLOQUE	4º BLOQUE	CIERRE
	CONTESTACIÓN		R. TRANSICIÓN	R. FINAL LETRA	
A	Si		Representación gráfica I	Representación gráfica I	Si
				Representación gráfica II	
				Representación gráfica III	
				Representación gráfica IV	
	No			Representación gráfica V	No
				Representación gráfica VI	
				Representación gráfica VII	
				Representación gráfica VIII	
			No realizar remate		

B	Si	Representación gráfica II	Representación gráfica I	Si
			Representación gráfica II	
			Representación gráfica III	
			Representación gráfica IV	
	No		Representación gráfica V	No
			Representación gráfica VI	
			Representación gráfica VII	
			Representación gráfica VIII	
			No realizar remate	
C	Si	Representación gráfica III	Representación gráfica I	Si
			Representación gráfica II	
			Representación gráfica III	
			Representación gráfica IV	
	No		Representación gráfica V	No
			Representación gráfica VI	
			Representación gráfica VII	
			Representación gráfica VIII	
			No realizar remate	
D	Si	Representación gráfica IV	Representación gráfica I	Si
			Representación gráfica II	
			Representación gráfica III	
			Representación gráfica IV	
	No		Representación gráfica V	No
			Representación	

			gráfica VI	
			Representación gráfica VII	
			Representación gráfica VIII	
			No realizar remate	
E	Si	Representación gráfica V	Representación gráfica I	Si
			Representación gráfica II	
			Representación gráfica III	
			Representación gráfica IV	
	No		Representación gráfica V	No
			Representación gráfica VI	
			Representación gráfica VII	
			Representación gráfica VIII	
		No realizar remate		
		No realizar remate		
F	Si	Representación gráfica VI	Representación gráfica I	Si
			Representación gráfica II	
			Representación gráfica III	
			Representación gráfica IV	
	No		Representación gráfica V	No
			Representación gráfica VI	
			Representación gráfica VII	
			Representación gráfica VIII	
		No realizar remate		
		No realizar remate		
G	Si	Representación gráfica VII	Representación gráfica I	Si
			Representación gráfica II	
			Representación	

No	No	gráfica III	No	
		Representación gráfica IV		
		Representación gráfica V		
		Representación gráfica VI		
		Representación gráfica VII		
		Representación gráfica VIII		
		No realizar remate		
H	Si	Representación gráfica I	Si	
		Representación gráfica II		
		Representación gráfica III		
		Representación gráfica IV		
	No	No realizar remate	Representación gráfica V	No
			Representación gráfica VI	
			Representación gráfica VII	
			Representación gráfica VIII	
		No realizar remate		

Tabla 1. Combinaciones coreográficas según el uso del remate de la letra por soleá

Para su mayor comprensión, estudiaremos las probabilidades que nos da la opción D de la tabla 1 como ejemplo.

En primer lugar, el bailaor o bailaora podrá elegir entre si hacer o no la contestación de la letra que se suele ejecutar entre el bloque 1 y 2. En este caso que estamos estudiando la opción D, en el 3º bloque, el artista realizará el remate que está representado en la gráfica IV de la figura 7, esto es un remate que dura medio compás ya que se realiza a mitad del cante del primer verso de este 3º bloque. A continuación, el intérprete puede elegir combinar otro uso del remate en el 4º bloque de la letra (presentados todas las posibilidades en las representaciones gráficas I, II, III, IV, V, VI, VII y VIII) o no realizar ninguno. Finalmente, podrá optar para concluir la letra si incluir un cierre o no tras su finalización.

A continuación, veamos la figura 12 donde se representa este mismo ejemplo. Se ha optado por incluir en la coreografía el remate de contestación del bloque 1 y 2 de la letra de soleá. En el 3º bloque, al seleccionar la opción D de la tabla, el bailar o bailaora usará el remate como está presentado en la representación gráfica IV de la figura 7. Sin embargo, para el 4º bloque, en este caso se ha seleccionado la representación gráfica V de la figura 8 que consiste en ejecutar el remate desde la mitad del primer verso hasta el final del segundo, que corresponde con el último de la letra. Durará, por tanto, un compás y medio. Para concluir la coreografía, se ha preferido incluir el cierre después del cante. Esto quiere decir que el intérprete remata la letra mientras se canta y tras su conclusión, sigue rematando con la guitarra los compases que considere oportuno.

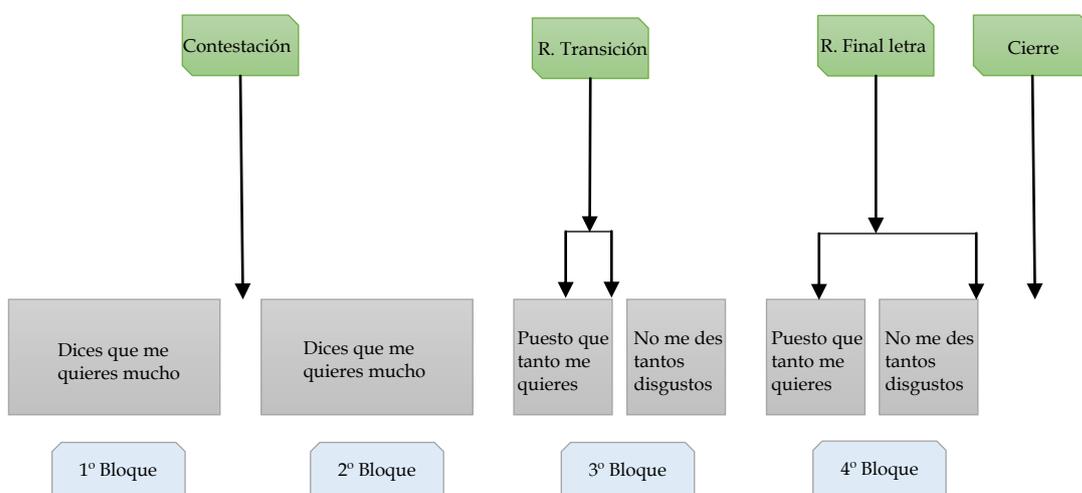


Figura 12. Representación gráfica de la combinación coreográfica de un ejemplo basado en la opción D de la tabla 1 sobre el uso del remate en una letra de soleá.

Conclusiones

En el baile flamenco no existen manuales coreográficos donde el practicante pueda consultar todas las posibilidades artísticas para rematar y bailar las diferentes letras de los distintos palos flamencos. En este caso, se ha representado todas las combinaciones coreográficas posibles a través de todos los usos del remate en una letra de soleá. Este trabajo define estas formas de interacción del bailar o bailaora con el cante por soleá de forma precisa. Su conocimiento permitirá una interacción correcta de los artistas durante la interpretación artística. Se considera que puede jugar un papel muy importante en la enseñanza actual del flamenco, ya que existe una demanda para su aprendizaje que sobrepasan las fronteras de Andalucía y España.

Se emplaza a un estudio más profundo para posibilitar el asentamiento y definición de una terminología propia del baile flamenco para sistematizarlo y concretar todo lo que la tradición oral ha transmitido de generación a generación y de maestros a pupilos.

Bibliografía

- ARRANZ, Á. (2012). *El baile flamenco* (2nd ed.). Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz S.L.
- BAENA-CHICÓN, I. (2018). “El uso de la llamada y del remate en la coreografía de una letra por alegrías de Cádiz”. *Revista Centro Investigación Flamenco Telethusa*, 11(13), pp.12-21. <https://doi.org/10.23754/telethusa.111304.2018>
- CASTRO BUENDÍA, G. (2013). Jaleos y soleares. “La diferenciación estilística entre el jaleo y la soleá como origen del estilo flamenco”. *Sinfonía Virtual: Revista de Música Clásica y Reflexión Musical*, 25(2), pp.1-257.
- GAMBOA, J. M. & NÚÑEZ, F. (2007). *Flamenco de la A a la Z: Diccionario de Términos Del Flamenco*. Espasa Libros, S.L.
- HURTADO, A. & HURTADO, D. (2009). *La llave de la música flamenca*. Sevilla: Signature Ediciones.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, A. (1975). *Cantes flamencos* (3.^a ed.). Madrid: Espasa-Calpe, S A.
- MARTÍNEZ, J. (2010). *El cante flamenco* (2^o). Córdoba: Almuzara.
- NÚÑEZ, F. (2011). Flamencopolis. Recuperado 3 de abril de 2019, de <http://www.flamencopolis.com/>
- PABLO, E. & NAVARRO, J. L. (2007). *Figuras, pasos y mudanzas: Claves para conocer el baile flamenco*. Córdoba: Almuzara.
- ROLDÁN FERNÁNDEZ, J. M. (2007). *La larga familia del flamenco*. Huelva: Universidad de Huelva Publicaciones.
- VERGILLOS, J. (2002). *Conocer el flamenco, sus estilos, su historia*. Sevilla: Signatura de Flamenco.