



RELACIONES. EQUIVALENCIAS E INTERCAMBIOS RÍTMICOS  
ENTRE LA SOLEÁ, LA SEGUIRILLA Y LA BULERÍA  
Manuel Cera Vera

## 1. Introducción.

La forma de medir el tiempo —elemento esencial en la mayoría de los géneros musicales— se convierte en el flamenco en un factor intrínseco de geometría y precisión sin el cual los restantes componentes pierden todo sentido. En este artículo tratamos sobre el ritmo flamenco desde una perspectiva relacional y transversal, describiendo el modelo de asociaciones, intercambios y equivalencias que subyacen bajo el tejido musical de palos flamencos tan fundamentales como la soleá, la seguirilla y la bulería. Más allá de la naturaleza rítmica de cada estilo destacamos el papel que desempeñan los intercambios métricos que se producen entre ellos. *Como ilustraciones incluimos varios fragmentos de composiciones para guitarra flamenca de grandes maestros destacando algunos detalles relevantes desde la perspectiva temática de este trabajo.*

## 2. Bases y conceptos imprescindibles.

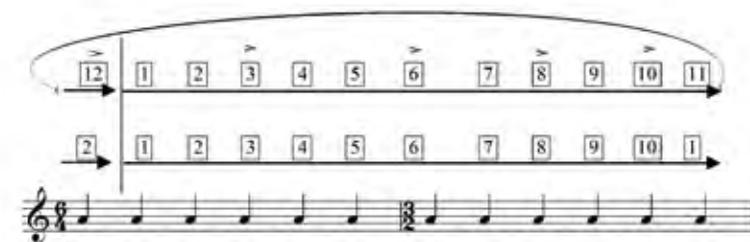
La alternancia de la subdivisión binaria y la ternaria es la característica principal del subgrupo rítmico de los palos con compás de amalgama dentro del grupo de los palos «a compás». En éste se encuentran los estilos que nos ocupan. Para la comprensión del compás de cada uno de estos estilos podemos emplear dos métodos bien distintos: el tradicional y el teórico. El primero consiste en la cuenta numérica con la voz o con palmas de una serie de pulsos, independientemente de que éstos sean de subdivisión binaria o ternaria. Si bien esta forma de llevar el compás es muy efectiva en la práctica, también es cierto que no arroja por sí misma ninguna luz sobre su comprensión teórica. Los músicos flamencos aprenden intuitivamente esta cuenta de pulsos con las subdivisiones inherentes y eso les basta para interpretar y componer.

El método teórico para comprender los compases flamencos consiste en la utilización del conocimiento de la teoría de la música. No está muy difundido en el mundo flamenco debido

a que la mayoría de los músicos de este género no conocen la teoría de la música. A continuación mostramos gráficamente la cuenta numérica tradicional junto con su correspondiente amalgama para cada uno de los palos tratados.

### 2.1. Soleá.

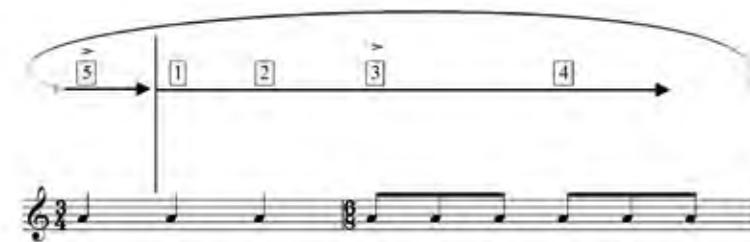
Gráfico N.º 1



Representamos la cuenta tradicional y su equivalencia con un compás de amalgama de 6/4 y 3/2 —que en nuestra opinión es la opción que mejor refleja la estructura rítmica de la soleá—. Los números que llevan acento son el 3, 6, 8, 10 y 12. En la práctica se nombran los pulsos 11 y 12 como 1 y 2 a modo de simplificación. Todos los números de la cuenta tienen igual duración —que en esta representación equivale a una negra—.

### 2.2. Seguirilla.

Gráfico N.º 2

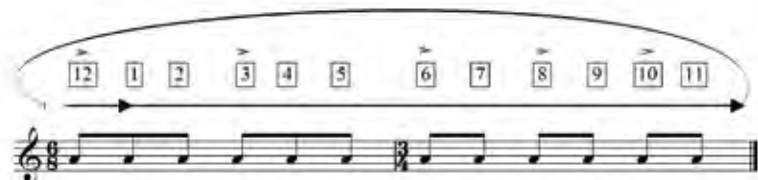


Obsérvese cómo los números 3 y 4 de la cuenta tienen una duración distinta a los números 1, 2 y 5. Nos encontramos ante una particularidad del modo tradicional de contar los pulsos

en la seguirilla, ya que nombra los pulsos conforme son interpretados. Como consecuencia de lo anterior el movimiento o aire de la cuenta numérica es en el compás de 6/8 un tercio más lento que en el compás de 3/4.

### 2.3. Bulería.

Gráfico N.º 3



Hemos representado la cuenta característica de bulería con comienzo en el segundo tercio de la primera parte del 6/8 aunque son muy empleadas también las frases con comienzo en el primer tercio y en otros puntos del ciclo. Para la argumentación de este trabajo resulta más efectivo mantener como referencia esta representación por la relación que guarda con la de la soleá.

### 2.4. El patrón rítmico, la amalgama de compases y las opciones de transcripción.

En los gráficos anteriores podemos observar como mientras con el método teórico quedan representados explícitamente los cambios de subdivisión y por lo tanto pueden ser comprendidos y analizados sobre el papel, con el método de la cuenta tradicional poco más alcanzamos más allá de la propia interpretación. Para aumentar la claridad en la exposición de este trabajo optamos por emplear a partir de ahora ambos métodos de forma conjunta.

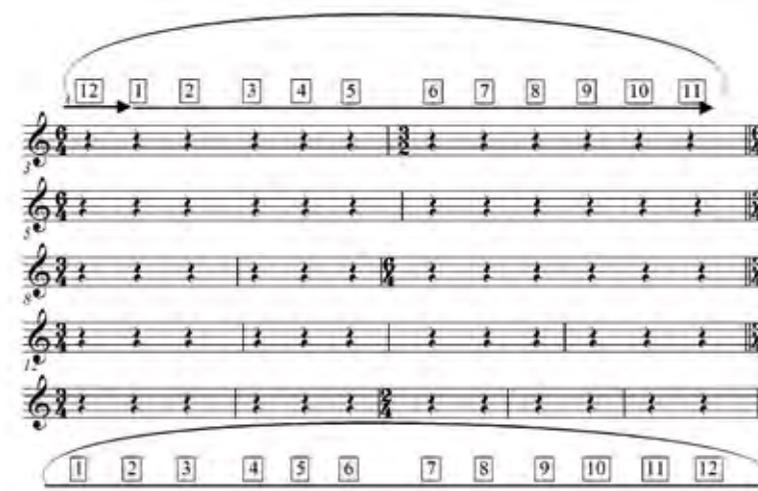
Otro detalle que puede observarse es que la longitud de los compases de la soleá y la seguirilla no coincide exactamente con el principio y fin de los compases de amalgama empleados. Son pues estructuras acéfalas, con su comienzo retrasado respecto al inicio del compás base. Esta circunstancia nos inclina a usar un término distinto para referirnos al compás flamenco como un ciclo característico. Emplearemos a partir de ahora la denominación de «patrón rítmico» para referirnos a la estructura temporal cíclica y abstracta asociada a cada palo. Es importante diferenciar entre patrón rítmico —de naturaleza conceptual e imaginaria— y las distintas opciones y combinaciones de compases que pueden representarlo en la escritura musical. De la misma forma hay que diferenciar entre el aire o movimiento de la cuenta nu-

mérica del patrón rítmico y el de los compases de amalgama transcritos en el pentagrama. El primero es variable mientras que el segundo es regular.

Consideramos que el criterio en la elección de los compases adecuados debe estar en función de la finalidad para la que se realiza la escritura y desaconsejamos la adopción de principios inamovibles en ese sentido. A continuación citamos algunas de las posibles opciones que podemos emplear para escribir en el pentagrama por soleá, seguirilla y bulería.

#### 2.4.1. Soleá.

Gráfico N.º 4



En el gráfico anterior vemos arriba la representación del patrón rítmico con comienzo no coincidente con la primera parte del primer compás. En último lugar se representa haciendo coincidir el inicio del patrón y el del mencionado compás. Aunque ambas opciones se emplean, es la segunda la más utilizada sobre el compás de 3/4. A pesar de ello hay que tener en cuenta que asume un mayor número de acentos del patrón no coincidentes con los de los compases. Sin embargo presenta muchas ventajas, siempre y cuando se conozcan los fundamentos de transcripción para su elección.

2.4.2. Seguirilla.

Gráfico N.º 5

2.4.3. Bulería.

Gráfico N.º 6

3. La soleá, la seguirilla y la bulería y sus relaciones de geometría temporal.

Como puede observarse en los tres palos, el patrón rítmico está formado por un compás de amalgama que combina un compás binario de subdivisión ternaria con un compás ternario de subdivisión binaria. Entonces, ¿por qué en la práctica es el compás de 3/4 el que más se emplea para escribir estos tres palos? La razón de esa elección es que cuatro compases de 3/4 equivalen o duran lo mismo que un patrón rítmico de soleá. También dos compases de 3/4 equivalen a un patrón rítmico de seguirilla o de bulería. Otro factor que influye en la elección del compás de 3/4 es la mayor complejidad de edición informática cuando se emplean compases de mayor número de partes y figuras.

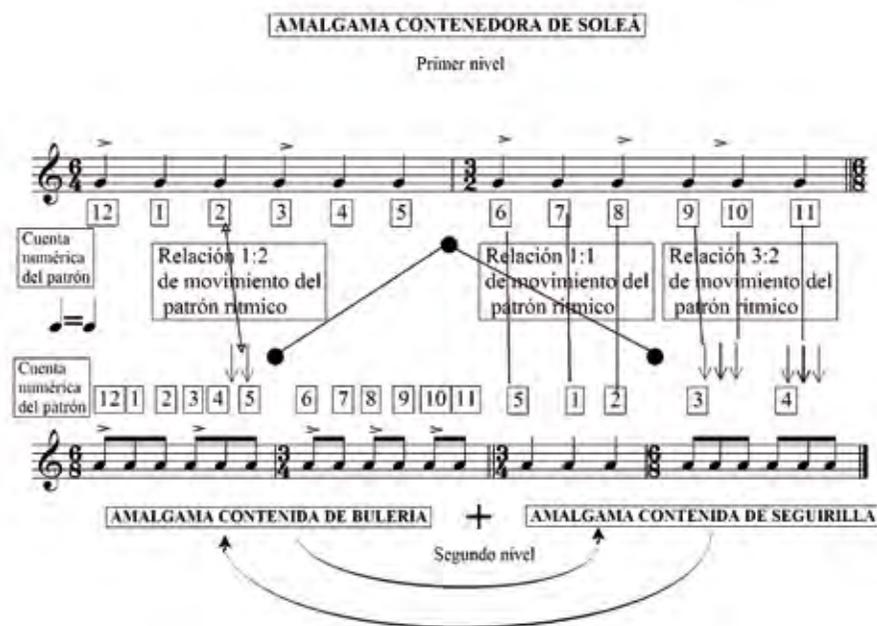
3.1. Sobre las relaciones de proporcionalidad.

Existe pues una relación de proporcionalidad entre las estructuras rítmicas de estos tres palos independientemente del aire al que llevemos el pulso en cada uno de ellos y a los compases que se elijan para representarlos. Si escribimos el compás de soleá como una amalgama de 6/4 y 3/2 —abarcando así los cuatro compases de 3/4— y examinamos su relación con la amalgama de 6/8 y 3/4, observamos que la primera duplica a la segunda en longitud. Se pueden establecer por lo tanto dos niveles. En el primer nivel tenemos la amalgama de la soleá, en la que es la negra la figura de un tercio de parte del compás de subdivisión ternaria —6/4—. En el segundo nivel tenemos la amalgama de la seguirilla y la bulería en la que la corchea es la figura de un tercio de parte del compás de subdivisión ternaria —6/8—. En definitiva, podemos decir que la soleá alberga en su patrón rítmico a dos ciclos de idéntica duración en los que se dan las mismas relaciones estructurales que en el patrón que los contiene. Los dos ciclos contenidos pueden ser dos de seguirilla, dos de bulería, uno completo de cada palo o bien una sucesión de elementos puntuales de ambos palos aprovechando el espacio de relaciones polirrítmicas propiciado por las correspondencias entre los diferentes patrones (ver el gráfico N.º 7).

Como el aire o velocidad es a gusto del intérprete, para el objeto de este artículo vamos a convenir que la figura de negra va a la misma velocidad en la interpretación de los tres palos —es decir, siendo el movimiento en la transcripción de la soleá idéntico al de la seguirilla y la bulería—. La sensación de mayor o menor velocidad la adquiere cada palo mediante el tipo de figura que predomine en el flujo rítmico. En la soleá y la seguirilla hay un predominio de las negras y corcheas mientras que en la bulería es la semicorchea la que le imprime esa viveza y rapidez tan características. Por otro lado, en el movimiento de los pulsos de las cuentas numéricas del método tradicional —y no en los tiempos de los compases que las representan— se produce una relación de proporcionalidad de 1:2 entre la soleá y la bulería

(siendo el movimiento de la cuenta de bulería el doble que el de la soleá). El movimiento de la cuenta numérica de la seguirilla guarda una relación de 1:1 con la cuenta de soleá en los números 1, 2 y 5, y de 3:2 en los números 3 y 4 (subdivisión ternaria contra binaria).

Gráfico N° 7



### 3.2. Los espacios comunes y los elementos de desambiguación.

Los tres patrones rítmicos están proporcionalmente relacionados conviviendo en un espacio polirrítmico común donde sus frases y motivos se comparten de forma indistinta. Son otros elementos los encargados de mantener el carácter y sabor característicos que nos transmite cada palo flamenco. El más importante es sin duda «el remate». Su principal función es la de desambiguar y decantar el discurso rítmico por el pulso típico del palo. Su aparición cada cierta cantidad de pulsos es tan imprescindible que sin ella las líneas diferenciales del palo se desvanecerían. Un remate necesita tres pulsos para realizar esta función. También se emplea el término de remate para uno o varios compases que afirmando igualmente los rasgos musicales del palo se emplean para finalizar una sección o para concluir la interpretación. En ambos tipos de remates —el de tres pulsos y el que acabamos de citar— el rasgo fundamental es su fidelidad a los acentos regulares del patrón rítmico. Otro elemento encargado de remarcar los rasgos del palo es «la llamada», cuya función es la de avisar a los componentes del cuadro flamenco por parte del bailaor o bailaora de que se va a cambiar de sección o bien que se aproxima el cierre final. Para ese cometido se usan también plantillas rítmicas y frases que guardan una estrecha relación de fidelidad con el patrón rítmico del palo. El marco descrito de espacios comunes y de intercambio entre palos es compensado pues con la existencia de otros elementos métricos muy característicos y diferenciales de cada palo como son entre otros el propio patrón rítmico, el remate y la llamada.

### 4. Claves y recursos creativos basados en la geometría temporal.

La mayoría de los intercambios y préstamos métricos se producen desde la seguirilla y la bulería hacia la soleá. De este modo, el flujo rítmico de la soleá puede cambiar transitoriamente su comportamiento rítmico mediante la adopción de determinados elementos compartidos con el palo emulado. Estos cambios pueden ser, entre otros, los siguientes:

- Cambio de la subdivisión del pulso durante un periodo variable.
- Reemplazo de tres, seis, nueve o doce pulsos con otros tantos del palo origen.
- Uso puntual de remates del otro palo.
- Importación puntual del carácter y sabor de otro palo mediante la aparición de súbitos detalles rítmicos combinados con otras características musicales.
- Uso de técnicas guitarrísticas del mismo modo rítmico como si estuviesen en el otro palo.

Los préstamos rítmicos desde la soleá a la bulería y la seguirilla son muy poco frecuentes o casi inexistentes. Sin embargo los intercambios desde la bulería a la seguirilla y viceversa son muy frecuentes al compartir ambos palos, a excepción del inicio, la misma estructura de patrón rítmico. Ese desfase es aprovechado para crear cambios en la subdivisión, remates, imitaciones técnicas...etc., que emulan eventualmente al otro palo.

Al margen de que el músico flamenco emplee estos recursos de forma consciente o no —cuestión que no atañe a la finalidad de este trabajo—, queremos acentuar el carácter modular y transversal que poseen en nuestra opinión las bases estructurales del flamenco desde el punto de vista rítmico.

## 5. Aportación y análisis de algunos fragmentos musicales extraídos de la literatura para guitarra flamenca.

### 5.1. Fragmento de una falseta de la soleá *Plaza Alta* de Paco de Lucía.<sup>1</sup>

Gráfico N.º 8.

**Plaza alta**  
(Soleá)

Paco de Lucía  
Transcr.: Manuel Cera

Guitarra flamenca  
♩ = 100 aprox.

Soleá 3/4 1 2 3 4 5

Bulería 6/8 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9

<sup>1</sup> Paco de Lucía. "Plaza Alta". *Almoraima*. Madrid: Polygram Ibérica, 1976. LP.

3

3/4 6 7 8 9 10 11

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

5

3/4 12 1 2 3 4 5

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

7

3/4 6 7 8 9 10 11

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

9

X

12

10 11

La opción de compás elegida en este fragmento de falseta de soleá es el compás de 3/4 con comienzo acéfalo —esta opción nos ha parecido más eficaz desde un enfoque de estudio—. Debajo del sistema vemos dos líneas de tiempo. La primera representa la cuenta numérica tradicional de la soleá mientras que la segunda es la de la bulería (en este caso el fraseo tiene comienzo tético). El fragmento tiene una longitud de dos ciclos o patrones rítmicos de soleá produciéndose en cada uno de ellos una alternancia de tres tiempos con fraseo de subdivisión ternaria equivalentes a un compás completo e imaginario de 6/8, con otros tres tiempos de remate que mantienen su subdivisión binaria característica. El primer remate de ambos ciclos —tiempos 4 a 6 de la línea de soleá— es de transición o puente, mientras que el segundo es de conclusión —tiempos 10 a 12—. Desde el tiempo 1 al 9 de la línea de soleá, y en ambos ciclos, se produce una ambigüación entre soleá y bulería, ya que de su estructura rítmica no se desprende ninguna incompatibilidad con ambos palos. Pueden ser interpretados por soleá o por bulería sin necesidad de ningún elemento adicional o diferenciador. Así como las corcheas de un compás de 6/8 se agrupan de dos en dos para formar una hemiola —dos tiempos se distribuyen en tres de menor duración— en este fragmento las corcheas se agrupan de tres en tres en lo que es un procedimiento inverso a la hemiola —tres tiempos se distribuyen en dos de mayor duración—. Como consecuencia de lo anterior esta falseta presenta los acentos de fraseo no coincidentes con el patrón rítmico de soleá exceptuando su remate final. Acentúa los tiempos 1, 4 y 7, cuando los acentuados del patrón son los tiempos 3, 6 y 8. En el remate segundo del segundo ciclo —de finalización— se recupera la regularidad mediante la acentuación de los tiempos 10 y 12 tal como lo hace el patrón rítmico.

La transformación de la subdivisión para la creación de la ambigüación es para esta falseta el principal elemento motor tanto desde el punto de vista formal como expresivo.

Por otro lado este fragmento puede servirnos para comprender las razones para escribir la soleá en compás de 3/4 con comienzo tético —inicio coincidente del patrón rítmico y del compás—. Tanto la escritura como el análisis se simplificarían si desplazáramos un tiempo hacia atrás en el pentagrama todo el fragmento. En esa situación los motivos de tres negras de duración —tanto en la zona compartida con la bulería como en los remates— coincidirían con un compás completo de 3/4.

## 5.2. Fragmento de una falseta de la soleá *Soleá Pasito a Paso* de Manolo Sanlúcar.<sup>2</sup>

Gráfico N.º 9.

**Soleá Pasito a paso**  
(Soleá) Manolo Sanlúcar  
Transcr.: Manuel Cera

Guitarra flamenca  
♩ = 80 aprox.

Soleá 3/4 [1] [2] [3] [4] [5] →  
Seguirilla 3/4 [1] [2] 6/8 [3] [4] →

3/4 [6] [7] [8] [9] [10] [11] →  
3/4 [5] [1] [2] 6/8 [3] [4] →

5 3/4 [12] [1] [2] [3] [4] [5] →  
3/4 [5] [1] [2] 6/8 [3] [4] →

<sup>2</sup> Manolo Sanlúcar. "Soleá Pasito a Paso". *Mundo y formas de la guitarra flamenca*. Vol.2. Madrid: Sony Music Media, 2001. LP.

En este fragmento de falseta de soleá se produce una ambigüación entre soleá y seguirilla. Es tal el carácter adquirido por la zona compartida con la seguirilla que los cuatro remates que contiene —dos de transición y dos conclusivos— se realizan como si estuviésemos en una seguirilla. Considerando a los remates como remaches fundamentales del palo apreciamos cómo el autor ha ido aquí mucho más lejos en la ambigüación al extenderla a toda la falseta mediante la supresión de los remates característicos de la soleá.

La opción de compás elegida es el compás de 3/4 con comienzo acéfalo. La segunda línea de tiempo representa la equivalencia con el compás de amalgama de seguirilla. El fragmento tiene una longitud de dos ciclos o patrones rítmicos produciéndose en cada uno de ellos una alternancia de tres tiempos —dos en el inicio— con fraseo de subdivisión binaria, con dos tiempos en subdivisión ternaria equivalente al correspondiente compás imaginario de 6/8 de la amalgama de seguirilla. El primer remate de ambos ciclos —tiempos 4 a 6 de la línea de tiempo de soleá o tiempos 4 a 5 de la de seguirilla— es de transición o enlace, mientras que el segundo es de conclusión —tiempos 10 al 12 de soleá o 4 a 5 de seguirilla—. Aunque los acentos finales de los remates respetan los tiempos habituales 6 y 12 de la soleá, en esta falseta estos remates se realizan con una construcción plenamente de seguirilla mediante la coincidencia de los mencionados tiempos 6 y 12 del patrón de soleá con el 5 de la cuenta o línea de seguirilla. Los motivos melódicos de esta falseta evocan marcadamente a los de la seguirilla. En el tiempo 4 de soleá aparece un fuerte acento irregular que es el inicio del remate que se extiende hasta el tiempo 6. En ese remate no hay arpegio en tresillo en la forma característica como se hace en la soleá. Si observamos la línea de tiempo de la seguirilla, en

la segunda mitad del tiempo 4 de soleá comienza el tiempo 4 de seguirilla, ejecutándose el remate a partir de ese punto —durante los tiempos 5 y 6 de la línea soleá o 4 y 5 de la de seguirilla— con una de las formas simples y típicas de la seguirilla. Tanto la forma melódica de los diferentes motivos como el empleo de los remates de seguirilla producen un traslado permanente al ambiente expresivo de la seguirilla.

### 5.3. Fragmento de la soleá *Cuando canta el gallo* de Paco de Lucía.<sup>3</sup>

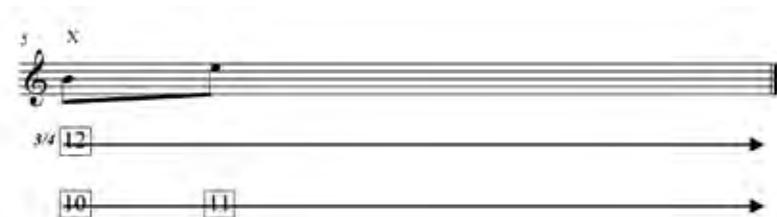
Gráfico N.º 10.

**Cuando canta el gallo**  
(Soleá)

Paco de Lucía  
Transcr.: Manuel Cera

Guitarra flamenca  
♩ = 100 aprox.

<sup>3</sup> Paco de Lucía. “Cuando canta el gallo”. *El duende flamenco* de Paco de Lucía. Madrid: Universal Music Spain, 1972. LP.



Al igual que en los fragmentos anteriores la opción de compás elegida es el compás de 3/4 con comienzo acéfalo. La segunda línea de tiempo representa la equivalencia con el compás de amalgama de la bulería. El fragmento tiene una longitud de un ciclo o patrón rítmico de soleá produciéndose una sucesión de nueve tiempos con fraseo de subdivisión ternaria equivalentes a tres compases completos e imaginarios de 6/8, seguidos de tres tiempos de remate final que mantienen la subdivisión binaria característica del remate de la soleá. Desde el tiempo 1 al 9 se produce una ambigüación entre soleá y bulería, ya que su estructura rítmica es plenamente compatible con ambos palos. Esta peculiar estructura rítmica provoca el adelanto de los acentos 3 y 6, y el retraso del acento 8 respecto al patrón rítmico de la soleá coincidiendo con los puntos más expresivos del discurso. En la primera semifrase —tiempos 1 a 3 de la línea de soleá— la melodía va descrita a contratiempo en las semicorcheas pares o no acentuadas mientras que en la segunda y tercera semifrase —tiempos en la línea de soleá 4 a 6 y 7 a 8 respectivamente— se invierte el efecto yendo descrita por las semicorcheas acentuadas o impares.

## Bibliografía.

- CERA VERA, Manuel, "Tras la huella del duende flamenco", *Musicalia*, MMVII / N.º 7, 282 pp.  
 MICHELS, Ulrich, *Atlas de música*, I, Madrid: Alianza Editorial, 1982, 282 pp.  
 TOCH, Ernst, *La melodía*, Barcelona: Labor, 1989, 192 pp.  
*Diccionario de música*, Madrid: Ediciones generales Anaya, 1985, 421 pp.

## Webgrafía.

- RAE/: "Real Academia Española". Disponible en: <http://www.rae.es/>  
 Wikipedia: "World Wide Web". Disponible en: [http://es.wikipedia.org/wiki/World\\_Wide\\_Web](http://es.wikipedia.org/wiki/World_Wide_Web)