



Artículo de revisión- DOI: [doi.org/10.23754/teletusa.131508.2020](https://doi.org/10.23754/teletusa.131508.2020)

# El cajón en el flamenco: más allá de marcar el ritmo

## *The box drum in flamenco: beyond setting the rhythm*

Rosa María Piulestán Nieto (1) Email contacto: [lestanrose@hotmail.com](mailto:lestanrose@hotmail.com)

(1) Investigadora independiente. Cádiz, España.

Recibido: 12 abr 2020 / Revisión editorial: 14 abr 2020 / Revisión por pares: 07 may 2020 / Aceptado: 10 may 2020 / Publicado online: 18 may 2020

### Resumen:

La percusión en el flamenco siempre ha estado presente en sus tres representaciones artísticas: en el cante, en el baile y en la guitarra, principalmente a través de las palmas, del taconeo y de los rasgueados respectivamente, ejerciendo la esencial función de servir como base rítmica. El cajón peruano, con el mismo cometido, es uno de los instrumentos de percusión que más recientemente se ha incorporado a esta música. El objetivo de este estudio es profundizar en la adaptación y evolución musical del cajón en el flamenco para analizar el papel que desempeña actualmente en este género. Aunque Paco de Lucía lo introdujo en España, fue, sin embargo, Rubem Dantas quien se encargaría de la adaptación del cajón peruano a los compases flamencos. La posterior saga continuadora de percusionistas muestra, con sus modelos de interpretación y aportaciones estilísticas, los aspectos evolutivos del cajón en este tipo de música. El cajón flamenco es un instrumento que, sin haber estado nunca presente en la cultura musical flamenca, se ha convertido, desde el momento en el que se incorporó, en acompañante habitual de las diferentes manifestaciones artísticas relativas a este arte, de tal modo que su presencia se estima prácticamente imprescindible en el flamenco actual.

### Palabras Clave:

Percusión, compás, palmas, interpretación, instrumento.

### Abstract:

Percussion has always been present in flamenco, exercising the essential function of keeping rhythm, through its three artistic representations: singing, dancing and guitar music, mainly through clapping, footwork and strumming respectively. The Peruvian box drum is one of the percussion instruments most recently incorporated into flamenco. The objective of this study is to analyze the adaptation and musical evolution of the box drum in flamenco in order to analyze the role it currently plays in this genre. While it was discovered and brought to Spain by guitarist, Paco de Lucía, it was Rubem Dantas who adapted the Peruvian box drum to flamenco beats. The subsequent long line of percussionists, along with their varying interpretations and stylistic offerings, demonstrates the way the box drum has evolved in this musical genre. The flamenco box drum is an instrument that, without ever having been present in flamenco musical culture before, became from the very moment it was introduced, a habitual accompaniment of the different artistic manifestations related to this art form, to such a degree that its presence is considered practically indispensable in today's flamenco.

### Keywords:

percussion, rhythm, clapping, performance, instrument.

## Introducción

El cajón es un instrumento de percusión de origen peruano cuya función principal es servir como soporte rítmico. Siendo el flamenco una música de naturaleza percusiva<sup>1</sup>, la percusión siempre ha estado presente en las tres disciplinas de este género: en el baile, con la percusión corporal, con los palillos y sobre todo con el zapateado; en la guitarra, con recursos técnicos percusivos como los rasgueos y los golpes y en el cante, no con recursos vocales propiamente sino a través de las palmas, con el toque de los nudillos sobre una mesa o mostrador y con los jaleos y onomatopeyas de los palmeros. Todos estos elementos han sido continuamente utilizados con el objetivo fundamental de marcar el ritmo.

La importancia del patrón rítmico en el flamenco ha sido sostenida por diversos autores<sup>2,3</sup>, ya que el uso de compases binarios y ternarios y las combinaciones de ambos dibujan el peculiar ritmo de los distintos palos flamencos, confiriéndole una complejidad rítmica que caracteriza a este género, hasta tal punto que podemos denominar al flamenco “como una música eminentemente rítmica” (p.16)<sup>2</sup>. En esta línea, Torres<sup>3</sup>, refiriéndose al concepto de toque flamenco en lo relativo al papel de la guitarra como instrumento de acompañamiento al cante y al baile, sugiere que prevalece la función rítmica sobre la melódica y la armónica, ya que el ritmo condiciona a las otras dos. Dado que el ritmo es el elemento principal y definitorio del flamenco, la percusión desempeña un papel fundamental en esta música ejerciendo como sustento rítmico.

Sin embargo, las percusiones empleadas tradicionalmente en el flamenco se caracterizaban por ser lineales y repetitivas debido a que venían configurando un fórmula rítmica de manera continuada con la excepción de la acentuación de algunos compases según el estilo. No es hasta la introducción del cajón por Paco de Lucía a finales de los setenta, que permite marcar el ritmo, los acentos y, a la vez, realizar variaciones sobre el compás, cuando se posibilita un nuevo fraseo en el flamenco, sobre todo en la guitarra, que se ve liberada de mantener el peso rítmico y puede recrearse en otros aspectos sonoros, melódicos y armónicos<sup>4</sup>.

Téllez narra cómo los autores Núñez y Gamboa se refieren a la entrada del cajón en el flamenco “como el gran descubrimiento de la organología jonda en el siglo XX. Ofrece innumerables ventajas: no da nota, no se come los armónicos y

encaja a las mil maravillas con los sonos nuestros” (p.358)<sup>5</sup>. El éxito del perfecto acoplamiento del cajón en el flamenco se debe, en gran parte, a su sonoridad, que empasta con la estética sonora de este género musical.

Pero el cajón, desde su incorporación al flamenco, no ha estado exento de críticas dirigidas a demostrar la disconformidad con los elementos de fusión y con los ritmos afrocubanos electricificados, sugiriendo una contaminación de este arte. Téllez<sup>5</sup> describe cómo la afición recibió con cierto desabrimiento el primer tema donde se introdujo el cajón en 1981, “Solo quiero caminar”, interpretado por el Sexteto encabezado por Paco de Lucía.

A pesar de sus detractores, el cajón es, actualmente, uno de los instrumentos percusivos más frecuente en el flamenco, convirtiéndose en la percusión más representativa de esta música, hasta tal punto que hoy en día no se concibe el flamenco moderno sin el cajón<sup>6</sup>. Tanta es su aceptación e integración en el flamenco que se puede llegar a creer que siempre estuvo presente en nuestra música, si se desconoce su origen real.

El interés de este trabajo investigación viene determinado por ser el cajón un instrumento relativamente nuevo en la percusión flamenca y, sin embargo, ser el más extendido hoy en día.

El objetivo de este estudio es profundizar en la adaptación y evolución musical del cajón en el flamenco para analizar el papel que desempeña actualmente en este género.

La metodología llevada a cabo ha sido la revisión bibliográfica de los trabajos publicados hasta la fecha, utilizando las principales fuentes, bases de datos y bibliografía existentes más actuales.

## Orígenes del cajón

El cajón es un instrumento peruano, de la zona de Chíncha, al sur de Lima. Sus orígenes afroamericanos se remontan a la época en que los esclavos africanos eran llevados al Nuevo Mundo y su surgimiento, probablemente, se debe al resultado de la percusión sobre superficies para acompañar sus cánticos durante su estancia como presos en los galeones. Desde esta época colonial se produce una evolución de la música marcada por el sello rítmico del esclavo negro, que utilizaba cualquier objeto a su

alcance para producir sonido y acompañamiento en sus canciones, como cucharas, sillas, mesas o cajas de madera en las que se sentaba para tocar en grupo, dando origen al cajón<sup>7</sup>. El cajón se utilizaría después para acompañar distintos estilos de la música negra y criolla como el tondero, el panalivio, el festejo, la zamueca, el vals o el aguanieves, convirtiéndose en el instrumento peruano por excelencia<sup>8</sup>.

Fabricado con madera de cedro o caoba, el cajón peruano es un paralelepípedo, cuyas medidas más usadas son 35×20 cm en su base y 46 cm de altura, en madera de 12 a 15 mm de grosor.

En la parte trasera hay un orificio de unos 10 cm de diámetro para la salida del sonido y la cara anterior es de una madera más fina. Sentado el percusionista encima del cajón, se percuten los dedos o la palma de la mano ahuecada sobre la madera fina, consiguiendo, con esta técnica, un sonido agudo al tocar en el borde superior de la tapa o un sonido más grave hacia el centro de la mism<sup>1</sup>. Para obtener los diferentes sonidos se colocan las manos de forma distinta consiguiendo matices y volúmenes que van desde los más sutiles hasta los más enérgicos. En el folclore peruano se emplean uno o dos cajones, sirviendo el primero como base rítmica y el segundo



**Fig.1** Foto Impresa del grupo bohemio "La Palizada". Autor desconocido (1897). Colección Ejalde. Pontificia Universidad Católica del Perú. Recuperada de <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/9377> Consultado 8 marzo 2020.

para hacer floreos y también, en la música negra, es frecuente la interrupción de la pieza para hacer solos de cajón. En la figura 1, de 1897, se puede observar a un hombre tocando el cajón (abajo a la derecha). Se trata de Pepe Ezeta, perteneciente al grupo "La Palizada", uno de los más representativos de la bohemia limeña de fin de siglo.

Entre los principales cajoneros peruanos podemos citar a Alex Acuña, Julio "Chocolate", Víctor "Gancho", Eusebio Sirio "Pititi", Porfirio, Alberto Vásquez, Carlos Caitro Soto y María del Carmen Dongo<sup>9</sup>.

## Introducción del cajón en España

### Descubrimiento por Paco de Lucía

En 1977, Paco de Lucía estuvo con su grupo el Sexteto de gira por América, llegó a Lima y el embajador de España en Perú le invitó a una fiesta en la embajada a la que acudió Chabuca Granda, una cantante muy famosa peruana, que interpretó, entre otras canciones, “La flor de la canela”. Este tema y “Fina estampa” lo habían grabado Paco y su hermano Ramón en versión instrumental unos años antes<sup>5</sup>. En un artículo publicado por Caneda<sup>10</sup>, se incluye un video de una entrevista realizada a Paco de Lucía en la que el guitarrista describe el descubrimiento del cajón:

“...Chabuca Granda [...] llegó ahí con un negro que tocaba el cajón, Caitro [...]. Entonces yo vi el cajón y me llamó mucho la atención, luego cogí yo la guitarra y empecé a tocar con él y vi, clarísimamente, que esa era la percusión del flamenco. Porque siempre hasta ahí habíamos tocado con palmas, pero las palmas no tienen consistencia [...] y usábamos bongós, usábamos congas. Y el cajón pues tiene el sonido agudo del tacón de un bailar y el grave de la planta”.

Paco de Lucía, además de quedar admirado por el sonido del cajón, alude a otras características que ofrecen ventajas al percusionista, como la comodidad del transporte del instrumento, dado su reducido tamaño.

La introducción del cajón en el flamenco no sólo contribuyó a una nueva concepción de la percusión en esta música, sino que también permitió una técnica más expresiva en la guitarra, siendo Paco de Lucía el iniciador de la actual estética de la guitarra flamenca. La aportación rítmica del cajón libera a la guitarra del peso de esta función y puede centrarse en aspectos sonoros, melódicos y armónicos, desapareciendo el aspecto de toque “corrido” y dando lugar a introducir silencios, regulaciones sonoras, marcación de acentos, acordes de paso y contratiempos de los ritmos flamencos. Torres<sup>4</sup>, afirma que, además de su profundo conocimiento de este instrumento y su virtuosismo técnico, Paco de Lucía ofrece una nueva idea del toque flamenco que proviene, en gran parte, de la introducción del concepto de grupo flamenco y de las influencias y préstamos de otras músicas como el jazz, el rock, la música clásica, la hindú y el pop. Los elementos principales de su formación grupal son la percusión, la guitarra rítmica y el bajo eléctrico, que permiten mayor libertad a la

guitarra solista al estar cubierto el patrón rítmico y armónico, así como mayor capacidad para la improvisación y un desarrollo extraordinario del toque a contratiempo. Esta composición mantiene una analogía con las pequeñas formaciones de jazz o combos, con las que el artista ya tuvo contactos previos. A estos instrumentos añade la flauta travesera y saxo y los componentes tradicionales flamencos, el cante y el baile, quedando configurado finalmente el Sexteto con Paco de Lucía como guitarrista solista a la cabeza, Rubem Dantas (percusión), Ramón de Algeciras (guitarra rítmica), Carles Benavent (bajo eléctrico), Jorge Pardo (flauta y saxo), Pepe de Lucía (cante) y Manuel Soler (baile y palmas).

Todos estos elementos provocan una auténtica revolución musical en el mundo del flamenco a comienzos de los ochenta, siendo en 1981 cuando Paco de Lucía introduce el cajón por primera vez en su tema “Solo quiero caminar”. Con una enorme repercusión mediática y con una buena acogida tuvo, sin embargo, aparte de la afición en contra, incluso años después hay detractores del cajón. Recoge Téllez<sup>5</sup> las declaraciones del percusionista Ruy-Blas, en las que manifiesta que el cajón no le convence y expone su preferencia por la mesa, ya que cree que el cajón produce mucho ruido, pero aun así, lo respeta.

A pesar de estas opiniones, el cajón sufrirá un proceso de adaptación al flamenco y una enorme aceptación por parte de la afición y de los propios artistas de este género.

### Adaptación del cajón al flamenco por Rubem Dantas

Rubem Dantas, brasileño de gran formación musical y con contactos con un amplio espectro de estilos musicales, mostró un interés especial por la percusión, donde se le considera como uno de los mejores<sup>11, 12</sup>.

Llegó a España en 1977 invitado por el también percusionista Ruy-Blas, entrando a formar parte del grupo Dolores e inmediatamente después se convierte en el percusionista de la formación musical de Paco de Lucía. Cuando éste descubre el cajón en Perú se lo entrega a Rubem para que lo adapte a los compases flamencos. García<sup>11</sup> entrevista al artífice de la adaptación del cajón peruano al flamenco, Rubem Dantas, que narra cómo fue el descubrimiento sonoro del instrumento: “El cajón aportaba el golpe sordo de las palmas, los agudos del tacón y los graves de la suela del zapato del bailar”.

Dantas permaneció una semana con Caitro Soto, que le enseñó la técnica instrumental y los patrones rítmicos afroperuanos. Al poco tiempo ya estaba tocando con el Sexteto con este nuevo instrumento, que será bien acogido por la percusión natural del flamenco, las palmas, la guitarra y el zapateado, debido a su sonido indeterminado que empasta perfectamente con la sonoridad flamenca<sup>8</sup>.

En la primera aparición del cajón en la historia del flamenco, "Solo quiero caminar" (1981), Rubem Dantas realiza un sencillo acompañamiento, apoyando la primera y la tercera parte del compás, en similitud con la samba brasileña. Los bongós y congas utilizados hasta el momento se verán relevados.

Unos meses después participa con Camarón de la Isla en su tema "Como el agua", siendo ésta la segunda vez que un cajón suena en un disco flamenco. El acompañamiento en estos tangos es parecido al anterior. Posteriormente, en otro disco también de Camarón, "Calle Real", introduce una novedad en el tema "Yo vivo enamorado", silenciando la primera parte del compás de tango, confiriéndole un aire más flamenco.

Rubem Dantas va desarrollando un uso más elaborado del cajón que se aprecia en su apoyo en las falsetas de la guitarra como en su reinterpretación en 1984 de "Solo quiero caminar" en la grabación en directo de "Live one summer night" de Paco de Lucía, en la que destaca el cierre final mostrando su virtuosismo dada la velocidad del tema. O en temas como "Cañada" del disco "Siroco" (1987) donde realiza un prelude apoyado en la guitarra.

En el año 1983, Rubem incorpora el cajón en las bulerías "Esclavo de tus besos", en la coda final y en "Yo soy el viento", donde suena apoyando el ritmo que ejecuta la guitarra en la introducción y en las falsetas. Igualmente, apoya al cantante empleando el sentido binario o ternario según la letra del tema.

## Estudio organológico del cajón flamenco

Se trata de un instrumento de percusión de altura indefinida, es decir, que produce notas no identificables. Siendo su origen peruano, el cajón flamenco no es muy distinto a él, pero en su proceso de adaptación a nuestro género sufre algunas transformaciones.

Su forma es rectangular, similar al peruano, con las siguientes diferencias: las maderas utilizadas para su construcción son el haya y el abedul, esta última proporciona un sonido agudo y claro al cajón. Las medidas más empleadas son 30×30 cm en la parte de abajo y de arriba con un grosor de 12 mm, las caras laterales 30 x 45 cm con 12 mm de grosor y la tapa y la trasera 30 × 45 cm con 4 mm de grosor. Lo más característico de este instrumento es que la tapa frontal, en la que se percute, no fija su lado superior, sino que, dependiendo de la soltura, permite una vibración a modo lengüeta. La tapa trasera tiene un agujero central de 12 cm para permitir la salida del sonido y los laterales del cajón están reforzados con unos listones de madera para conferirle mayor consistencia. Por último, incorpora en su interior unas cuerdas de guitarra (nota equivalente al Mi) para proporcionarle más resonancia. El sonido también se enriquece colocando objetos metálicos en su interior como cascabeles<sup>7</sup>.

En cuanto a la posición, la más habitual es el cajón apoyado en el suelo y el percusionista sentado sobre él con un pie a cada lado. En algunas ocasiones se emplean otras posturas, colocando una pierna en medio del cajón o inclinando el cajón hacia atrás.

La técnica básica consiste en colocar las palmas de las manos rectas sobre el cajón proyectando las yemas de los dedos. A partir de esta posición se pueden emitir distintos sonidos: agudos (en la parte superior de la tapa), golpes de relleno (de poca intensidad), chasqueos o rotos (con intensidad), apagados (menos roto que el anterior), graves (golpeando con la mano en el centro del cajón), grave-agudo (ejecutando un doble golpe con una sola mano, la palma para obtener el sonido grave y las yemas el agudo). Otros golpes se realizan con el talón del pie sobre los laterales del cajón o con los nudillos y dedos sobre la madera. También en ocasiones pueden utilizar escobillas para evitar el sonido de ataque y conseguir mayor acople sonoro con otros instrumentos.

## Evolución musical y principales percusionistas

La labor del percusionista inicialmente fue la de contribuir al mantenimiento de la métrica en la música, colaborando, en el caso del flamenco, al soporte rítmico que ya aportaban la guitarra con recursos técnicos como los rasgueos y los

golpes y el bailaor con sus zapateados. Además de la percusión corporal, con las palmas, pitos y nudillos, siempre presentes en todas las etapas del flamenco, el percusionista ha empleado numerosos instrumentos de percusión, desde los más primitivos tañidos en la época preflamena, como las castañuelas, panderos, cascabeles, crócalos, sonajas o zambomba, entre otros, que acompañaban a la música tradicional de la Península Ibérica (El Vito, El Zorongo, Oles, Jaleos y Zapateados), hasta la incorporación, a partir de los años sesenta de otros instrumentos de distintos orígenes como los bongós, las congas o el cajón, afroamericanos; la darbuka o la tabla india, orientales o la batería, el set de percusión y la marimba, de procedencia varia<sup>1</sup>.

Con la introducción una extraordinaria variedad de instrumentos y la aportación de abundantes elementos de creatividad, el percusionista adquiere cada vez mayor protagonismo en el flamenco. Las primeras grandes figuras en la percusión que iniciaron sus andaduras en esta música, son el peruano Pepe Ébano, que acompañó a Paco de Lucía en "Entre dos aguas" y a Camarón en la "Leyenda del Tiempo", el cubano Tito Duarte y el madrileño Pedro Ruy-Blas, también colaboradores de Paco de Lucía y contribuyentes a la fusión con otros estilos musicales, como el rock o el jazz.

Desde la introducción del cajón por Paco de Lucía y su adaptación al flamenco por parte de Rubem Dantas, el cajón se ha convertido, en algo más de cuatro décadas, en un instrumento con un público multitudinario<sup>7</sup>. Efectivamente, el cajón se ha erigido como el instrumento de percusión más representativo del flamenco actual, siendo muchos los músicos que han hecho del cajón su instrumento. Entre los percusionistas pioneros más sobresalientes y sus principales aportaciones podemos citar a:

José Antonio Galicia, músico de raíz en el jazz, fue una importante figura en la difusión del cajón y el que introdujo la batería en el flamenco junto a Tino di Geraldo. Tino di Geraldo, toca predominantemente la batería, introduciéndola en el flamenco junto al anterior pero con un sello rockero. Su importancia radica en la ampliación de la paleta sonora en la percusión flamenca gracias a la introducción de instrumentos como sonajeros, metales, panderos o la tabla india, además del cajón.

Antonio Carmona, perteneciente a la saga de "Los Habichuela", conocedor de la tradición y poseedor de una gran destreza rítmica, crea

un estilo de acompañamiento que se caracteriza por la sobriedad mezclada con un ritmo muy vivo.

Ramón Suárez Escobar, Ramón "Porrina", también perteneciente a otra importante familia flamenca de cantaores, nieto de "Porrina" de Badajoz, hijo de Ramón el Portugués y sobrino de "El Guadiana". Grabó junto a Paco de Lucía "Soniquete", convirtiéndose en el modelo del toque actual del cajón. Este tema se inicia con un solo de cajón, definiéndose a la perfección la métrica con la acentuación de la bulería. En esta grabación hay una intención clara de colocar el cajón a la altura del resto de instrumentos que intervienen en el Sexteto. Una característica de este músico es mantener el ostinato de la semicorchea de principio a fin, utilizando la combinación de distintos acentos para aportar variedad.

En las tendencias más recientes cabe destacar una amplia generación de percusionistas que han bebido de los maestros anteriores y de diferentes fuentes musicales, con el aspecto común de que se han formado imitando a otros músicos. Moreno<sup>1</sup>, sostiene que, además, existe un factor geográfico que define el modo de interpretación en la percusión flamenca. Por un lado Madrid, ciudad donde se concentra un grupo de percusionistas con características musicales parecidas, con un toque virtuoso del cajón que incorpora la técnica de congas, duplicando y cuadruplicando los tiempos de los palos flamencos, con una ejecución similar a la de los ritmos afrocubanos que utiliza las síncopas frecuentemente para desarrollar las notas a contratiempo. En este grupo destacan percusionistas como Israel Suárez Escobar, "Piraña", uno de los jóvenes referentes del cajón flamenco que se caracteriza por los golpes a contratiempo y los cierres, aportaciones que se pueden apreciar en la bulería "Patio Custodio" de Paco de Lucía; Sabú, su hermano, con un estilo interpretativo similar; Lucky Losada, que se distingue por una interpretación con carácter más sobrio y con menor influencia de la música afrocubana; y otros muchos percusionistas que sobresalen por técnica y virtuosismo como Julio Jiménez Borja, "Chaboli", Antón Suárez, de la saga de los "Porrina", Vicente Suero Vega "Morito", José Manuel Ruíz Motos "Bandolero", José Vargas Bautista "Joselín" y J. Antonio Carmona "Habichuela".

La otra zona geográfica es Andalucía, donde se encuentra un gran número de percusionistas y por ello un abanico más amplio de estilos. Manolo Soler ha sido, en Sevilla, uno de los que más ha influenciado con su modo de tocar, claramen-

te marcado por su condición de bailar, que se basaba en el juego de la diversidad métrica de los palos flamencos y tocaba de brazos, sin usar el golpe doble de muñeca. No solía hacer florituras, ejecutando bases y cierres claros y sencillos, a los que añadía detalles discretos como acentuaciones a la entrada del cante. Una particularidad era su uso de los pies, lo que aportaba mayor seguridad en cuanto al tiempo. Siguiendo esta línea se encuentran percusionistas como Juan Ruiz, que se especializa en ritmos afrocaribios como la rumba; Francisco José Fargas, "Chico Fargas", que introduce otros estilos en su forma de tocar como el tango porteño y la música brasileña y latina; Ángel Sánchez González "Cepillo", que crea un tejido rítmico perfecto con escasos golpes acercándose más al soniquete de Jerez; José Álvaro Carrasco Salazar, que ha desarrollado unas estructuras métricas complejas creando una diversidad de patrones rítmicos dentro de ellas, es uno de los referentes de la percusión para el acompañamiento al baile, ya que conoce los recursos técnicos y musicales de la mayoría de los bailarines; Paquito González, que posee una técnica y un control firme de los tempos, convirtiéndolo en un percusionista idóneo para los trabajos discográficos; Agustín Henke, "El Nervio", con una precisión en la forma de interpretar ideal para sostener la base rítmica de una agrupación instrumental<sup>1</sup>.

Otros muchos percusionistas pertenecen a este grupo andaluz, como Isidro Suárez Navas, con una interpretación del cajón muy similar a la del "Piraña", Antonio Montiel, músico versátil, Manuel José López Muñoz, "El Pájaro", de formación autodidáctica en múltiples instrumentos de percusión y Patricio Cámara, "Patxi", con estudios de percusión en el Conservatorio Superior de Córdoba.

De otras regiones de nuestra geografía cabe destacar a Isaac Viguera, también autodidacta y Francisco José Suárez, "El Aspirina", que se inicia como músico en el seno de su familia de artistas.

Todos estos percusionistas han trabajado y colaborado con cantaores, guitarristas y bailarines de enorme talla, tanto en grabaciones como en giras y actuaciones en directo. Asimismo, han incorporado el cajón a otros estilos musicales como el jazz, la música afro-latino-caribeña, el pop o el rock.

Sin embargo, hay pocas mujeres cajoneras que estén presentes en los grandes espectáculos, como así lo reivindica en su artículo Cruz<sup>13</sup>. No

obstante, podemos nombrar a algunas percusionistas que, poco a poco, se están abriendo camino en este arte, como Eli Maya, Noelia "La Negra" o Marta Orive.

## Conclusiones

A través de este trabajo se ha constatado la importancia de la percusión en el flamenco desde sus orígenes, si bien, la introducción del cajón peruano ha supuesto un hito en la evolución hacia el flamenco moderno. En este sentido, se puede considerar a Paco de Lucía y a Rubem Dantas como los artífices de dicho acontecimiento.

Los cambios realizados en el proceso de adaptación del cajón, como la vibración de la tapa según su fijación o la incorporación de las cuerdas de guitarra y elementos metálicos en su interior, han contribuido al enriquecimiento sonoro flamenco, añadiendo, además, un sello personal en el modo de tocar con aportaciones propias, como la forma de percutir con las yemas de los dedos o el golpeo con nudillos o con el tacón del zapato.

En relación a la evolución musical, se ha evidenciado que los percusionistas, con sus propuestas creativas, han llevado la función básica del cajón más allá de marcar el ritmo, ofreciendo nuevas acentuaciones, contratiempos y fraseos rítmicos. La generación actual, gracias a su destreza técnica, adquiere cada vez mayor virtuosismo posibilitando una nueva dinámica en el flamenco y creando estructuras métricas cada vez más complejas.

La gran cantidad de percusionistas presente en la mayoría de espectáculos flamencos acompañando con el cajón pone de manifiesto la consolidación de este instrumento y estos músicos en dicho género, haciendo que el cajón desempeñe un relevante papel en el flamenco actual. Dada la presencia del cajón tanto en fiestas particulares, como en tablaos, grabaciones y todo tipo de certámenes y espectáculos flamencos en los últimos cuarenta años, habría preguntarnos si la percusión se está erigiendo como una nueva disciplina dentro del flamenco: ¿podría considerarse como la cuarta modalidad flamenca?

Llama la atención, sin embargo, que, en relación con la importancia adquirida por el cajón y su inclusión apabullante en el flamenco, existan tan pocos trabajos de investigación dedicados

a este instrumento. Por ello, para concluir, proponemos nuevas líneas de investigación como el papel del cajón como instrumento solista, las condiciones laborales y retribuciones económicas de los percusionistas en comparación con otros músicos, la incorporación de la mujer percusionista en los grandes espectáculos flamencos, el cajón en el cante flamenco y los principales palos que acompaña, el papel del cajón flamenco en la didáctica de los ritmos de esta música, la presencia del cajón en los programas de enseñanza de percusión en conservatorios o la industria en torno a la fabricación del cajón flamenco.

11. García G. 2017. De cajón. Entrevista a Rubem Dantas. Minerva-Círculo de Bellas Artes. Recuperado de <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=712> Consultado 8 marzo 2020
12. De Gregorio P. (s.f.). Rubem Dantas, el iniciador de la percusión flamenca. Recuperado de <http://decajonflamenco.com/51.html> Consultado 9 marzo 2020
13. Cruz S. 2016. Percusionistas flamencos: músicos del tiento. Deflamenco.com. Recuperado de <https://www.deflamenco.com/revista/especiales/musicos-del-tiento-percusionistas-en-el-flamenco-1.html> Consultado 6 marzo 2020.

---

---

## Referencias documentales

1. Moreno A. 2017. Las percusiones del flamenco, modelos de interpretación y análisis musicológico (tesis doctoral). Universidad de Sevilla, España. Recuperado de <file:///C:/Users/U/Downloads/GUITARRA%20M%C3%81STER/TESIS%20ANTONIO%20MORENO.pdf>. Consultado 6 marzo 2020
2. Hoces R. 2016. Aproximación a la teoría musical del flamenco. Revista Centro de Investigación Flamenco Telethusa, 9 (11), 15-17. doi: 10.23754/telethusa.091103.2016
3. Torres N. 2004. Guitarra flamenca. Lo clásico. Sevilla, España: Signatura flamenco
4. Torres N. 2014. Claves para una lectura musical de la obra de Paco de Lucía. Revista De Investigación Sobre Flamenco: La Madrugá, (11), 1-61. Recuperado de <https://revistas.um.es/flamenco/article/view/221811/172781>. Consultado 11 marzo 2020
5. Téllez JJ. 2015. Paco de Lucía. El hijo de la portuguesa. Barcelona, España: Planeta
6. Jarque F. (18 de diciembre de 2011). Tres mundos en un cajón. El País. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2011/12/18/eps/1324193220\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2011/12/18/eps/1324193220_850215.html). Consultado 2 abril 2020
7. Guerrero E. 2014. Del cajón peruano al cajón flamenco. Temas para la Educación. (29). Recuperado de <https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd11604.pdf> Consultado 2 marzo 2020
8. Núñez F. 2011. Flamencópolis. Recuperado de <http://www.flamencopolis.com/archives/1478> Consultado 16 marzo 2020
9. De Loayza A. (s.f.). El cajón peruano. Recuperado de <https://www.monografias.com/trabajos86/cajon-peruano/cajon-peruano.shtml> Consultado 7 marzo 2020
10. Caneda B. 13 de Octubre de 2017. La historia del cajón flamenco o –más correctamente- cajón peruano [Mensaje en un blog]. Musicopolix. Recuperado de <http://www.musicopolix.com/blog-musicopolix/2017/10/13/la-historia-del-cajon-flamenco-o-mas-correctamente-cajon-peruano/> Consultado 13 marzo 2020