



Artículo de Revisión - DOI: 10.23754/telethusa.111304.2018

El uso de la llamada y del remate en la coreografía de una letra por alegrías de Cádiz

The use of the "llamada" and the "remate" in the choreography of a letter by alegrías de Cádiz

Irene Baena-Chicón, BA (1, 2) Email: irenecpd@gmail.com

(1) Departamento de Baile Flamenco. Conservatorio Profesional de Danza, Pepa Flores. Málaga, España.

(2) Grupo de Investigación en Artes Escénicas. Universidad Católica San Antonio de Murcia. Murcia, España.

Recibido: 20 abr 2018 / Revisión editorial: 22 abr 2018 / Revisión por pares: 03 may 2018 / Aceptado: 17 may 2018 / Publicado online: 22 may 2018

Resumen

El baile, el cante y el toque componen el arte flamenco. El carácter principal de esta manifestación artística es la improvisación durante la actuación en directo. Para conseguir un resultado óptimo, el flamenco ha desarrollado unos códigos de comunicación para todos los intérpretes. Este estudio se centra en dos de estos códigos que se realizan a través de zapateados (en ocasiones adornados por otros pasos): la llamada, empleada como aviso para inducir un cambio coreográfico, y el remate, empleado para finalizar un tramo de coreografía y usado para adornar los silencios del cantaor o cantaora. El objetivo de este artículo es desarrollar las distintas posibilidades de interacción entre el baile, el cante y el toque a través de una letra de alegrías de Cádiz. Se proponen 12 opciones coreográficas diferentes para interpretar una letra de alegrías de Cádiz: no usando ni remate ni llamada; usando una llamada o un remate; o bien hasta dos remates. Las llamadas siempre se emplean antes de la letra para solicitar que comience el cante. En cambio, el remate se puede ubicar en la primera pausa que hace el cantaor o cantaora para respirar, en los últimos versos de la letra, o bien una vez acabada la letra.

Palabras Clave

Código, interacción, baile flamenco, danza, cante, toque

Abstract

Dancing, singing and touch make up flamenco art. The main character of this artistic manifestation is the improvisation during the live performance. To achieve an optimal result, flamenco has developed communication codes for all the performers. This study focuses on two of these codes that are made through zapateados (sometimes adorned by other steps): the call, used as a warning to induce a choreographic change, and the auction, used to finalize a section of choreography and used to decorate the silences of the cantaor or cantaora. The objective of this article is to develop the different possibilities of interaction between dance, singing and toque through a letter of alegrías de Cádiz. 12 different choreographic options are proposed to interpret a letter of alegrías de Cádiz: not using neither auction nor call; using a call or auction; or up to two auctions. Calls are always used before the lyrics to request that singing begin. On the other hand, the auction can be located in the first break made by the cantaor or cantaora to breathe, in the last verses of the lyrics, or once the lyrics are finished..

Keyword

Code, interaction, flamenco dancing, dance, cante, toque

Introducción

El origen del arte flamenco se inspira en la amalgama de culturas que han convivido en el territorio andaluz. Está definido por el baile, el cante y el toque de guitarra¹. Aunque cada una de estas disciplinas pueden celebrarse independientemente unas de otras sin que afecte la identidad del flamenco, suelen concurrir ellas tres en los espectáculos cuyo eje central es el baile flamenco. En estas condiciones, una de las características principales de esta manifestación artística es la improvisación que se desarrolla durante la actuación en directo. Para aunar las tres vertientes artísticas, basadas en el trabajo de improvisación, el flamenco ha desarrollado unos códigos de comunicación con el propósito de llevar a cabo correctamente la interacción entre los distintos intérpretes. Sin embargo, hasta donde tenemos conocimiento, apenas existe literatura científica que haya analizado ni plasmado este tipo de comunicación, única e imprescindible para los flamencos.

En la interacción del baile, cante y toque en el flamenco, el número de disciplinas puede incrementarse con la intervención de otros acompañamientos musicales como las palmas, el cajón y otros instrumentos musicales como viola, mandolina, chelo, piano, flauta. También puede encontrarse otra posibilidad en la que la combinación se reduzca a dos disciplinas: cante y toque; cante y baile; o baile y toque. Incluso existe la opción de reducirse a una única disciplina: sólo baile, sólo cante o sólo toque. Sea como sea la composición, la calidad del hecho flamenco no se verá afectada por sus combinaciones.

El cante es la actividad que efectúa el cantaor o la cantaora según el argot flamenco. Se denomina letra al texto que se interpreta o canta. El toque es la acción que realiza el/la guitarrista, según la jerga flamenca tocaor o tocaora. Durante un baile flamenco, la guitarra cumplirá la función de mero instrumento de acompañamiento al baile y al cante¹. El baile es la práctica dancística del flamenco interpretado por el bailaor o bailaora, así se denominan a sus intérpretes según el argot flamenco. Su lenguaje motriz es genuino en comparación con el resto de danzas del mundo. Posee algunos elementos distintivos como el zapateado o el movimiento específico de los brazos y las muñecas. Desde su origen, el baile flamenco se ha nutrido de otras danzas con las que convivió, como la escuela bolera y la danza popular³. Actualmente, se ha incluido gestos de la danza contemporánea y de la danza clásica⁴. A raíz de estas influencias, conviven en nuestros

días, dos tendencias en el baile flamenco: la clásica y la actual⁵. La primera se identifica como la corriente tradicional u ortodoxa y persigue la protección de los distintos rasgos expandidos a principios y mediados del siglo XX⁶. Asimismo, la actual se basa en la experimentación por una búsqueda de nuevos derroteros, provocando una incesante evolución hacia la novedad artística⁷. Hoy en día, conviven estas dos corrientes, siendo elección de cada bailaor o bailaora su inclusión en su interpretación.

El baile flamenco ha evolucionado a lo largo de su historia, distinguiéndose con unas particularidades que le permiten ser un género auténtico, único y especial⁶. Posee una técnica corporal diferente al resto de danzas escénicas⁸ que, sumado a su sensibilidad expresiva⁹ y su carácter interpretativo, ha expandido su popularidad alrededor del mundo. Este tipo de danza desde sus inicios se practica de manera individual, pero puede darse el caso que se realicen coreografías flamencas en pareja y en grupo. En nuestro estudio nos centramos exclusivamente en el baile individual, cuyas características que lo describen son:

- La representación individual¹⁰. El baile flamenco se basa en un hecho artístico unipersonal en el plano profesional. El bailaor o bailaora dirige a los músicos acompañantes en su demostración artística⁶.
- Interpretación única, personal y particular basado en la sensibilidad humana y artística^{6, 8}. Es la impresión motriz de la personalidad de cada bailaor o bailaora.
- El zapateado (particularidad fundamental). Se trata de una ejecución percusiva hecha por los pies con zapatos de tacón¹¹. Esta práctica sonora puede influir como instrumento de acompañamiento de percusión.
- La improvisación⁵. El bailaor o bailaora se deja llevar por la inspiración del momento en cada actuación, siguiendo un plan diseñado como referencia para los músicos. Es por ello, que baile flamenco es una síntesis de la espontaneidad y la planificación previa⁹. Aunque los músicos conozcan la propuesta de baile flamenco, es sólo una guía. El bailaor o bailaora podrá comunicarse con ellos para avisar de sus intenciones y de la parte del baile que sugiere que vaya a continuación. Se hace mediante códigos integrados en la coreografía. Es en este hecho particular, donde se centra este estudio.

Otro de los aspectos diferenciadores del flamenco son los distintos estilos musicales que lo integran, denominados palos flamencos. Son múltiples formas melódicas con gran libertad expresiva² que dependerán de la forma de interpretarla según cada artista. El palo regirá la rima y el número de versos de las estrofas que se cantan^{2,12}. Uno de estos palos son las cantiñas, que según su esquema rítmico se compone de un compás de amalgama al igual que la soleá. Las alegrías de Cádiz es un tipo de cantiña, cuya procedencia está emparentada con la antigua jota gaditana que emergió en el siglo XIX¹³. Esta jota de tipo ligera yailable, era una variante local de las jotas aragonesas y navarras llegadas por boca de los soldados que estuvieron en la Guerra de Independencia^{14,15}. Así puede observarse la alusión de este acontecimiento en algunas de sus letras. El aflamencamiento de este canto folklórico se produjo por la influencia

de la soleá en dicha jota tradicional^{12,14}. Como variante comarcal, están las cantiñas cordobesas o alegrías de Córdoba^{2,12}. Ricardo Moreno Mondéjar Onofre le dio carácter sobrio y solemne, aclimatándole a los rasgos propios del canto cordobés^{12,14}. Por otro lado, existen otras alegrías que tomarían el nombre de su creador: Alegrías de el Espeleta, Alegrías de Pinini, Alegrías de Enrique y Luisa Butrón, Alegrías de El Gafas, Alegrías de Enrique Morente, Alegrías de Camarón, Alegrías de la Niña de los Peines y Alegrías de Aurelio Selles. Los distintos tipos de alegrías se diferencian por el tono, la melodía, el tema y la letra.

Así pues, el objetivo de este estudio será desarrollar las posibilidades de uso de la llamada y el remate en la coreografía de una letra de alegrías de Cádiz.

| ALEGRÍAS | de CÁDIZ | de CÓRDOBA |
|-----------|--|---|
| TONALIDAD | Modo mayor La-Mi (suonato por media) a Mi-Si (suonato por arriba). | Inicio en tono mayor (característico de las cantiñas) y dos partes en tono menor a modo de juguetillos. |
| LETRAS | Copla o Tirana | Seguidilla castellana |
| TEMÁTICA | Optimismo, gracia, picardía, con abundantes referencias geográficas, exaltación de la bahía gaditana y su gente. | Los valores culturales arábigos, los taurinos tan de su tierra y la exaltación de la belleza de la mujer cordobesa. |

Fig. 1 Características de las alegrías de Cádiz y Córdoba

La comunicación en el baile flamenco

El bailaor o bailaora es el agente encargado de diseñar la estructura de la coreografía flamenca. El cante y el toque siempre cumplirán la función de acompañante, bajo las directrices del baile. Nuestro estudio estará fundamentado en la agrupación básica de estas tres disciplinas – tri-

nomio – para atender a la interpretación del baile flamenco. Desde los cafés cantantes hasta en la actualidad en los tablaos, este tipo de agrupaciones se les conoce como cuadro flamenco.

Dado que la actuación está fundamentada en la improvisación, en el baile flamenco se ha codificado un lenguaje propio, con unas claves cor-

porales, posibilitando una interacción correcta de los intérpretes. Los códigos principales que integran este lenguaje codificado son la llamada y el remate.

La llamada consiste en la interpretación por parte del bailar o bailaora de una serie de movimientos especialmente basados en zapateados. Se ejecuta con la intención de avisar a los otros intérpretes, especialmente cantaor/a y tocaor/a, para inducir un cambio coreográfico⁹. Hace de conector introductorio a la siguiente secuencia coreográfica, normalmente, como preludeo al cante.

El remate es un zapateado o ejercicio de pies que cumple la función de finalizar un tramo de coreografía¹⁰. También, se suele usar para adornar los silencios del cantaor o cantaora, aprovechando que descansa para respirar¹¹.

Gracias al uso de estos códigos, durante la improvisación en directo, los intérpretes se coordinan para que los músicos sepan qué tocar, qué cantar y sobre todo seguir las peticiones del bailar o bailaora. Es importante señalar que estos códigos no son un gesto exacto ni fijo. Cada artista, creará sus propias llamadas y remates, combinando zapateados con giros y/o palmas, induciéndoles su sello personal. Como estas claves forman parte de la coreografía y tienen la impronta de cada artista, son imperceptibles para el público.

*A Cai no le llaman Cai
Que le llaman relicario
Que por patrona tenemos
a la Virgen del Rosario*

Con la finalidad de determinar las diferentes opciones en las que se pueden ubicar los códigos de comunicación, se ha dividido la estrofa de la letra por alegrías de Cádiz en tres bloques consecutivos (figura 2) con los tercios (versos en el argot flamenco) que se interpretan.

El primer bloque es introductorio a la letra, el cantaor o cantaora interpreta el tercío *A Cai no le llaman Cai*. Acto seguido, es común hacer un descanso consistente en un silencio para respirar y no fatigar la voz. Posteriormente, se reanuda el cante continuando el siguiente bloque de la letra. Esta pausa es uno de los momentos idóneos usados por el bailar o bailaora para ubicar un remate. Sin embargo, si este intérprete prefiere no hacerlo, el cantaor o cantaora no descansará, continuando con el cante.

El segundo bloque constituye el cuerpo principal de la letra. Se interpreta el segundo tercío (*que le llaman relicario*) y se vuelve a repetir el primero (*A Cai no le llaman Cai*); a continuación se interpreta los dos últimos versos de la estrofa (*que por patrona tenemos/ a la Virgen del Rosario*).

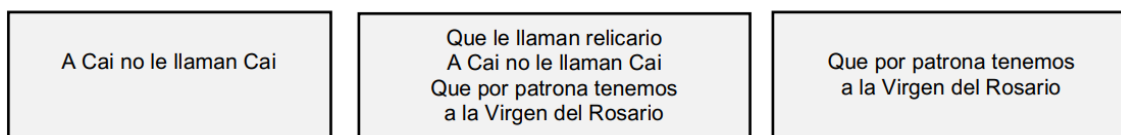


Fig. 2 Representación gráfica de una letra de alegrías de Cádiz en 3 bloques en función de la interpretación del cantaor/a.

La interacción del baile, cante y toque en una letra de alegrías de Cádiz

Las distintas formas de decir/cantar las letras de los cantes flamencos dependen de las características que definen el palo que se esté interpretando, a lo que hay que sumar el modo en que los realiza el artista en el momento de la interpretación. En este estudio se va a analizar el tratamiento coreográfico de una letra de alegrías de Cádiz a través de los principales códigos de comunicación entre el intérprete del baile, del cante y del toque. La letra tomada como referencia es una de las más populares de alegrías de Cádiz:

Por último, el tercer bloque constituye el final de la letra o conclusión, donde se vuelven a repetir los dos últimos tercios, pero con mayor énfasis y fuerza expresiva (*que por patrona tenemos/ a la Virgen del Rosario*).

Esta estructura de letra permanece permanente en todas las alegrías de Cádiz independientemente del texto que se interprete o del uso/no uso de la pausa por el cantaor o cantaora. Asimismo, podemos destacar que existe la posibilidad de cantar a continuación de la letra, una coletilla (versos añadidos a modo de estribillo)¹⁶. Esta propuesta es establecida por el bailar o bailaora y acordada previamente con los músicos.

La guitarra, durante esta parte de la letra, interviene acompañando al baile y al cante, empleando distintas técnicas guitarrísticas como la técnica del pulgar y el rajeo doble. Para estos códigos de comunicación (la llamada y el remate) que realiza el bailar o bailaora, el/la guitarrista usa el rasgueo como técnica principal de acompañamiento, ya que da soporte a la sonoridad del zapateado y enfatiza la coordinación rítmica. El rasgueo es una de las técnicas que fundamenta el toque flamenco y que consiste en tocar la guitarra rozando varias cuerdas a la vez con las puntas de los dedos⁷⁻¹⁹. En cambio, para el cante, el toque de guitarra apoyará con tonos apropiados en función de cada giro melódico de la interpretación vocal.

En este caso, la llamada siempre se usa a modo de aviso para pedir que se dé inicio el cante (en otros casos, es para solicitar otras partes del baile como una escobilla), por lo que su ubicación natural es justo antes de la letra. Queda a criterio del bailar o bailaora el empleo de este código de comunicación que dependerá de la estructura pactada previamente entre ambos.

El remate puede interpretarse una o dos veces durante el desarrollo de la letra, teniendo tres

opciones en cuanto a ubicación en la misma:

- Entre el primer y segundo bloque. De esta manera, el cantaor o cantaora podrá usar este momento para respirar haciendo una pausa.
- En el tercer bloque. Aprovechando el énfasis que el cantaor o cantaora que imprime a esta parte de la letra, el bailar o bailaora lo acompañará con sus zapateados. A esta actividad, en el argot flamenco se denomina pisar la letra. Al ser el remate un zapateado bastante sonoro, el bailar o bailaora de alguna forma se pone musicalmente por encima del cantaor/a, tapando el cante. Los intérpretes del baile flamenco con un perfil más clásico no suelen emplear el remate en esta parte de la letra por considerarlo que es una falta de respeto hacia la labor de la persona que interpreta el cante⁸.
- Al finalizar la letra interpretada por el cantaor/a. Con esta opción, el bailar o bailaora pretende respetar el ejercicio del cante, sin interrumpirlo con zapateados del remate.

Posibilidades de combinación coreográfica

A continuación se muestran las diferentes opciones para ubicar los códigos de comunicación de llamadas y remates en la letra de las alegrías de Cádiz.

• Opción 1: Letra sin llamada ni remate

La primera posibilidad de combinación que se presenta es aquella en la que el bailar o bailaora decide no realizar ningún código. En este caso, el practicante realizará marcajes: movimientos característicos del baile flamenco donde no hay zapateados¹¹.

• Opción 2: Llamada antes de la letra

En esta opción, el bailar o bailaora realiza una llamada antes de la letra para solicitar que comience el cante (figura 3). Después de este código, el tratamiento coreográfico estará fundamentado en marcajes por alegrías de Cádiz.

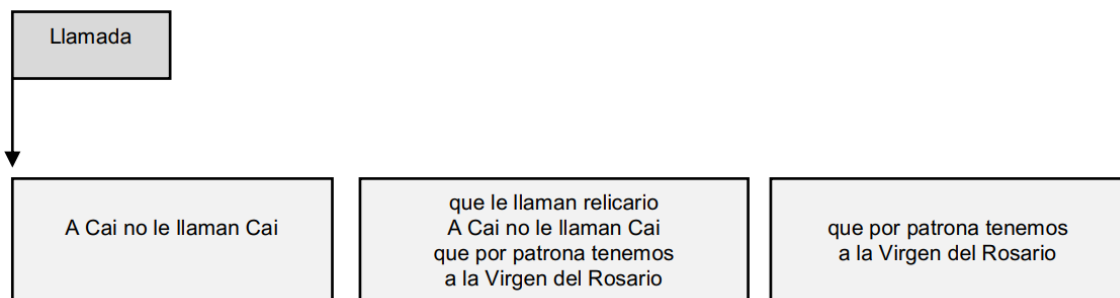


Fig. 3 Representación gráfica de la llamada antes de la letra de alegrías de Cádiz

• Opción 3: Remate después de la letra

En esta opción el bailar o bailaora decide no realizar llamada a la letra y tampoco ningún zapateado hasta que no acabe el cante (figura 4). La letra se bailará con marcajes y solo se zapateará tras su finalización con el remate.

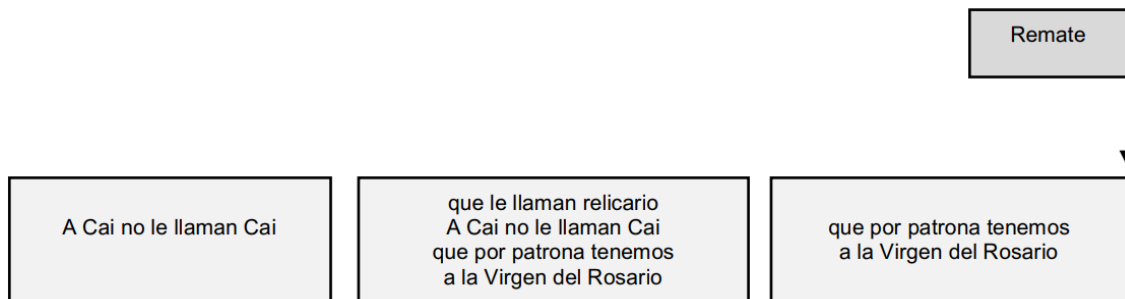


Fig. 4 Representación gráfica del remate después de la letra de alegrías de Cádiz

• Opción 4: Remate en el tercer bloque de la letra

Esta posibilidad coreográfica es exactamente igual a la anterior, con la diferencia de que el remate se ha realizado justo al concluir la letra durante el tercer bloque (mientras el cantaor o cantaora interpreta la repetición de los dos últimos versos), de forma que se pisa la letra (figura 5).

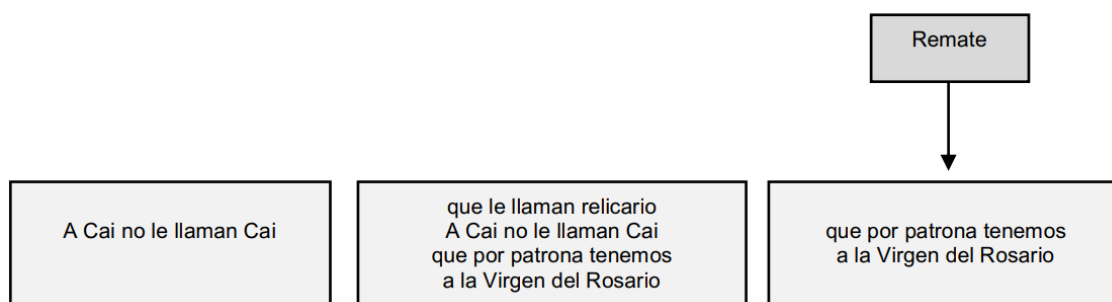


Fig. 5 Representación gráfica del remate en el tercer bloque de la letra de alegrías de Cádiz

• Opción 5: Remate en la respiración de la letra

El practicante del baile flamenco, en cuanto a códigos de comunicación, no hace llamada ni remate final en este caso, sólo ha rematado en la respiración que hace el cantaor o cantaora en la letra (figura 6). Por lo tanto, no está pisando el cante, será sólo el guitarrista quién lo acompañe en ese momento. La coreografía estará basada en marcajes excepto en dicha circunstancia.

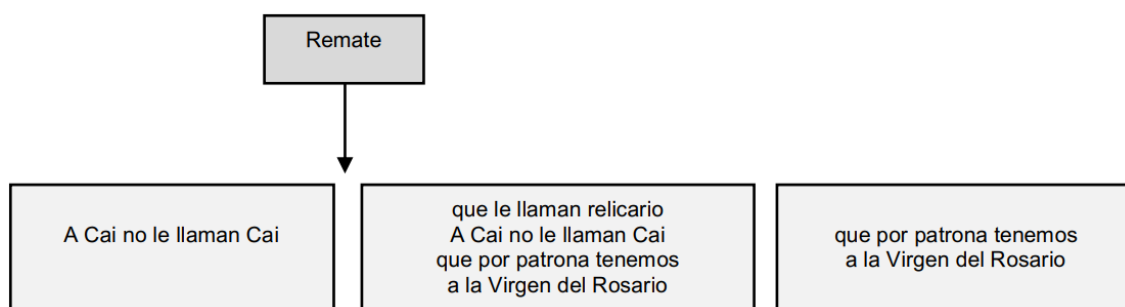


Fig. 6 Representación gráfica del remate en la respiración de la letra de alegrías de Cádiz

• **Opción 6: Llamada antes de la letra y remate después de ella**

Este tratamiento coreográfico es el más usado por los profesionales del baile. Durante la actuación en directo el bailar/a pide una letra con la llamada y baila a través de marcajes mientras el cantaor/a la interpreta. Tras la finalización del cante, usará el remate para dar paso a otro fragmento del baile (figura 7).

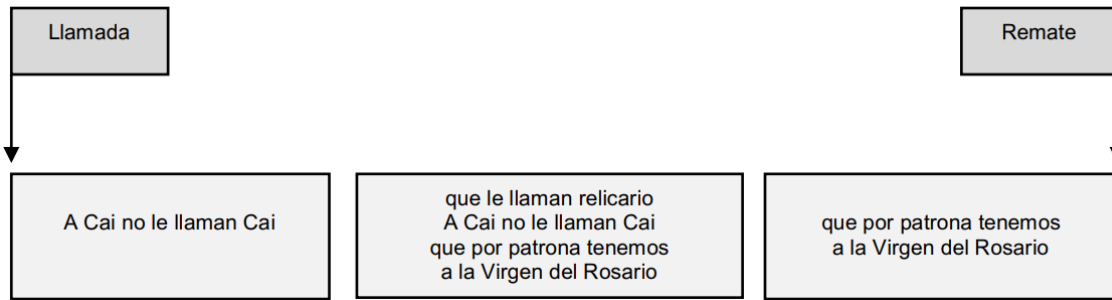


Fig. 7 Representación gráfica de la llamada y el remate después de la letra de alegrías de Cádiz

• **Opción 7: Llamada antes de la letra y remate durante el tercer bloque de ella**

Esta opción es muy parecida a la anterior, se distinguen en que el remate final se ejecuta durante del último bloque *pisando la letra*. Recordamos que esta posibilidad no suele ser interpretada por los practicantes de la tendencia más clásica del baile flamenco.

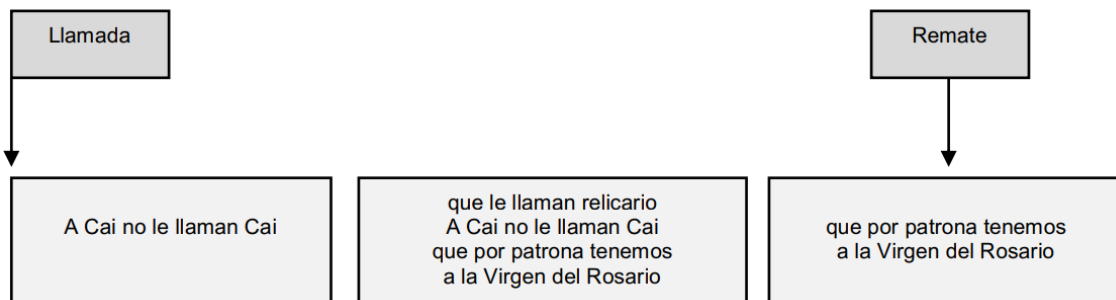


Fig. 8 Representación gráfica de la llamada y el remate final durante el tercer bloque de la letra de alegrías de Cádiz

• **Opción 8: Llamada antes de la letra y remate en la respiración del cante**

Esta opción coreográfica suele emplearse cuando se interpretan dos letras seguidas. El intérprete llamará al cante y lo rematará en la respiración o pausa del cantaor o cantaora. Sin embargo, no cerrará la letra de ninguna forma, para dar paso normalmente a otra letra diferente y poder así unir la coreografía de ambas letras seguidas (figura 9). Otra posibilidad coreográfica, sería continuar con una falseta, pero esta suele ser una opción coreográfica montada y ensayada específicamente con los músicos.

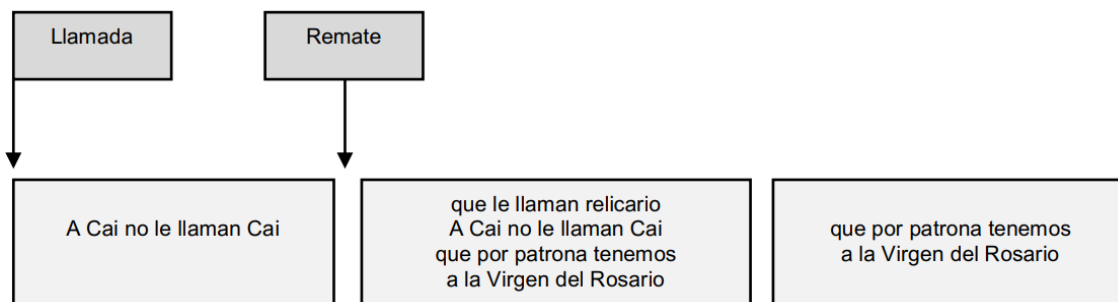


Fig. 9 Representación gráfica de la llamada y remate en la respiración de la letra de alegrías de Cádiz

• **Opción 9: Dos remates, en la respiración del cante y después de la letra**

Esta opción constituye la letra que podría enlazarse con la anterior, creando una combinación homogénea. No hay llamada, lo que favorece la consecución de la letra de la opción 8. Al interpretarse dos letras seguidas, no se necesitaría rematar la primera ni llamar a la segunda, cantándose una a continuación de la otra. En este caso, la respiración del cantaor o cantaora se remata, ya que necesita un breve descanso, para no fatigarse la voz (figura 10). Para concluir este fragmento coreográfico, se remata al finalizar la letra sin pisarla.

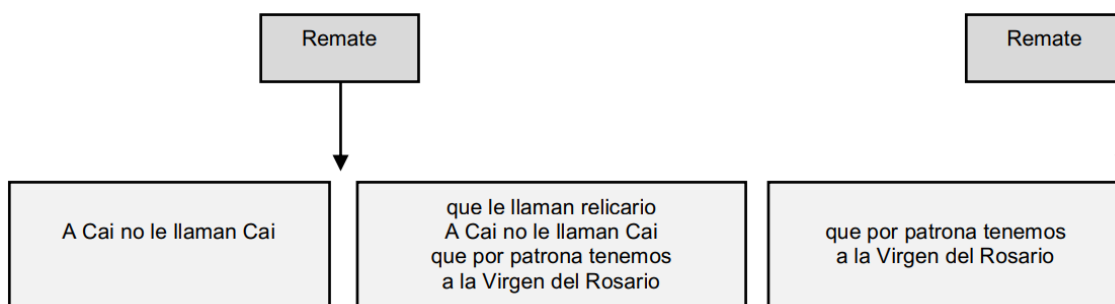


Fig. 10 Representación gráfica de dos remates: en la respiración y después de la letra de alegrías de Cádiz

• **Opción 10: Dos remates, en la respiración y durante el tercer bloque de la letra**

Esta posibilidad coreográfica es una alternativa a la opción anterior ya que también suele emplearse como continuación a una letra previa. Los remates estarían en la respiración del cante y durante la conclusión de la letra (figura 11). Se suele utilizar por practicantes de una corriente más actual, pues pisan el cante del último bloque con sus zapateados. Esta opción no es inherente a dicha tendencia y estos intérpretes usan indistintamente ambas opciones: remate pisando la letra o concluyendo después de su finalización.

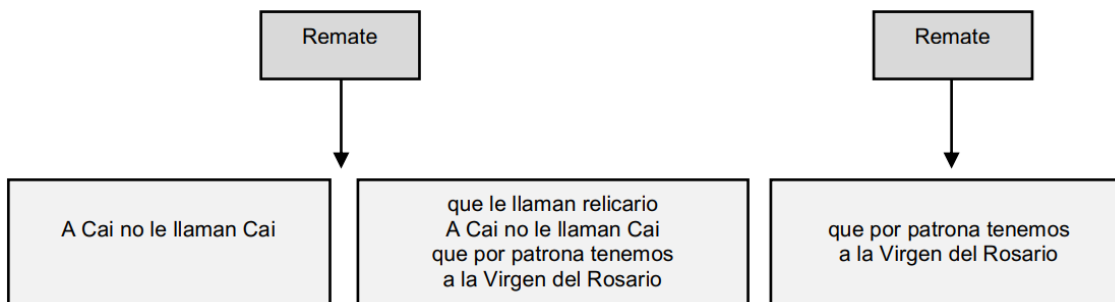


Fig. 11 Representación gráfica de dos remates: en la respiración y durante el tercer bloque de la letra de alegrías de Cádiz

• **Opción 11: Llamada antes de la letra y dos remates, en la respiración y después de la letra**

Esta es la interpretación estándar de la letra de alegrías de Cádiz. El bailar o bailaora llama a la letra que desea interpretar, responde a la respiración del cantaor o cantaora con un remate zapateado, concluyendo con otro remate sin pisar el cante (figura 12).

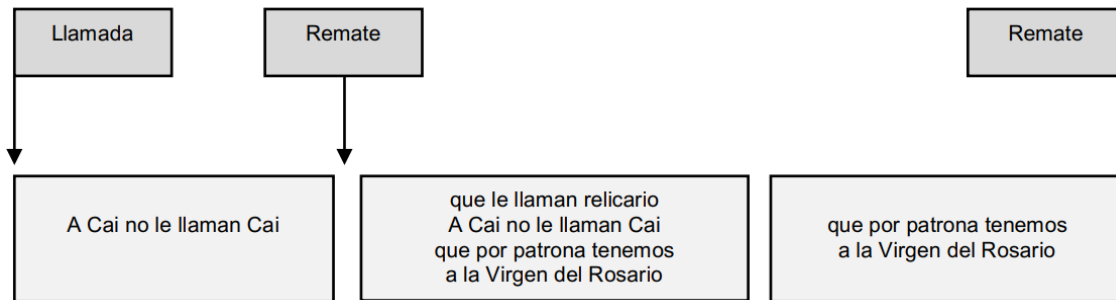


Fig. 12 Representación gráfica de la llamada y dos remates, en la respiración y al final de la letra de alegrías de Cádiz

• **Opción 12: Llamada antes de la letra y dos remates, en la respiración y durante el tercer bloque de la letra**

La coreografía que se representa en las opciones 11 y 12 son las más completas. La diferencia estriba en el contexto de donde se realiza el remate final, o después del cante (figura 12) o pisando la letra (figura 13), cuestión que resolverá el bailar o bailaora en la actuación.

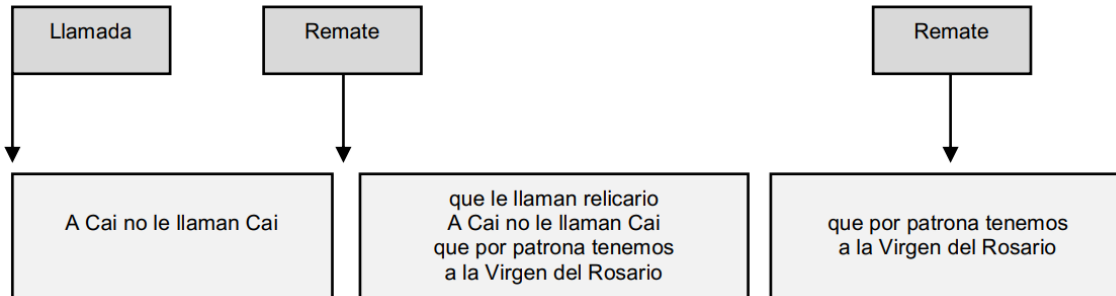


Fig. 13 Representación gráfica de la llamada antes de la letra y dos remates, en la respiración y durante el tercer bloque de la letra de alegrías de Cádiz

Conclusiones

Para acceder al mundo profesional del baile flamenco, es ineludible conseguir una técnica corporal y expresiva correcta, que permita una interpretación precisa. Asimismo, la improvisación, es un recurso ineludible al flamenco que ofrece una singularidad determinante a esta danza. El conocimiento de esta habilidad hará competente al intérprete en el campo profesional, y el éxito de la performance flamenca dependerá del grado de entendimiento del bailar o bailaora con los músicos acompañantes en

cada actuación. Para ello, el bailar o bailaora debe conocer no sólo cómo se interpreta técnicamente y artísticamente la coreografía, sino como usar los códigos de comunicación adecuadamente y en el contexto concreto.

En este estudio se han propuesto 12 opciones diferentes, analizando las distintas combinaciones de llamadas y remates posibles en el caso de la letra de las alegrías de Cádiz: no usando ni remate ni llamada; usando una llamada o un remate; o bien hasta dos remates. En los casos planteados, las llamadas siempre se emplean

antes de la letra para solicitar que comience el cante, en cambio el remate se puede ubicar en la primera pausa que hace el cantaor o cantaora para respirar, en los últimos tercios de la letra, o bien una vez concluido el cante.

Creemos que resulta necesario ampliar este tipo de estudios sobre los códigos de comunicación con la finalidad de aumentar los conocimientos de las interacciones en otros palos flamencos.

Referencias documentales

1. Arranz A. 2012. El baile flamenco. 2ª ed. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz.
2. Martínez J. 2010. El cante flamenco (2 ed). Córdoba: Almuzara.
3. Navarro JL, Pablo E. 2005. El baile flamenco. Una aproximación histórica. Córdoba: Almuzara.
4. Baena-Chicón I, Vargas-Macías A & Gómez-Lozano S. 2015. Análisis diacrónico y descriptivo del en de hors en el baile flamenco. Rev Cent Investig Flamenco Telethusa, 8(9), 19-28.
5. Cruces C. 2003. Antropología y flamenco. Más allá de la Música (II). Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía.
6. Baena-Chicón I. 2016. Tratamiento coreográfico en el baile flamenco. Rev Cent Investig Flamenco Telethusa, 9(11), 11-14.
7. Navarro JL. 2006. Tradición y vanguardia: El baile de hoy. El baile de mañana. Murcia: Nausicaa.
8. Navarro JL & Pablo E. 2007. Figuras, pasos y mudanzas. Claves para conocer el baile flamenco. Córdoba: Almuzara.
9. Ríos M. 2002. Antología del baile flamenco. Sevilla: Signatura de Flamenco.
10. Pérez EM, Vargas A. 2012. Elementos de comunicación en el baile flamenco. En Gómez S, Vargas A (ed). De la danza académica a la expresión corporal. Murcia: DM.
11. Vargas A. 2009. El baile flamenco: estudio descriptivo, biomecánico y condición física. 2ª ed. Cádiz: Centro de Investigación Flamenco Telethusa.
12. Vergillos J. 2002. Conocer el flamenco, sus estilos, su historia. Sevilla: Signatura de Flamenco.
13. Ríos M. 1989. Breve antología del cante flamenco. Sevilla: Ediciones el carro de la nieve.
14. Roldán JM. 2007. La larga familia del flamenco. Huelva: Universidad de Huelva publicaciones.
15. Hurtado A & Hurtado D. 2009. La llave de la música flamenca. Sevilla: Signatura Ediciones.
16. Gamboa JM & Núñez F. 2007. Flamenco de la A a la Z. Madrid: Espasa.
17. Real Academia Española. 2001. Diccionario de la lengua española (22 ed). Madrid: Autor.
18. Cortés NT. 2005. Escritura musical de la guitarra flamenca: historia, evolución y problemas. Música oral del Sur: rev int (6), 269-309. Consultada 12 abr 2018 <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/escritura-musical-guitarra.pdf>
19. Cortés NT. 2012. El estilo "rasgueado" de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: fuentes escritas y musicales (siglo XVII). Rev Investig Flamenco La Madrugá, (6). Consultada 12 abr 2018 <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/155261>