

*Revista del Centro de
Investigación Flamenco*

Teletusa





Nº8 - Vol.7 - Mayo de 2014

indexado en Latindex, DICE, ISOC, DOAJ,
EBSCO, PROQUEST, SPORT-DISCUS, MIAR,
CIRC, ULRICHS, RESH, DIALNET

COMITÉ EDITORIAL

Dirección

PhD. Alfonso Vargas-Macías
*Centro de Investigación Flamenco Telethusa,
Cádiz, España.*

Coordinación Editorial

PhD. M^a Rosario Fernández Falero.
*Facultad de Biblioteconomía y Documentación.
Universidad de Extremadura, España.*

Rocío Tejedor Benítez
*Centro de Investigación Flamenco Telethusa,
Cádiz, España.*

Eva M^a Pérez Mesa
*Centro de Investigación Flamenco Telethusa,
Cádiz, España.*

Vocales Comité Editorial

PhD. Juan Carlos Codina Escobar
*Facultad de Ciencias. Universidad de Málaga,
España.*

PhD. Carlos Gutiérrez García
*Facultad de Ciencias de la actividad Física y el
Deporte. Universidad de León, España.*

PhD. Viviana Zito
*Facoltà di Medicina e Chirurgia dell'Università di
Bari, Italia*

Pedro Cervera Corbacho
*Director de Secretariado de Edición y Calidad del
Servicio de Publicaciones de la Universidad de
Cádiz, España.*

Antonio Sáiz Mendoza
*Universidad Nacional de Educación a Distancia
(UNED), España.*

M^a Carmen Grimaldi Campos.
*IES Rafael Alberti. Consejería de Educación de la
Junta de Andalucía, España.*

PhD. Juan Carlos Domínguez Pérez
*Grupo de Investigación HUM-440, Universidad de
Cádiz, España.*

Edita

Centro de Investigación Flamenco Telethusa

DIRECCIÓN PÁGINA WEB

D. Víctor Manuel Navarro Macías

DISEÑO/MAQUETACIÓN

Rosa Olea

IMAGEN DE PORTADA

Composición realizada gracias a las imágenes
cedidas por Hachekas

Web: www.flamencoinvestigacion.es/revista/

Mail: revista@flamencoinvestigacion.es

Depósito Legal: CA-247/08

ISSN:1989 - 1628

Periodicidad: anual

Junio 2011 - Mayo 2012

Centro de Investigación Flamenco Telethusa

C/ Columela 23-3º

E-11.004 - Cádiz, España

COMITÉ CIENTÍFICO/TÉCNICO

DIRECCIÓN:

PhD. Sebastián Gómez-Lozano
*Facultad de Ciencias de la actividad Física y el Deporte.
Universidad Católica San Antonio de Murcia, España.*

PhD. Alfonso Vargas-Macías
*Centro de Investigación Flamenco Telethusa, Cádiz,
España.*

Catedrática PhD. Ana Paula Batalha
*Faculdade de Motricidade Humana. Universidade Tecnica
de Lisboa, Portugal.*

Catedrático PhD. Jesús Mora Vicente
*Facultad de Ciencias de la Educación. Universidad de
Cádiz, España.*

Catedrático PhD. Pedro María Fernández Salguero
*Departamento de Bioquímica y biología Molecular.
Universidad de Extremadura, España.*

PhD. Juan M. González Leal
Facultad de Ciencias. Universidad de Cádiz, España.

PhD. Ana Macara de Oliveira
*Faculdade de Motricidade Humana. Universidade Tecnica
de Lisboa, Portugal.*

PhD. José Luis González Montesinos
*Facultad de Ciencias de la Educación. Universidad de
Cádiz, España.*

PhD. Ángel Pérez Pueyo
*Facultad de Ciencias de la actividad Física y el Deporte.
Universidad de León, España.*

PhD. Olga Rodríguez Ferrán
*Facultad de Ciencias de la actividad Física y el Deporte.
Universidad Católica San Antonio de Murcia, España.*

PhD. Perla Moreno Arroyo
*Facultad de Ciencias del Deporte. Universidad de
Extremadura, España.*

PhD. Jesús González Fisac
*Departamento de Historia, Geografía y Filosofía.
Universidad de Cádiz, España.*

PhD. Luis Gonzalo González González
*Departamento de Ingeniería Mecánica e Industrial.
Universidad de Cádiz, España.*

PhD. Alfonso Vargas-Macías
*Centro de Investigación Flamenco Telethusa, Cádiz,
España.*

PhD. Philippe Donier
Société française d'ethnomusicologie. Paris. Francia

PhD. José Manuel Castillo López
*Departamento de Podología. Universidad de Sevilla,
España.*

PhD. Makiko Ishida
*Facultad de Ciencias de Recursos Biológicos.
Universidad Nihon.Tokio. Japón.*

PhD. M^a Rosario Fernández Falero.
*Facultad de Biblioteconomía y Documentación.
Universidad de Extremadura, España.*

PhD. Ferran Rey Abella.
*Facultat de Ciències de la Salut Blanquerna. Universitat
Ramon Llull, Barcelona, España.*

PhD. Domenico Querubini.
*Facultad de Ciencias de la actividad Física y el Deporte.
Universidad Católica San Antonio de Murcia, España.*

PhD. Goulmaris Dimitris.
Democritus University of Thrace. Komotini. Grecia.

PhD. Nuria Massó Ortigosa.
*Facultat de Ciències de la Salut Blanquerna. Universitat
Ramon Llull, Barcelona, España.*

PhD. Carlos Gutiérrez García
Facultad de Ciencias de la actividad Física y el Deporte.

Universidad de León, España.

PhD. Carlos Javier Durán Valle
*Departamento de Química Orgánica e Inorgánica.
Universidad de Extremadura, España.*

PhD. Tatiana Millán Paredes
*Departamento de Información y Comunicación.
Universidad de Extremadura, España.*

PhD. Juan Carlos Codina Escobar
Facultad de Ciencias. Universidad de Málaga, España.

PhD. Bernardo Moreno Jiménez
*Departamento de Teoría e Historia Económica.
Universidad de Málaga.*

PhD. Cristina Cruces Roldán.
*Departamento de Antropología Social. Universidad de
Sevilla, España.*

PhD. M^a del Carmen Galván Malagón
*Departamento de Filología Inglesa. Universidad de
Extremadura, España.*

PhD. Marcos Luiz Macheroni
*Departamento de Biblioteconomía e Informação, Escola
de Comunicações e Artes
Universidad de Sao Paulo, Brasil*

PhD. Félix Arbinaga Ibarzábal
*Dpto. Psicología Clínica, Experimental y Social
Universidad de Huelva, España.*

PhD. Emanuele Isidori
*Dipartimento di Scienze della Formazione per le attività
motorie e lo sport
Università di Roma Foro Italico, Roma, Italia.*

PhD. Francisco Javier Escobar Borrego
*Departamento de Literatura Española. Universidad de
Sevilla, España.*

PhD. Viviana Zito
*Facoltà di Medicina e Chirurgia dell'Università di Bari,
Italia*

PhD. Lídia de Jesus Oliveira Loureiro da Silva
*Departamento de Comunicação e Arte. Universidade de
Aveiro, Portugal.
CETAC.MEDIA – Centro de Estudos das Tecnologias e
Ciências da Comunicação. Aveiro, Portugal.*

PhD. Isabel Tapia Páez
*Department of Biosciences and Nutrition at Novum
(CBT). Karolinska Institute. Stockholm, Sweden.*

PhD. Kiko León Guzman
*Facultad de Ciencias del Deporte. Universidad de
Extremadura, España.*

PhD. Marco Antonio Coelho Bortoleto
*Departamento de Educação Física y Humanidades.
Universidad Estatal de Campinas, Brasil.*

PhD. Rui Quesma
*Departamento de Gestão/Centro de Estudos e Formação
Avançada em Gestão e Economia. Universidade de
Évora, Portugal.*

PhD. Soledad Ruano López
*Facultad de Biblioteconomía y Documentación.
Universidad de Extremadura. España.*

PhD. Juan Carlos Domínguez Pérez
*Grupo de Investigación HUM-440 de la Universidad de
Cádiz, España*

PhD. Pedro J. Millán Barroso
*Facultad de Biblioteconomía y Documentación.
Universidad de Extremadura, España.*



EDITORIAL

EDITORIAL

Ya han pasado siete años desde que se fundara esta revista. Desde entonces, el flamenco se ha convertido en todo el mundo en una actividad en alza, objeto de estudios especializados, tanto en España como, en una demanda de conocimiento imparable, fuera de ella.

Por nuestra parte seguimos dando los pasos necesarios para avanzar en aquel camino que iniciamos en 2008 cuando nos propusimos, desde esta primera revista científica sobre el flamenco, convertirnos en plataforma de estudio y difusión de las más actuales investigaciones realizadas en este campo.

Paulatinamente constatamos el aumento del número de visitas, así como la creciente presencia en bases de datos internacionales de gran prestigio que nos animan a seguir trabajando en la misma línea, así como a afrontar el futuro inmediato con determinación implementando aquellas mejoras y cambios que sean necesarios.

Correspondiendo a estas muestras de apoyo que recibimos, y a sabiendas de a lo que éstas nos obligan en cuanto a rigor y enfoque, hemos aumentado de nuevo el número de miembros del Comité Científico y del Editorial de nuestra revista; y hemos abierto nuevas secciones y líneas de investigación multidisciplinarias que nos permitan seguir avanzando en nuestros propósitos. En esta línea trabajamos intentando ser capaces de concretar con trabajo cuantas expectativas se han generado para seguir haciendo camino.

Juan Carlos Domínguez Pérez, PhD.
Comité Editorial

SUMARIO

Estudio descriptivo de la movilidad sagital raquídea global y segmentaria en bailarinas de flamenco	5
<i>Descriptive study of global and segmental spinal sagittal mobility in female flamenco dancers</i>	
PhD. Sebastián Gómez-Lozano, PhD. Alfonso Vargas-Macías, PhD. Fernando Santonja Medina, PhD. Manuel Canteras Jordana. 2014.	
Rev Cent Investig Flamenco Telethusa, 7(8): 5-13	
Presencia escénica de la tonadilla en el Diario Mercantil de Cádiz de 1812	14
<i>Presence of tonadilla performances in the Diario Mercantil de Cádiz of 1812</i>	
M ^a del Rosario Fernández Falero, Jessica de Jesús Castilla, Rocío Tejedor Benítez. 2014.	
Rev Cent Investig Flamenco Telethusa, 7(8): 14-21	
Música e historia del Zapateado	22
<i>Music and history of Zapateado</i>	
Guillermo Castro Buendía. 2014.	
Rev Cent Investig Flamenco Telethusa, 7(8): 22-37	
Análisis del color en los websites de productos sobre flamenco	38
<i>Analysis of color in product websites of flamenco</i>	
M ^a Antonia Hurtado Guapo, Luis Vicente Gordillo Tapia. 2014.	
Rev Cent Investig Flamenco Telethusa, 7(8): 38-43	



Artículo Original / 070802-2014

Estudio descriptivo de la movilidad sagital raquídea global y segmentaria en bailarinas de flamenco

Descriptive study of global and segmental spinal sagittal mobility in female flamenco dancers

PhD. Sebastián Gómez-Lozano (1)

PhD. Alfonso Vargas-Macías (2)

PhD. Fernando Santonja Medina (3)

PhD. Manuel Canteras Jordana (4)

(1) Departamento de Ciencias de la Actividad Física y del Deporte. Universidad Católica San Antonio de Murcia. Murcia, España.

(2) Centro de Investigación Flamenco Telethusa. Cádiz, España.

(3) Departamento de Cirugía, Pediatría, Obstetricia y Ginecología. Universidad de Murcia. Murcia, España.

(4) Departamento de Bioestadística. Universidad de Murcia. Murcia, España.

Email: sglozano@ucam.edu

Recibido: 4 diciembre 2013 Revisión editorial: 8 diciembre 2013 Revisión por pares: 12 diciembre 2013 Aceptado: 16 diciembre 2013

Publicado online: 19 diciembre 2013

Resumen

La finalidad de este estudio es determinar la movilidad global y segmentaria del raquis a nivel dorsal y lumbar en bailarinas de flamenco. El Material y método ha consistido en cuantificar con un inclinómetro la movilidad sagital de la columna vertebral. Las variables analizadas han sido el rango de movimiento de la flexión y extensión del raquis a nivel segmentario tanto de la columna dorsal como de la lumbar y también a nivel general de tronco. En el estudio han participado 66 voluntarias, 33 bailarinas de flamenco (22.12 ± 4.21 años, 162 ± 5.35 cm y 53.5 ± 4.07 Kg) y un grupo control de 33 mujeres (22.71 ± 3.23 años, 164.12 ± 4.87 cm y 55.51 ± 5.68 kg). El método estadístico consistió en un estudio descriptivo. La comparación entre los grupos se hizo con el test de la t de student. Las bailarinas de flamenco presentaron una mayor movilidad global del tronco que el grupo control, tanto en flexión máxima ($162.21^\circ \pm 8.1^\circ$ frente a $141.10^\circ \pm 9.8^\circ$), en extensión máxima ($90.81^\circ \pm 12^\circ$ frente a $79.06^\circ \pm 9.04^\circ$) como en la movilidad completa ($253.03^\circ \pm 17.05^\circ$ frente a $220.87^\circ \pm 15.74^\circ$). Respecto al raquis lumbar, los resultados de la flexión máxima fueron similares entre las bailaoras y el grupo control ($55.60^\circ \pm 8.04^\circ$ y $56.15^\circ \pm 7.68^\circ$ respectivamente), en cambio las bailaoras obtuvieron mayor recorrido tanto en la extensión (44.51°

$\pm 9.37^\circ$ frente a $30.06^\circ \pm 12.42^\circ$) como en la movilidad completa del raquis lumbar ($100.12^\circ \pm 11.79^\circ$ frente a $85.94^\circ \pm 11.31^\circ$). Por último, los resultados sobre el raquis dorsal tampoco muestran uniformidad: en la flexión máxima las bailarinas obtienen mejores resultados ($30.18^\circ \pm 8.28^\circ$ frente a $21.36^\circ \pm 9.79^\circ$); por el contrario, obtienen menor extensión dorsal que el grupo control ($16.12^\circ \pm 7.93^\circ$ frente a $23.15^\circ \pm 8.65^\circ$); finalmente, no existen diferencias significativas en la movilidad global del raquis dorsal ($46.30^\circ \pm 6.67^\circ$ para bailarinas de flamenco y $44.51^\circ \pm 7.58^\circ$ para las no bailarinas). Estos resultados reflejan que la práctica del baile flamenco mejora la movilidad global de la columna, tanto en la flexión máxima como en la extensión, debido a las propias adaptaciones morfo-funcionales propias del estilo. Igualmente esta mejora se manifiesta también en estudios regionales de la espalda a nivel dorsal y lumbar, excepto en la extensión máxima del raquis dorsal donde muestran menores rangos de movilidad, posiblemente debidos a una rectificación del grado de curvatura dorsal propia en bailarinas de flamenco.

Palabras Clave

Dorsal, lumbar, flexión, extensión, técnica de danza.

Abstract

The purpose of this study was to determine the global and segmental trunk mobility (dorsal and lumbar rachis) in a sample of female flamenco dancers. The material and method consisted of quantifying with an inclinometer the mobility sagittal of the spine. The variables analyzed have been the range of movement of the flexion and extension of the rachis on a segmental basis in the thoracic and lumbar vertebra and in the trunk as a whole. The participants in the study were 66 volunteers, 33 female flamenco dancers (22.12 ± 4.21 years old, 162 ± 5.35 cm y 53.5 ± 4.07 Kg) and a control group of 33 women (22.71 ± 3.23 years old, 164.12 ± 4.87 cm and 55.51 ± 5.68 kg). The statistical method was a descriptive study. The comparison between the groups was done with the *t* test student. The flamenco dancers showed greater global trunk flexibility than the control group, in maximum flexion ($162.21^\circ \pm 8.1^\circ$ to $141.10^\circ \pm 9.8^\circ$), maximum extension ($90.81^\circ \pm 12^\circ$ to $79.06^\circ \pm 9.04^\circ$) and full mobility ($253.03^\circ \pm 17.05^\circ$ to $220.87^\circ \pm 15.74^\circ$). Regarding the lumbar rachis, the maximum flexion results were similar between the dancers and the control group ($55.60^\circ \pm 8.04^\circ$ and $56.15^\circ \pm 7.68^\circ$ respectively), howe-

ver the dancers had greater extension ($44.51^\circ \pm 9.37^\circ$ to $30.06^\circ \pm 12.42^\circ$) and complete mobility ($100.12^\circ \pm 11.79^\circ$ to $85.94^\circ \pm 11.31^\circ$). Finally, the dorsal rachis results were also variable: the maximum flexion of the dancers was higher ($30.18^\circ \pm 8.28^\circ$ to $21.36^\circ \pm 9.79^\circ$) while their dorsal extension was lesser ($16.12^\circ \pm 7.93^\circ$ to $23.15^\circ \pm 8.65^\circ$) and there were no significant difference in the dorsal rachis ($46.30^\circ \pm 6.67^\circ$ for dancers and $44.51^\circ \pm 7.58^\circ$ for non-dancers). These results reflect how the practice of flamenco dancing improves the global mobility of the spine, in both maximum flexion and extension, due to the morpho-functional adaptations characteristic of the style. This improvement is also evident in local studies of the dorsal and lumbar areas of the back, except in the maximum extension of the dorsal rachis which shows a lower range of mobility, possibly due to a straightening of the degree of spinal curvature characteristic of female flamenco dancers.

Keywords

Spine, thoracic, flexion, extension, dance technique.

Introducción

La práctica de la danza incide sobre la morfología y funcionalidad de ciertas estructuras anatómicas, existiendo una alta prevalencia de lesiones en el raquis^{1,2,3}. La movilidad del raquis, es una capacidad especialmente reconocible en los practicantes de ballet^{4,5,6,7} acorde a los códigos estéticos y coreográficos de esta danza. Salazar⁸ describe la danza como una coordinación coherente y dinámica de elementos plásticos, grandes gestos o posturas corporales. Para Lifar⁹ el canon estético de la técnica del ballet clásico se basa principalmente en la rotación externa de las piernas, donde cada una debe girar hacia afuera desde la articulación de la cadera de manera que los pies formen un ángulo de 180° sobre el suelo. En una revisión sobre las figuras clásicas, Pappacena¹⁰ describe en un tipo de arabesque que la pierna que se encuentra en la parte más cercana al público es llevada hacia atrás 90° o en otra forma llamada attitude la pierna también es llevada hacia atrás a 90° , aunque con la rodilla en semiflexión. Para Calvo¹¹ el port de bras devant y el cambré son

movimientos que inciden en esta estructura de forma significativa. El primero se determina estéticamente por una de flexión global de tronco de 180° y la segunda por una extensión global del tronco de 90° . siendo uno de los movimientos más solicitados dentro del repertorio de figuras de la técnica clásica¹². Por su parte, el cambré, y los attitudes, son cada vez más utilizados por las bailaoras de flamenco durante sus performances artísticas. En contraste, los port de bras devant o flexiones de tronco carecen de relevancia durante sus coreografías flamencas. De manera funcional, cuando la inflexión del cambré se produce en la parte inferior lumbar la repercusión negativa sobre los tejidos óseos y ligamentosos de las articulaciones intervertebrales es aún mayor¹¹.

Si tomamos como referencia la danza clásica, la movilidad va a ser un criterio de selección fundamental para acceder a compañías profesionales de ballet clásico^{6,13}. El objetivo de la mayoría de los estudios de movilidad^{4,6,7,13,14,15} es determinar en qué medida es una cualidad inherente en las bailarinas o bien adquirida a través del

entrenamiento dancístico. Existe una relación directa entre el entrenamiento de la capacidad de movilidad de la columna vertebral y las necesidades coreográficas, esta capacidad está influenciada por tres factores que deben estar en constante equilibrio: la técnica, la salud y el rendimiento estético. Una técnica correcta es fundamental para el adecuado desarrollo de la columna vertebral. El intento de sobrepasar la extensión fisiológica máxima puede ocasionar daños en el raquis, especialmente a nivel lumbar¹⁶. La limitación de estas ejecuciones técnicas reducen la posibilidad de fractura en el área sacro-lumbar^{16,17,18,19}.

Hasta donde tenemos conocimiento, la cinemática de la columna vertebral en el baile flamenco no ha sido descrita de forma detallada. A pesar de ello, sí se mencionan patrones de movimientos de extensión vertebral muy reconocibles y de admirada vistosidad como las vueltas quebradas, quiebras, o posturas durante los braceos^{20,21}. A veces, estas posiciones se realizan en situación de sobreesfuerzo y en condiciones límites por la gran implicación emocional de las bailaoras durante los espectáculos. Por ello es necesario un entrenamiento técnico que evite posibles lesiones y mejore la condición postural²⁰. En el plano sagital o lateral, se conoce que la extensión de movimiento incrementa la lordosis lumbar por una pérdida de control del área lumbo-abdominal²¹. Bejjani et al²² deduce que este hecho puede ser el causante del dolor de espalda en bailaoras de flamenco. Si a ello se suma las vibraciones causadas por la percusión del zapato contra el suelo, el riesgo de lesiones osteo-articulares puede aumentar considerablemente²³. Además, el intento de sobrepasar la extensión fisiológica máxima y de soportar continuos rangos de movimiento cercanos a sus límites, puede ocasionar alteraciones en el raquis de estas bailaoras²⁴. Esto sucede en la mayoría de los palos flamencos donde predomina el braceo frente al zapateado. Para Calvo et al²⁵ en el estilo flamenco las alteraciones de la columna vertebral vienen dadas por mantener posiciones tensas e inadecuadas. El control técnico mientras se bracea y se zapatea²¹ es fundamental para la higiene postural lumbar²⁶. Este braceo, junto al muñequero es el que otorga plasticidad de movimientos y flexibilidad a nivel segmentario. La movilidad segmentaria es una característica inherente al carácter sensual y sinuoso de los movimientos de la columna vertebral en las bailaoras, tanto en el plano sagital como en el frontal. Este hecho es más común en la región lumbar debido a las características morfológicas de las vértebras lumbares: altura del cuerpo

vertebral en relación con el disco intervertebral (1/3 del cuerpo vertebral), anchura del cuerpo vertebral, tipo cilíndrico de apófisis articulares y apófisis espinosas cortas y anchas²⁷. Los movimientos de lateralidad, rotación y extensión lumbar son muy solicitados en este estilo.

Es importante resaltar la correlación directa entre los dolores de espalda, la incapacidad física y la movilidad segmentaria del raquis, sobre todo a nivel lumbar²⁸. Esta región vertebral es la más crítica ya que es la que soporta todas las tensiones, torsiones y cargas. Öhlen et al²⁹ establecieron la relación entre hipermovilidad raquídea y el dolor lumbar. Los estudios de Nilsson et al⁷ y Gannon¹⁴ son los únicos que ofrecen resultados de la movilidad del raquis en bailarinas.

En este sentido, el comportamiento biomecánico del raquis de forma global y parcial puede ayudar a comprender el tipo de entrenamiento, las peculiaridades expresivas y estéticas del estilo tanto del tipo de danza como de cada practicante. En este sentido, nuestro estudio pretende determinar la máxima extensión y flexión tanto global como segmentaria de la columna vertebral a nivel lumbar y dorsal en un grupo de bailaoras de flamenco. Estos resultados pueden suponer indicadores fundamentales en el rendimiento artístico durante el proceso de entrenamiento.

Material y Método

Sujetos

Para el desarrollo de la investigación se estudió una muestra de 66 mujeres, conformada por 33 bailarinas de estilo flamenco-español y 33 mujeres estudiantes que realizaban actividad física de mantenimiento, consideradas como un grupo control.

De las 33 bailarinas de flamenco, el 45 % estaban acabando el último curso de Grado Profesional de Conservatorio de Danza y el 55% restante estaban ya incorporadas a una compañía de repertorio flamenco-español. Todas las bailarinas habían pasado por un recorrido académico y en sus 10 últimos años se habían orientado al baile flamenco puro compaginándolo con repertorio de escuela bolera. La media de años de entrenamiento fue de 15.48 ± 4.25 . La edad media de las bailarinas era de 22.12 ± 4.21 años, la talla de 162 ± 5.35 cm y el peso de 53.5 ± 4.07

Kg. En el grupo control (no bailarinas), las 33 mujeres realizaban actividad física de mantenimiento, y contaban con una media de edad de 22.71 ± 3.23 años, una talla media de 164.12 ± 4.87 cm y un peso medio de 55.51 ± 5.68 kg. No hubo diferencias significativas entre muestras cuando se analizaron el peso, la talla y la edad media. Se utilizó como criterio de exclusión en el grupo control la experiencia previa en gimnasia rítmica y/o la danza.

Material

El instrumento de medición utilizado para los test fue un Inclinómetro: Inclinómetro Uni-Level. Inclinómetro de doble escala. Está graduado en incrementos de dos grados. Su diseño permite la medida de inclinación de cualquier articulación. Fue inventado por C.Y.Wu, (Taiwán) y en 1991 fue modificado por ISOMED y adaptado al uso



Fig. 1 Inclinómetro.

Método y Diseño de la investigación

Se cuantificó la movilidad global del tronco, la movilidad segmentaria del raquis dorsal y lumbar³¹. Respecto a la movilidad global de tronco se estimó el rango máximo de flexión y de extensión. Para el rango máximo de flexión¹⁴, el inclinómetro se colocó a 0° en T3-T5, se cuantificó partiendo de la Neutral Zero Starting position^{29, 32, 31} tras lo que se realizaba la máxima flexión del tronco (figura 2).

El rango máximo de extensión se midió en decúbito prono¹⁴, colocando igualmente el inclinómetro a 0° en T3-T5, tras lo que realizan la máxima extensión del tronco al extender los brazos sin despegar el pubis de la camilla³². Esta última maniobra no se realizó en bipedestación para no contaminar las mediciones con movimientos de antepulsión o de variaciones en relación al eje corporal (figura 3)



Fig. 2 Movilidad de flexión máxima del Tronco en T3-T5.



Fig. 3 Movilidad de extensión del Tronco en T3-T5.

Para la movilidad segmentaria dorsal y lumbar se tomó como punto de referencia de partida el grado de cifosis y lordosis en bipedestación^{29, 32}. La flexión máxima se estimó partiendo de la posición de máxima flexión de tronco en posición de the Sit-and-Reach test (SR)^{23, 33}, midiéndose la cifosis dorsal (desde T1-T2 hasta T12-L1) y la cifosis lumbar²⁴ (desde T12-L1 hasta S1). La flexión del raquis dorsal se obtuvo al restar a la cifosis dorsal en flexión la cifosis en bipedestación. La máxima flexión lumbar se obtuvo al sumar a la lordosis en bipedestación a la cifosis lumbar en flexión (figura 4).

La extensión máxima se calculó desde la posición de máxima extensión del tronco en decúbito prono (figura 3), se cuantificó la cifosis dorsal y la lordosis lumbar. Para determinar la extensión del raquis dorsal se restó a la cifosis obtenida en bipedestación el grado de la curvatura dorsal en máxima extensión. La extensión lumbar se obtuvo restando a la lordosis obtenida en extensión, la cuantificada en bipedestación (figura 4).

La movilidad completa global se halló calculando la suma de la máxima flexión de tronco y la máxima extensión de tronco. La movilidad completa dorsal se calculó sumando al rango máximo de flexión el de extensión lumbar. Por último, la movilidad completa lumbar se obtuvo sumando el rango máximo de flexión y extensión dorsal.

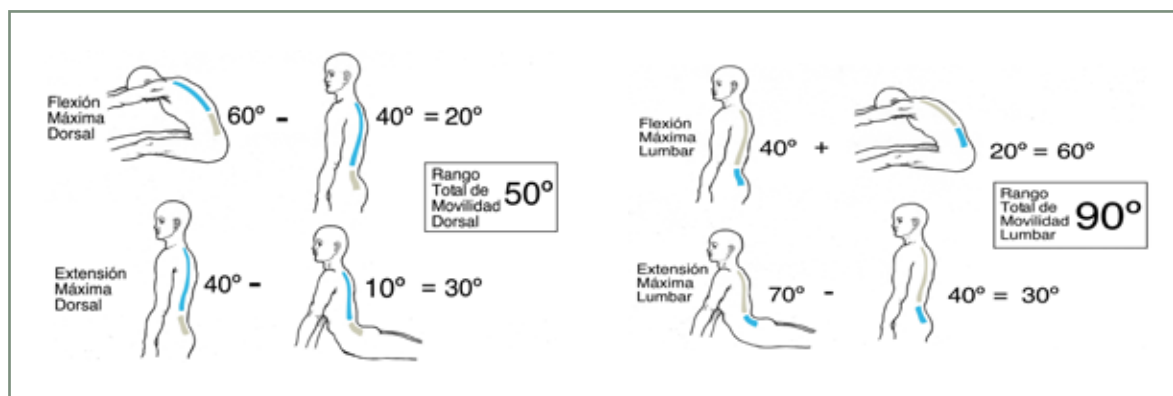


Fig. 4 Esquema de la movilidad segmentaria dorsal y lumbar.

Análisis estadístico

Para la obtención de los resultados de forma general se ha realizado una estadística descriptiva de cada una de las variables con la obtención de la distribución de frecuencias. En estas variables cuantitativas se calculó la media y la desviación típica junto con los intervalos de confianza al 95% (IC95), como parámetros más importantes.

Respecto a la comparación de resultado del grupo de flamenco-español con el grupo control se aplicó primero un análisis discriminante multiva-

riante y en segundo lugar un análisis de varianza para la comparación de grupos con variables cuantitativas. La comparación de medias se realizó con la prueba de igualdad de dos medias para datos apareados con la prueba de la t de student apareada.

Todas las mediciones se realizaron en tres ocasiones, anotando la moda o la media cuando no coincidían.

Resultados

Las bailarinas de flamenco presentaron una mayor movilidad global del tronco que el grupo control, tanto en flexión ($t = 9.7$; $p < 0.00005$), en

extensión máxima ($t = 4.08$; $p < 0.0001$) como en la movilidad completa ($t = 8.0$; $p < 0.00005$) (Tabla 1).

Tabla 1. Media e (IC95) de la movilidad global del tronco para las bailarinas de flamenco y el grupo control

MOVILIDAD GLOBAL DEL TRONCO °Inclinómetro	Flamenco (n=33)	Control (n=33)
Flexión Máxima	162.21° ± 8.1°	141.10° ± 9.8°
Extensión Máxima	90.81° ± 12°	79.06° ± 9.4°
Total	253.03° ± 17.05°	220.87° ± 15.74°

IC95= Intervalo de confianza al 95% de significatividad de valores entre el límite inferior y superior respecto a la media.

La flexión del raquis lumbar es muy similar entre las bailaoras y el grupo control (Tabla 2). Las bailaoras obtuvieron una mayor extensión del raquis lumbar respecto al grupo control (t

= 5.3; p<0.00005) (Tabla 2) y una mayor movilidad completa del raquis lumbar (t = 5.2; p<0.00005).

Tabla 2. Media e IC95 de la movilidad del raquis lumbar para las bailarinas de flamenco y el grupo control.

RAQUIS LUMBAR °Inclinómetro	Flamenco (n=33)	Control (n=33)
Flexión Máxima	55.60° ± 8.04°	56.15° ± 7.68°
Extensión Máxima	44.51° ± 9.37°	30.06° ± 12.42°
Total	100.12° ± 11.79°	85.94° ± 11.31°

IC95= Intervalo de confianza al 95% de significatividad de valores entre el límite inferior y superior respecto a la media.

Respecto a la flexión del raquis dorsal, las bailaoras muestran un resultado significativamente mayor que las no bailarinas (t=4.07; p<0.0001). Por el contrario, el grupo control tiene mayor extensión dorsal que las bailarinas de flamenco (t =3.41; p<0.001). En la movilidad global del raquis dorsal, no existen diferencias significativas entre ambos grupos (Tabla 3).

Tabla 3. Media e IC95 de la movilidad del raquis dorsal para las bailarinas de flamenco y grupo control.

RAQUIS DORSAL °Inclinómetro	Flamenco (n=33)	Control (n=33)
Flexión Máxima	30.18° ± 8.28°	21.36° ± 9.79°
Extensión Máxima	16.12° ± 7.93°	23.15° ± 8.65°
Total	46.30° ± 6.67°	44.51° ± 7.58°

IC95= Intervalo de confianza al 95% de significatividad de valores entre el límite inferior y superior respecto a la media

Discusión

La movilidad es de gran importancia para la danza. La mayoría de los estudios de movilidad^{4,6,7,13,14,15,34} intentan contestar si la gran movilidad del bailarín es una cualidad inherente o bien adquirida a través del entrenamiento. Han

sido escasos los estudios que se han dedicado a investigar el comportamiento de la movilidad de la espalda en bailarinas, a pesar de estar dotadas con un generoso rango de movimiento del tronco¹³. Puede servir como indicador del estado de forma de las bailaoras y de la manera de

asimilar tanto los entrenamientos como los espectáculos. La movilidad es una capacidad que puede ayudar a predecir la continuidad de los bailarines⁷.

Desde una perspectiva clásica, es preciso conocer la amplitud de movimientos del raquis que se precisa para realizar correctamente los ejercicios de ballet. Cuando se existe una disminución de movilidad, será compensada con una mayor sollicitación en otras regiones vecinas. Esta situación, va a ocasionar sobrecargas y consecuentemente mayor frecuencia de algias y molestias musculares¹⁵. En La zona lumbar, las manifestaciones dolorosas pueden ser consecuencia de microroturas en los anillos vertebrales, espondilólisis, inflamaciones articulares y compresión de la raíz nerviosa³. La espondilólisis es cuatro veces más frecuente entre profesionales de la danza que en la población general¹². Gannon y Bird¹⁴, obtienen una movilidad global completa del tronco de $256.5^{\circ} \pm 19.8^{\circ}$ en bailarinas de clásico y para el grupo control de $191.7^{\circ} \pm 22.6^{\circ}$ ($p < 0.01$), apreciándose un mayor rango de movilidad en las bailarinas respecto a los otros grupos. Un hecho obvio, aunque la experiencia práctica del grupo de bailarines era relativamente pequeña. Hasta donde tenemos conocimiento, no existen estudios previos que ofrezca datos de la movilidad global del tronco en practicantes de flamenco, los resultados $253.03^{\circ} \pm 17.05^{\circ}$ muestran unas diferencias claramente significativas ($p < 0.00005$) respecto al grupo control (220.87 ± 15.74) (Tabla 1).

Gannon y Bird¹⁴ midieron la extensión del tronco en bipedestación tras medir la flexión máxima. En nuestro estudio se parte desde la posición de decúbito prono en vez de una posición bípeda para evitar la modificación del eje del raquis y el incremento de la extensión del tronco por el desplazamiento anterior (antepulsión) de la pelvis. Para cuantificar la extensión, se ha seguido la metodología de Loeb³² y Craig³⁰, pero el apoyo en vez de realizarlo sobre los codos Sphinx position o posición de la esfinge), se realizó sobre las manos, debido a que las bailarinas tienen una mayor extensión, al ser un movimiento que entrenan frecuentemente al realizar el cambrée.

Nilsson et al⁷ analizaron la movilidad segmentaria en bailarines principiantes de danza clásica, sin encontrar diferencias entre sexos. Por contra, establecieron que el grupo que practicaba danza clásica tenía significativamente mayor rango de movilidad del raquis dorsal respecto a un grupo control. Respecto al raquis lumbar, no encontraron diferencias significativas con este grupo.

En cambio, cuando se comparan en nuestro estudio las bailarinas de flamenco con el grupo control sí se aprecian diferencias muy significativas en el raquis lumbar, tanto en la movilidad en extensión ($t = 5.3$; $p < 0.00005$) como la movilidad completa ($t = 5.2$; $p < 0.00005$), pero no así en la movilidad completa del raquis dorsal (tabla 2) pues los valores se compensaban al sumar el mayor rango de flexión de las bailarinas con el mayor rango de extensión del grupo control. Esta diferencia de las bailarinas de flamenco respecto a los valores hallados por Nilsson et al⁷ puede deberse a que los sujetos clásicos tenían una media de edad de 10 años y un solo año de entrenamiento. En nuestro estudio, la media de edad de las flamencas era de 22 años y 15.48 ± 4.25 años de entrenamiento.

La flexión del tronco es usualmente adquirida y desarrollada tras más de cuatro años de entrenamiento⁶. En nuestro estudio no encontramos mayor flexión del raquis lumbar en las bailarinas respecto al grupo control (Tabla 2), este hecho tiene interés porque un incremento de la flexión lumbar se conseguiría por la inversión de los discos intervertebrales lumbares, lo que facilitaría la discopatía a este nivel³⁵. Este hecho manifiesta que si determinamos que la movilidad de flexión global de tronco en flamencas ha sido significativamente mayor que el grupo control ($t = 9.7$; $p < 0.00005$), la higiene postural lumbar durante la flexión ha sido adecuadamente realizada.

Kujala et al⁶, en un estudio longitudinal sobre la extensión del raquis lumbar, no encontraron diferencias significativas, entre bailarines y adolescentes sanos de la misma edad que no practicaban ballet. Concluyeron que la extensión fisiológica máxima del raquis lumbar no podía ser incrementada con el entrenamiento. En nuestro estudio observamos que la extensión del raquis lumbar en las flamencas es claramente superior al grupo control ($t=4.07$; $p < 0.0001$) lo que indica que la extensión sí se puede incrementar con el entrenamiento.

Hasta donde tenemos conocimiento, no conocemos estudios sobre la flexo-extensión del raquis dorsal. Llama la atención que no existen diferencias significativas entre el grupo control y el grupo de flamencas respecto a la movilidad total del raquis dorsal. Esto es debido a la adaptación morfológica de la curva dorsal en la posición de partida (neutral position). Gomez-Lozano et al²⁰ hallaron un grado de curvatura dorsal para bailarinas de flamenco de 22.84 ± 8.67 respecto a no bailarinas de 37.50 ± 8.34 . Este hecho muestra una rectificación del grado de curvatura dorsal

en flamencas en relación a la normalidad. Esto se traduce en una disminución de la capacidad de movilidad en movimientos de extensión dorsal, a la vez que, en una mayor susceptibilidad de incrementar la movilidad de flexión dorsal.

Cuando no se entrena la flexo-extensión del tronco, disminuye de forma significativa el rango de esta movilidad durante el crecimiento, sobre todo en el raquis dorsal³⁶ y la disminución de la movilidad raquídea, predispone a la deficiencia técnica del bailarín y ésta a las algias vertebrales. Se conoce que la presión intradiscal se incrementa considerablemente con la flexión del tronco³⁷. Debido a la importante amplitud de movimiento en la columna vertebral, sería interesante estudiar la movilidad intersegmentaria lumbar y el estado del disco intervertebral mediante resonancia magnética³⁸, por la relación existente entre movilidad sagital y degeneración discal lumbar³⁹, así como por las posibles repercusiones futuras en la columna vertebral como las algias lumbares.

Conclusiones

Las bailarinas de flamenco presentan en relación a la normalidad una mayor amplitud de flexo-extensión de tronco que el grupo control. Todas las bailarinas habían pasado por un recorrido académico oficial, lo que consideramos que difiere este tipo de movilidad, si analizáramos estos valores de rango articular sobre bailaoras puras de flamenco.

Al flexionar el tronco, la curva dorsal de las bailarinas de flamenco refleja rangos articulares posturalmente saludables, probablemente debido al desarrollo técnico de sus ejercicios durante sus entrenamientos.

Al realizar la extensión del tronco, las bailaoras tienen mayor extensión lumbar pero una menor extensión dorsal que el grupo control. La adaptación a la mejora de capacidad de incrementar el rango articular lumbar ha sido clara. Un hecho que manifiesta el tipo de entrenamiento que han practicado. Esta paradoja que representa que el grupo control presente valores mayores de extensión dorsal es debido a una adaptación morfológica de rectificación que refleja el grupo de flamenco en el raquis dorsal en posición relajada en bipedestación.

En base a nuestros resultados consideramos que el baile flamenco, es un tipo de actividad

que combinada con entrenamientos académicos que desarrollen una higiene postural de danza clásica, puede ayudar a mejorar la funcionalidad de las curvas y evitar también posibles alteraciones musculoligamentosas y articulares a nivel lumbar.

El propio estilo flamenco hace que el morfotipo raquídeo sea una unidad no rígida, plena de matices de movimiento y plasticidad. Este rasgo estilístico requiere de cierto control consciente de la técnica para ayudar a prevenir posibles alteraciones en el conjunto de la columna vertebral sobre todo en el segmento espinal que recorren las articulaciones intervertebrales.

Aplicaciones prácticas

Proteger la zona lumbar es de suma importancia para la salud de las bailarinas de flamenco. Se debe evitar una excesiva flexión de esta zona pues implica que se invierta la curvatura lumbar natural, lo cual puede desencadenar alteraciones que se manifiesten en deformaciones articulares con los consiguientes dolores musculoligamentarios. Para ello, se debe flexionar la espalda correctamente. Este término equivale a realizar de manera estética y saludable dicho movimiento. Para ello se debe incorporar cada segmento corporal a un ritmo adecuado para proteger la zona lumbar. Se recomienda para la flexión global de tronco el siguiente orden: manteniendo la curvatura lumbar, se flexiona conjuntamente la pelvis con la columna lumbar, flexión dorsal, flexión cervical. Por contra, para la extensión global, el orden recomendado sería: incorporando una leve flexión de rodillas, retroversión pélvica, extensión lumbar, dorsal, cervical e incorporación del cráneo a la vertical.

Agradecimientos

A todas las participantes de nuestro estudio, especialmente a la Compañía de Flamenco Azahar de Murcia.

Referencias Documentales

1. Micheli LJ. 1983. Back Injuries in Dancers. *Clin Sports Med* 2(3): 473-484.
 2. Warren MP, Brook-Gunn J, Hamilton LH et al. 1986. Scoliosis and fractures in young ballet dancers. *N Engl J Med* 314(21): 1348-1353.
 3. Gelabert R. 1986. Dancer's Spinal Syndromes. *J Orthop Sports Phys Ther* 7(4): 180-191.
 4. Klemp P, Stevens JE, Isaacs S. 1984. A hypermobility study in ballet dancers. *J Rheumatol* 11(5): 692-696.
 5. Klemp P, Learmonth ID. 1984. Hypermobility and Injuries in a professional Ballet Company. *Br J Sports* 18(3): 143-148.
 6. Klemp P, Chalton D. 1989. Articular mobility in Ballet dancers. A follow-up study after four years. *Am J Sports Med* 17(1): 72-75.
 7. Nilsson C, Wykman, Leanderson J. 1993. Spinal Sagittal Mobility and Joint Laxity in Young Ballet Dancers. *Knee Surg Sports Traumatol Arthroscopy* 1(3-4): 206-208.
 8. Salazar A. 1949. La danza y el ballet. Mexico: Fondo de Cultura Económica Salisbury.
 9. Lifar S. 1968. La Danza. 2ª ed. Barcelona: Nueva colección labor.
 10. Pappacena F. 2003. Teoría Della danza clásica. 2ªed. Pozizioni, pose, ports de bras. Vol 1. Milan: Gremese editore.
 11. Calvo JB. 1997. Apuntes para una anatomía de la danza. Madrid: Ministerio de Cultura.
 12. Khan K, Brown J, Way S et al. 1995. Overuse injuries in Classical Ballet. *Sports Medicine* 19(5): 341-357.
 13. Grahame R, Jenkins M. 1972. Joint hypermobility—asset or liability? A study of joint mobility in ballet dancers. *Ann Rheum Dis* 31(2): 109-111.
 14. Gannon L, Bird HA. 1999. The quantification of Joint Laxity in dancers and gymnasts. *J Sports Sci* 17(9): 743-750.
 15. Hamilton WG, Hamilton LH, Marshall P et al. 1992. A profile of the musculoskeletal characteristics of elite professional ballet dancers. *Am J Sports Med* 20(3): 267-273.
 16. Kujala UM, Oksanen A, Taimela S et al. 1997. Training does not increase maximal lumbar extension in healthy adolescents. *Clin Biomech* 12(3): 181-184.
 17. Abel MS. 1985. Jogger's fracture and other stress fractures of the lumbo-sacral spine. *Skeletal Radiol* 13(3): 221-227.
 18. Kadel NJ, Teitz CC, Kronmal RA. 1992. Stress fractures in ballet dancers. *Am J Sports Med* 20(4): 445-449.
 19. Fehlandt AF Jr, Micheli LJ. 1993. Lumbar facet stress fracture in a ballet dancer. *Spine* 18(16): 2537-2539.
 20. Gómez-Lozano S, Vargas-Macías A, Santonja F, Canteras M. 2013. Estudio descriptivo del morfotipo raquídeo en bailarinas de flamenco. *Rev Cent Investig Flamenco Telethusa* 6(7): 31-39.
 21. Vargas A. 2009. *El baile flamenco: estudio descriptivo, biomecánico y condición física*. (2ª Edición). Cádiz, Centro de Investigación Flamenco Telethusa.
 22. Bejjani FJ, Halpern N, Pio A et al. 1988. Musculoskeletal demands on flamenco dancers: a clinical and biomechanical study. *Foot Ankle* 8(5): 254-263.
 23. Wells KF, Dillon EK. 1952. The sit-and-reach test: A test of back and leg flexibility. *Research Quarterly* 23: 115-118.
 24. Bejjani FJ. 1987. Occupational biomechanics of athletes and dancers: a comparative approach. *Clin Podiatr Med Surg* 4(3): 671-711.
 25. Calvo JB, Alonso A, Pasadolos A, et al. 1998. Flamenco Dancing. Biomechanical Análisis and Injuries Prevention. En: Macara A. Continents in Movement. Proceedings of the International Conference. New trends in dance teaching. Oeiras (Portugal), M.H. Edições. P 279-285.
 26. Yasukouchi A, Isayama T. 1995. The relationships between lumbar curves, pelvic tilt and joint mobilities in different sitting postures in young adult males. *Appl Human Sci* 14(1): 15-21.
 27. Calais-Germain, B. 1998. Anatomía para el Movimiento, tomo I, 6ª ed. Barcelona: Los libros de la liebre de Marzo.
 28. Lundberg G, Gerdle B. 1999. The relationships between spinal sagittal configuration, joint mobility, general low back mobility and segmental mobility in female homecare personnel. *Scand J Rehabil Med* 31(4): 197-206.
 29. Öhlen G, Spangfort E, Tingvall C. 1989. Measurement of spinal sagittal configuration and mobility with Debrunner's Kyphometer. *Spine* 14(6): 580-583.
 30. Craig W. 1994. Measurement of the Spine. En: Gerhardt JJ, edit. Documentation of joint motion. International Standard Neutral-Zero Maesuring. S.F.T.R Recording. Application of Goniometers, Inclonometers and Calipers. Portland (USA): ISOMED. P 35-59.
 31. Gerhardt JJ, edit. Documentation of joint motion. International Standard Neutral-Zero Maesuring. S.F.T.R Recording. Application of Goniometers, Inclonometers and Calipers. Portland (USA): ISOMED.
 32. Loebl WY. 1967. Measurement of spinal posture and range of spinal movement. *Ann Phys Med* 9(3): 103-110.
 33. Jackson AW, Langford NJ. 1989. The criterion-related validity of the sit and reach test: Replication and extension of previous findings. *Res Q Exerc Sport* 60(4): 384-387.
 34. Steinberg N, Hershkovitz I, Peleg S et al. 2006. Range of Joint Movement in Female Dancers and Nondancers Aged 8 to 16 years: Anatomical and Clinical implications. *Am J Sports Med* 34(5): 814-823.
 35. Timmermans H, Martin M. 1987. Top ten potentially dangerous exercises. *JOPERD* 58(6): 29-31.
 36. Widhe T. 2001. Spine: posture, mobility and pain. A longitudinal study from childhood to adolescence. *Eur Spine J* 10(2): 118-123.
 37. Wilke HJ, Neef P, Caimi M et al. 1999. New in vivo measurements of pressures in the intervertebral disc in daily life. *Spine* 24(8): 755-762.
 38. Brault JS, Driscoll DM, Laakso LL et al. 1997. Quantification of lumbar intradiscal deformation during flexion and extension, by mathematical analysis of magnetic resonance imaging pixel intensity profiles. *Spine* 22(18): 2066-2072.
 39. Burton AK, Battie MC, Gibbons L et al. 1996. Lumbar disc degeneration and sagittal flexibility. *J Spinal Disord* 9(5):418-24.
-
-



Artículo Original / 070803-2014

Presencia escénica de la tonadilla en el Diario Mercantil de Cádiz de 1812

Presence of tonadilla performances in the Diario Mercantil de Cádiz of 1812

M^a del Rosario Fernández Falero (1) Email: rferfal@unex.es

Jessica de Jesús Castilla

Rocío Tejedor Benítez (2)

(1) Facultad de Ciencias de la Documentación y la Comunicación, UEX, Badajoz, España.

(2) Centro de Investigación Flamenco Telethusa, Cádiz, España.

Recibido: 12 diciembre 2013 Revisión editorial: 15 diciembre 2013 Revisión por pares: 18 diciembre 2013 Aceptado: 20 diciembre 2013
Publicado online: 3 enero 2014

Resumen

Las representaciones teatrales son una buena fuente de información para estudiar los inicios del flamenco y en concreto la tonadilla; dada su larga vida y evolución, va a ser la transmisora del arte popular que acabaría conformando el flamenco. En este trabajo de investigación se expone el concepto, evolución e influencia de la tonadilla, estableciendo su relación con el flamenco, a través de la Escuela Bolera y de la cachucha, género que comenzó siendo un cante para posteriormente bailarse en los teatros de todo el país y fuera del mismo. Con el objeto de elaborar un censo de las tonadillas interpretadas en los teatros gaditanos de 1812, se realiza una revisión de los registros recopilados de los periódicos, en los que se anunciaban las mismas. Se revisan un total de 97 registros, recuperándose 35 con noticias sobre tonadillas. En conclusión, se puede afirmar que la tonadilla era muy representada en los teatros de la época, aunque interpretada por cantantes especializados en la materia.

Palabras Claves

Tonadillas, cachucha, repertorio bibliográfico, noticias, Cádiz, preflamenco.

Abstract

Theatrical plays are a good source of information for studying tonadillas and early flamenco. The objective of this paper is to research the evolution from tonadilla to flamenco. We follow the relationship between them through the Bolero School and the Cachucha. This style began just as singing and later became a melody to dance to in theatres around the country and abroad. We retrieved news about tonadillas performed in Cadiz theatres in 1812 from the newspaper. We reviewed 97 records and recovered 35 news items about tonadillas. In conclusion, we can say that tonadilla was shown in the theatres, performed by specialized singers rather than dancers, as has been previously assumed.

Key words

Tonadillas, cachucha, Bibliographic repertory, news, Cádiz, preflamenco.

Introducción

Se puede entender por tonada la “canción o pieza corta o ligera, que se canta en algunos teatros¹”, exponiendo la definición de la Real Academia de la Lengua que la tonadilla es una “Tonada alegre y ligera” o “Canción o pieza corta o ligera, que se canta en algunos teatros²”. Así, en las diferentes definiciones se hace referencia a la palabra tono, y se considera tonada y tonadilla como palabras sinónimas³.

Las primeras referencias sobre tonadillas se pueden encontrar a finales del siglo XVIII, siendo los estudios de José Subirá y Puig los que facilitan más testimonios sobre esta cuestión⁴. De cualquier modo, determinar su origen exacto resulta algo complejo ya que, además de una tonadilla con carácter escénico, existe una tonadilla de tradición oral presente en las costumbres populares. Así, en la época clásica había tonadillas infantiles, cantadas para mecer a los niños, y otras utilizadas como un instrumento de enseñanza-aprendizaje, como eran las de enumerar los dedos, conformando las tonadillas de transmisión oral⁵. Del mismo modo, en la España Medieval había una tonadilla popular, el villancico, la canción de la villa⁶, considerada una tonada inventada y cantada por los campesinos¹, que formaba parte de villancicos religiosos en las fiestas navideñas y epifanía (tonadillas a lo divino⁷).

Por su parte, la tonadilla escénica, tuvo su mayor auge, en Madrid, durante la segunda mitad del siglo XVIII⁸, fechándose su nacimiento entre los años 1747-1757, momento en el que se convierte en una pieza escénica con argumento propio. Esta tonadilla escénica era una pieza de teatro menor cantado, con bastante aceptación por el público⁹ y que solía representarse en el intermedio de las comedias y entremeses^{9,10}. En este sentido, aunque en algunas ocasiones se atribuye la paternidad de la tonadilla a Luis Misón en el año 1750, sólo se puede confirmar que éste fue su revelador, iniciador y encauzador. En cuanto a su evolución, José Subirá describe cinco etapas. En la primera etapa, de aparición o albores (1751-1757), la tonadilla está ligada al sainete o entremés, aunque no deriva de los entremeses cantados, la relación es a lo sumo de semejanza relativa. En la segunda etapa, de crecimiento y juventud (1757-1770), la tonadilla empieza a tener vida propia. En la tercera etapa, de madurez y apogeo (1771-1790), la tonadilla está en todo su esplendor. La cuarta etapa, de hipertrofia y decrepitud (1791-1810), marca el

comienzo de la decadencia de la tonadilla, que se acelera coincidiendo con la Guerra de la Independencia. En la quinta etapa, llamada de ocaso y olvido (1811-1850), ya casi no se representan tonadillas³.

Sobre las características musicales de la tonadilla, se conoce que no deriva de los *entremeses*, *zarzuelas*, *cuatro*, *princesas* o *bailes de majo*, *intermezzi napolitanos*, o *tonadillas a lo divino*¹. Las tonadillas se cantaban en los intermedios de música^{1,10} por una o varias personas, lo que permitía diferentes tipos de representaciones: las tonadillas *a solo*, cantadas por un único personaje; tonadillas *a dúo*, tonadillas *a tres* o incluso tonadillas *a cuatro*¹¹; o bien la llamada tonadilla *general*, que excedía de cuatro o cinco intérpretes¹². Las tonadillas tenían una duración de 10-12 minutos si eran cantadas por una persona, 15 minutos si las cantaban dos personas, y 20 minutos, si eran cuatro o más personas. Entre sus letras, las que más gustaban eran las de amor, pero también podían ser burlescas, satíricas, heroicas, etc¹. En sus comienzos, cada tonadilla tenía tres partes importantísimas: introducción, coplas y final, sin contar otras partes intermedias. Al ir aumentando los contenidos de las mismas, aumentaron también los números musicales¹².

Como se ha comentado, las tonadillas tenían una presencia notable en los escenarios de la época, y así queda constatado en el análisis del repertorio de cantes y bailes de la prensa gaditana de 1812 -el Diario Mercantil de Cádiz¹³-, que concluye que era la canción más interpretada, siendo muy demandada por el público del momento. En estos años (entre 1765-1860, aproximadamente), identificados por algunos autores como la etapa primitiva¹⁴ del flamenco o preflamenco, en la que se comienzan a estructurar, definir y divulgar los cantes como las tonás o las primeras seguiriyas; Vega pone en relieve la importancia de las fuentes documentales como herramienta para el estudio del flamenco, a través de las representaciones teatrales de sainetes y tonadillas¹⁵. Del mismo modo, otros investigadores^{16,17} han profundizado en el estudio de la prensa para conocer la música y baile de la etapa preflamenca.

Con todo lo anterior, este estudio tiene como objetivo analizar la presencia de las tonadillas en los escenarios gaditanos, a través de los anuncios de prensa en el Diario Mercantil de Cádiz de 1812, para conocer sus características y su relación, convivencia y convergencia con el flamenco.

Material y Método

La Muestra

En este estudio se ha analizado el repertorio de noticias sobre cantes y bailes, anunciados por el Diario Mercantil de Cádiz durante el año 1812, tomando como referencia el trabajo de Fernández et al.¹³ basado en 97 registros de noticias teatrales.

Método y Diseño de la investigación

Esta investigación tiene un carácter descriptivo y exploratorio, realizándose una revisión de los 97 registros de noticias teatrales, publicados por la Revista de Investigación Flamenco Telethusa¹³, sobre el Diario Mercantil de Cádiz, del año 1812.

Los repertorios bibliográficos son una herramienta documental muy utilizada como fuente de información. Estas compilaciones bibliográficas se definen como conjuntos organizados de registros que contienen la descripción de forma o de forma y contenido de cualquier tipo de documento, sean manuscritos, impresos, audiovisuales o electrónicos, concebidos o no para su difusión¹⁸, resultando una herramienta muy eficaz para el estudio de la evolución histórica de la tonadilla. Algunos ejemplos de ello son: la Historia de la Ciencia y de la Técnica, donde se realiza una revisión de la evolución científica a través de las noticias científicas publicadas en el Boletín Oficial de la Provincia de Badajoz¹⁹; el estudio de la bibliografía gimnástica española entre 1801 a 1939²⁰, en el ámbito de la Educación Física; o los trabajos sobre las noticias teatrales del siglo XIX^{10,13,21}.

En cuanto a la unidad de análisis, se identificó como tal para este estudio, toda noticia que incluyera la palabra tonada o tonadilla, recogiendo dos descriptores:

1. Tonadillas interpretadas.
2. Interpretes de las tonadillas.

Finalmente, para localizar referencias bibliográficas sobre la tonadilla, se han utilizado las siguientes fuentes:

- Biblioteca Nacional Española.
- Google académico.

- Término de Búsqueda:
 - Tonadillas en la Guerra de la Independencia.
 - Tonadilla popular.
 - Villancico origen de la tonadilla.
 - Aria y tonadilla.
 - Origen de la Tonadilla.
- Página del Ayuntamiento de Madrid.
 - Término de búsqueda: tonadilla. (Es una monografía).
- Monografías.
 - La tonadilla escénica de José Subira.
- Enciclopedias
 - Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana. Tomo 62 y 68.
- Diccionarios electrónicos:
 - Diccionario de la RAE.

Resultados

Se revisan los 97 registros del repertorio de noticias teatrales¹³ del Diario Mercantil de Cádiz, encontrando 35 registros que contienen información sobre tonadillas, lo que supone un 36,08% del total. La Tabla 1 presenta una síntesis de la información obtenida.

Tabla 1. Resumen de datos.

Registros de noticias teatrales	97
Registros que contienen tonadillas	35
Tonadillas identificadas	23
Intérpretes identificados	11

En la segunda tabla se muestran los títulos de las tonadillas censadas y el número o números de registro del repertorio de noticias que le corresponde.

Tabla 2. Títulos de las tonadillas interpretadas y números de registros que los citan.

Tonadillas recuperadas (n=23)	Número de registro	Número de apariciones
A su tiempo un desengaño suele evitar todo daño	25	1
El zeloso	9,10,83	3
El ciego fingido	12,13,40	3
El iman de la milicia	39	1
El indolente Poltron	30,31	2
El marido pesado	5,6,17	3
El pais de las monas	60	1
El punto	1,2	2
La boda impensada	29	1
La dama curiosa	8	1
La desgracia de Garrido	6,7	2
La enferma por amor	39	1
La maja alegre	32,33,64	3
La nueva en la fonda	27	1
La ópera casera	37,38,63	3
La recluta	26	1
La recomendacion	35	1
La venida del soldado	1,56	2
Los hidalgos de Medellin	11,12	2
Los serranos inocentes	18,19	2
Uno paga y otro se lleva la alhaja	61	1
Sin título 1(*)	82	1
Sin título 2(*)	96	1

(*) En ambas noticias no se especifica el título de la tonadilla.

Como se observa en la Tabla 2, las tonadillas más representadas, contando con 3 apariciones, son: El zeloso, El ciego fingido, El marido pesado, La maja alegre y La ópera casera.

En la Tabla 3, se muestran los intérpretes de las tonadillas censadas y el número o números de registro del repertorio de noticias que le corresponde.

Tabla 3. Intérpretes de las tonadillas y números de registros que los citan.

	Intérpretes de cantes	Número de registro	Número de apariciones
Mujeres (n= 3)	Sra. Illot	82	1
	Sra. Morales	2,10,13,17,37,40,83	7
	Sra. Valdivia	11,18,26,32,56,60	6
Hombres (n= 8)	Sr. Galindo	37,4	2
	Sr. Illot	2,11,13,56,82	5
	Sr. Mesa	32,40,60	3
	Sr. Navarro	11,18,26,32,56	5
	Sr. Navaro	60	1
	Sr. Pérez	13,26	2
	Sr. Pineda	17	1
	Sr. Segura	2,10,17,18,37,83	6
	Sr. Sagura	56	1
Desconocido (*)	1,1,5,6,6,7,8,9,12,12,19,25,27,29,30,31,33,35,38, 39,39,61,63,64,96		25

(*) En el repertorio, 21 registros citan interpretaciones de tonadillas que no incluyen el título de las mismas. Los autores que tienen registros repetidos implican que han participado en dos sesiones distintas el mismo día.

Como se observa en la Tabla 3, se han identificado 3 intérpretes mujeres y 8 hombres, teniendo en cuenta que, se considera que el Señor Segura (registros 2, 10, 17, 18, 37, 83) y el Señor Sagura (registro 56) son la misma persona, habiéndose producido un error tipográfico al anunciarlo en la noticia. Además, no se ha podido identificar el intérprete para 25 de las tonadillas. La Sra. Morales y el Sr. Segura, son los que presentan mayor número de apariciones, con un total de 7; destacando también la Sra. Valdivia con 6.

Discusión

Como resultado de este estudio, se han recuperado 23 tonadillas presentes en 35 registros, compilándose 21 títulos, ya que dos de ellos no indican el título (registros número 82 y 96). Los registros números 1, 6, 12 y 39 informan que se van a cantar dos tonadillas distintas durante la

función, lo que puede ir en la línea de algunos argumentos que indican que la tonadilla es el cante más representado en el momento estudiado²², dado que la tonadilla jocosa era muy popular, debido a su capacidad de buscar la complicidad del público (se cantaban temas de mucha actualidad, llegando a desbancar lentamente a las comedias⁸). Y es que, el teatro era el lugar al que la población solía acudir para disfrutar de los espectáculos y divertirse con los cantes y bailes que se interpretaban²³, siendo un momento de diversión sin importar la clase social. De este modo, aunque Subirá³ sitúa entre 1811 y 1850 la etapa de ocaso y olvido de la tonadilla, los resultados muestran que sigue siendo muy demandada y que goza de gran popularidad. También lo pone de manifiesto el estudio realizado por Suero²⁴, quien afirma que el género experimentó en Barcelona la resurrección. En cualquier caso, sería interesante realizar un estudio comparativo con el resto de modalidades artísticas, de las que se informaba en las noticias teatrales del

Diario Mercantil, para poder determinar la presencia de las tonadillas y el interés del público por las mismas.

Las tonadillas censadas exponen que existía una gran variedad en la oferta teatral, repitiéndose cómo máximo en 3 ocasiones la misma representación, esto ocurre concretamente con los títulos: El zeloso (registros número: 9, 10, 83), El ciego fingido (registros número 12, 13, 40), El marido pesado (registros número 5, 6, 17), La maja alegre (registros número 32, 33, 64) y La ópera casera (registros número 37, 38, 63).

Si bien se citan 25 tonadillas que no especifican los nombres de los cantantes, en total se han identificado 11 intérpretes, para los 35 registros. La mayoría de los intérpretes son hombres, exactamente 8, ya que se considera que el Sr. Segura y el Sr. Sagura son el mismo. Además, este es el artista que más tonadillas interpretó. En el caso de las mujeres, sólo se identifican 3, siendo la Sra. Morales la más citada. Precisamente, José Subirá³ se refiere a Manuela Morales, como una actriz y cantante gaditana del momento, que interpretaba tonadillas en los teatros de Cádiz; además, añade que estaba casada con Manuel García, cantante y compositor, al que se le atribuye la autoría de dos tonadillas, y que en ciertas ocasiones ellos mismos interpretaban²⁵. En cualquier caso, para aseverar la popularidad de estos intérpretes frente al resto, sería necesario conocer esta información para las 25 tonadillas en las que no se encuentran identificados.

Respecto a los títulos censados, de los 21 recuperados, se ha localizado copia impresa de 6 de ellos en la Biblioteca Nacional de España²⁶, titulados: A su tiempo un desengaño suele evitar todo daño, manuscrito publicado en 1805-1809, en el cual no figura el autor de la tonadilla; La dama curiosa (1809); La nueva en la fonda (1790); Los serranos inocentes (1780) y Uno paga y otro se lleva la alhaja (datado en el siglo XVIII) que tienen como autor a Blas de Laserna; y por último La Ópera casera de Pablo del Moral, publicada en 1799.

En cuanto a la vinculación y convergencia de la tonadilla con el flamenco, Boyero²⁷ asegura que para contar la historia de la copla se tiene que partir de la tonadilla escénica, y otros autores mantienen que el flamenco en sus inicios puede haber estado relacionado con las tonadillas como la fuente y origen de cantes flamencos²⁸. Del mismo modo, tanto Berlanga⁹ como Gelardo²⁹ establecen la conexión entre flamenco y to-

nadilla a través de la escuela Bolera, el primero porque fundamenta el origen del flamenco como resultado de una conjunción de tradiciones⁹, y el segundo porque dado que son coetáneas y los intérpretes eran los mismos, debió existir influencia entre ambas²⁹. En este sentido Fernández et al.¹³ discrepa con esta afirmación ya que en su estudio no coincidían los cantantes de tonadillas representadas en Cádiz durante 1812 con los intérpretes de los bailes boleros.

Donde más claramente se observa esta relación es con la cachucha³⁰, cuyo origen data de finales del siglo XVIII (aunque algunos autores la fechan entre 1810 y 1815), cuando se representaban en Madrid las tonadillas gitanescas, denominadas así por su lenguaje vulgar y de jerga³¹. Según Navarro³² la cachucha comenzó como una tonadilla que más tarde, ya bien entrado el siglo XIX, entró a formar parte del repertorio musical de muchas compañías. Pasó de ser un cante, a ser un baile popular, que se convierte en un baile nacional. Es en este mismo siglo cuando se integra en la música bolera, apareciendo como boleras de la cachucha e incluso boleras intermedias de la cachucha³³; siendo las seguidillas y las boleras de la cachucha las que tienen un claro origen popular dentro de las coreografías gestoras del propio vocabulario de la Escuela Bolera. Tanto es así, que grandes estrellas del ballet como María Taglioni o Fanny Elssler cambiaron su tutú por los volantes de encaje carmesí y las castañuelas³².

Conclusiones

Queda demostrado que la tonadilla era muy representada en los teatros de la época y al menos en el Cádiz de 1812 no estaba en un momento de decadencia, pues gozaban de gran aceptación popular, bien por contener temas jocosos o de exaltación patriótica.

La tonadilla es un cante de gran tradición en España, conocida desde la época medieval e interpretado por el pueblo a través de villancicos y nanas que tiene su esplendor durante los siglos XVII, XVIII e incluso XIX en los teatros españoles, situándose en el origen tanto del flamenco como de la copla.

Se ha encontrado gran dificultad a la hora de documentar los detalles de edición de las tonadillas. Blas de Laserna es el autor de la mayoría de las tonadillas documentadas. En el Cádiz constitucional las tonadillas no solían represen-

tarse más de tres veces en el mismo año, con más interpretaciones de hombres que mujeres, destacando con más actuaciones el Sr. Segura entre el colectivo masculino y la Sra. Morales entre el femenino.

La recuperación de Bibliografía científica de carácter reglado relativa a este período preflamenco ha resultado complicada, debido sobre todo a la ausencia de artículos científicos, localizándose pocas referencias sobre el tema en bases de datos y catálogos de bibliotecas en línea, tanto nacionales como internacionales. En cambio, sí se ha localizado gran cantidad de información divulgada en Internet a través de Blogs, websites y otros.

Referencias Documentales

- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana. 1996. Madrid: Espasa-Calpe.
- Real Academia Española. 2003. Diccionario de la lengua española. 22ª Edición. Madrid: Espasa Calpe. <http://lema.rae.es/drae/?val=tonadilla>. Consultada 26 nov 2012.
- Subirá J. 1933. La tonadilla escénica: sus obras y sus autores. Barcelona: Editorial Labor, S.A.
- Varela JB. 1981. La tonadilla escénica española y lo popular. Revista de Folklore (12): 26-31. <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=112>. Consultada 2 dic 2012.
- Lorenzo MN. 1993. La socialización cultural en la primera infancia a través de la literatura cultural de tradición oral. En: Rodríguez A (ed.). Didáctica de lenguas y culturas. III Simposio Internacional de las Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura. A Coruña: Servizo de publicacións; Universidade de Coruña. P 501-516. http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/9257/1/CC-009_art_57.pdf. Consultada 6 dic 2012.
- Gallego MM. 2003. Los villancicos: la sintonía y la tradición de la navidad. Filomúsica. Revista de Música Cultra (47): 1-8. <http://www.filomusica.com/filo47/villancicos.html>. Consultada 3 dic 2012.
- Sánchez M. 1989-1990. Evolución formal del villancico y el oratorio dieciochesco en las catedrales zaragozanas. Recerca musicológica IX-X 327-340. <http://ddd.uab.es/pub/recmus/02116391n9-10p327.pdf>. Consultada 26 nov 2012.
- Lolo B. 2003. Paisajes sonoros en el Madrid del XVIII: La tonadilla escénica. Madrid: Museo de San Isidro; Ayuntamiento de Madrid. <http://www.madrid.es/Unidad-Web/Contenidos/Publicaciones/TemaCulturaYOcio/SanIsidro/PaisajesSon/CATTONA.pdf>. Consultada 20 nov 2012.
- Berlanga MA. 2012. Nuevas propuestas para la historia del baile flamenco. En: Díaz JM, Escobar FJ, Ventura I, edit. Las fronteras entre los géneros: flamenco y otras músicas de tradición oral. Sevilla: Universidad de Sevilla. P 105-112.
- Solís R. 2000. El Cádiz de las Cortes. La vida en la ciudad en los años 1810 a 1813. Madrid: Sílex ediciones.
- Pajares RL. 2010. Historia de la música en 6 bloques. Madrid: Aeibus.
- Ruiz JM. 1962. Artes plásticas y música tonadillesca. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, núm. 14: 35-50. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/ruiz-morales-jose-miguel-0/>. Consultada 5 abril 2013.
- Fernández-Falero MR, de Jesús J, Pérez EM. 2012. Repertorio de los cantos y bailes en la prensa gaditana de 1812: el Diario Mercantil de Cádiz. Rev Cent Investig Flamenco Telethusa 5(6): 5-37. <http://www.flamencoinvestigacion.es/050601-2012/cantes-bailes-1812.pdf>. Consultada 19 abr 2013.
- Martínez J. Orígenes del flamenco. Portal Educativo Conclave. <http://www.contraclave.es/musica/minas/orflamenco.pdf> Consultada 18 ene 2014.
- Ríos M. 2012. Origen y evolución del flamenco. http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/Documentos/Conferencias/PP2855.pdf. Consultado 20 de nov de 2012.
- Plaza R. 2005. Bailes de Andalucía en Londres y París (1830-1850). Madrid: Arambel Editores.
- Núñez F. 2008. Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808). 2 ed. Barcelona: Carena.
- Setién E. 2009. El objeto de estudio de las disciplinas bibliológicas informativas y su enfoque en la Biblioteca Nacional José Martí de Cuba. Investigación Bibliotecológica 10(021): 7-13.
- Fernández-Falero MR. 2002. La documentación científica en el Boletín Oficial de la Provincia de Badajoz: 1880. Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones. <http://dehesa.unex.es:8080/xmlui/handle/10662/363>. Consultada 13 mar 2013.
- Torredadella X. 2013. Crítica a la bibliografía gimnástica de la educación física publicada en España (1801-1939). Anales de Documentación 18(19): 1-21. <http://revistas.um.es/analesdoc/article/view/158851> Consultada 2 feb 2013.
- Bravo F. 1993. Un aspecto de la fisonomía sociocultural de la ciudad de Cádiz reflejado en la prensa ilustrada: su inclinación teatral. Cuadernos de Ilustración y Romanticismo 3: 7-41. <http://revistas.uca.es/index.php/cir/article/view/395/356>. Consultada 19 abr 2013.
- Román M. 2009. El Cádiz de 1811: La vida diaria a través del Diario Mercantil de Cádiz. En: Cantos M (ed), Durán F (ed), Romero A (ed). La guerra de la pluma: estudio de la prensa en Cádiz en el tiempo de las Cortes (1810-1814). Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Navarro JL. 2002. De Telethusa a la Macarrona: bailes andaluces y flamencos. Sevilla: Portada Editorial SL.
- Suero MT. 1987. El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830. Vol. 1. Institut del Teatre, Diputació de Barcelona.
- Varela JB. 1982. Origen y desarrollo histórico de la tonadilla escénica. Revista de folklore 2(13): 26-30.
- Biblioteca Nacional de España. Catálogo. <http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat>. Consultada 13 abr 2013.
- Boyero P. 2002. La copla: recuperación de un Patrimonio común 1ª Parte. Alcántara: Revista del Seminario de Estudios Cacerreños (57): 11-29. <http://ab.dip-caceres.org/biblioteca/biblioteca-de-la-diputacion/revistas/revista-alcantara/revista-alcantara-n-57/estudios/pilar-boyero-gomez-la-copla-recuperacion-de-un-patrimonio-comun-1-parte001.html>. Consultada nov 2012.

28. González G, Arrebola A. El flamenco del siglo XVIII y su relación con la tonadilla escénica.
<http://www.folcloreyflamenco.com/index.php/CULTURA-FLAMENCA/El-flamenco-y-la-tonadilla-esc%C3%A9nica.html>. Consultada 21 nov 2012.
 29. Gelardo J. 2013. Dos bailes, dos identidades, escuela bolera, baile flamenco. Sinfonía virtual: Tu revista de música y reflexión musical, 24:1-33. http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/bailes_identidades_bolera_flamenco.pdf. Consultada 13 ene 2013.
 30. Campos M. El cante que jondo y profundo. http://el-cantejondo.blogspot.com.es/2011_05_01_archive.html. Consultada 12 dic 2013.
 31. Steingress G. 2006. Sociología del cante flamenco. Sevilla: Signatura.
 32. Navarro JL. 1993. Cantes y bailes de Granada. Málaga: Argual.
 33. Gamboa JM, Núñez F. 2007. Flamenco de la A a la Z: diccionario de términos del flamenco. Madrid: Espasa Calpe.
 34. Salas R. 1992. Escuela bolera y ballet clásico. Encuentro Internacional sobre la Escuela Bolera. Madrid: INAEM.
-
-



Artículo de Revisión / 070804-2014

Música e historia del Zapateado

Music and history of Zapateado

Guillermo Castro Buendía

IES Mar Menor. Santiago de la Ribera, Murcia, España. Email: guillermocast73@hotmail.com

Recibido: 16 abril 2014 Revisión editorial: 19 abril 2014 Revisión por pares: 04 mayo 2014 Aceptado: 15 mayo 2013 Publicado online: 22 mayo de 2014

Resumen

Actualmente el *zapateado* se reduce en el ámbito flamenco básicamente a un estilo de guitarra y a un baile casi en desuso. En tiempos pasados fue uno de los estilos más interpretados dentro de espectáculos de escuela bolera, sobre todo en la primera mitad del siglo XIX, con diferentes coreografías. Fue igualmente muy cultivado en países de habla hispana, donde encuentra semejanzas y nexos con músicas autóctonas. También se cantaron coplas bajo su ritmo, algo que dejó de practicarse hacia finales del siglo XIX, reduciéndose poco a poco a una pieza solista de guitarra y bailándose cada vez menos. Musicalmente el *zapateado* tiene gran semejanza con el *tanguillo gaditano*, estando relacionado en su pasado con una variante de los *panaderos*, *guaracha* y *canarios*.

Palabras Claves

Zapateo, panaderos, guaracha, canarios, tanguillo, flamenco.

Abstract

These days the *zapateado* means little more in the world of flamenco than a guitar style and a dance which is almost obsolete. In the past it was one of the most popular styles in bolero performances, especially in the first half of the nineteenth century, with a great variety of choreographies. It was also widely cultivated in Latin America countries, where it found similarities and bridging points with indigenous musical elements. The *zapateado* was also sung, as coplas, although this faded towards the end of the nineteenth century, gradually shrinking to a solo guitar piece and rarely danced. Musically the *zapateado* is very similar to the *tanguillo* of Cádiz, being associated in the past with a variant of *panaderos*, *guaracha* and *canaries*.

Key words

Zapateo, panaderos, guaracha, canarios, tanguillo, flamenco.

Introducción

El *zapateado* es considerado hoy un estilo flamenco de baile y toque de guitarra. Según las fuentes escritas en el pasado estuvo emparentado con el canario y la *guaracha*, y también fue calificado como un tipo de *jaleo* a lo largo del siglo XIX. Tiene como elemento distintivo el *zapateo* y *taconeo* de su baile, aunque también se cantaron coplas bajo su ritmo. A medida que fue avanzando el siglo XIX aparecieron diversas coreografías de *zapateado* de escuela bolera y una variante llamada *de Cádiz* que tuvo mucho éxito. A finales de siglo se abandonó su canto,

quedando como pieza solista de guitarra hasta la actualidad y bailándose cada vez menos.

Musicalmente encontramos en el *zapateado* gran semejanza con el *tanguillo gaditano*, tanto en sus ritmos y secuencias armónicas como en algunas de sus melodías de canto. No obstante, el *tanguillo gaditano* se distingue por la polirritmia de 6/8 y 2/4, mientras en el *zapateado* abunda el 6/8. También tuvo el *zapateado* una cierta relación musical con una variante de los *panaderos*. Será en los estilos a solo de guitarra

desde mediados del siglo XX donde encontraremos una mayor riqueza y complejidad rítmica en el zapateado, y una mayor identificación con el tanguillo.

Este trabajo tiene como objetivo mostrar las distintas calificaciones que ha recibido al zapateado a lo largo de su historia, así como los antecedentes más antiguos en cuanto al uso del zapateo en el baile. Igualmente mostrar las diversas músicas que han servido de soporte a este estilo y sus relaciones con estilos coetáneos de diferente nombre.

Antecedentes

Es de destacar la Tesis Doctoral¹ de Bonilla sobre el zapateado flamenco, si bien se centra en la variante puramente instrumental al considerar casos aislados los ejemplos cantados. Sugiere Bonilla la consideración del zapateado como supuestamente el primer palo flamenco conocido (p.15). También señala Bonilla estructuras métricas comunes entre el canario, tanguillo y zapateado y presenta evidencias musicales de danzas y músicas americanas en Perú, Chile, Argentina, Venezuela, Cuba y México que coinciden con la base musical del zapateado flamenco, lo que supone tener que admitir un mestizaje musical entre las músicas asentadas en el nuevo mundo, y una posterior cristalización en diferentes estilos de baile, canto y toque.

En este sentido otros autores señalan la influencia americana, sobre todo cubana, que pudo asimilar el estilo español. Ortiz y Núñez² reflexionan al respecto de por qué en casi toda Hispanoamérica se zapatea, y en España sólo en el flamenco. El zapateo es citado desde el siglo XVI, apareciendo con frecuencia en el teatro del Siglo de Oro, cayendo luego en desuso hasta el siglo XIX, lo que le sugiere a Núñez una más que posible vuelta del estilo a España con elementos criollos. Explica este autor que en Cuba el zapateado se hacía en compás de 6/8+3/4, y considera que su antecedente pudiera estar en México. Carpentier³ afirma que existen referencias precisas de baile de zapateo en Cuba en los primeros años del siglo XVIII.

Estado actual del tema y análisis de los resultados

El zapateado en la prensa histórica y carteles teatrales

Los datos más antiguos de los que tenemos conocimiento del zapateado se remontan a principios del XIX, concretamente al 12 de abril de 1802 en una noticia publicada en el Diario Mercantil de Cádiz:

TEATRO. En el Coliseo de esta Ciudad se representa esta noche la Comedia titulada «Dar la vida por su dama ó Conde de Sex», con tonadilla, Saynete y Zapateado que bailara la señora Josefa de Castro. = a las 7 (p. 412)⁴

A lo largo de todo el siglo XIX lo iremos encontrando en el repertorio de artistas tanto boleros como flamencos. Nuevamente en el Diario Mercantil de Cádiz, aparece bailado por el Sr. López el 29 de marzo de 1827.

EN LA CALLE DE LA COMPAÑÍA, NUM. 10. = Se dará hoy una función, la que principiará con una colección de juegos pírnicos. = En seguida se presentará un español a hacer experimentos de física y mecánica. = A continuación el Sr. Monge se presentará a cantar el POLO de Jerez y unas seguidillas nuevas. El Sr. López conocido por el Panadero, bailará el zapateado y la inglesita. = Concluyendo con varios juegos hidráulicos y fuegos artificiales). = a las 7½ (p. 4)⁵

El día 5 de abril de 1827 igualmente se baila por el Sr. López:

EN LA CALLE DE LA COMPAÑÍA, NUM. 10. = Se dará hoy una función, la que principiará con una colección de juegos pírnicos. = En seguida se presentará una española a hacer experimentos de física y mecánica. = A continuación el Sr. Lázaro Quintana cantará las «seguidillas de Pedro La-Cambra», las que bailarán el Sr. Francisco Ceballos y Sr. José López. –Seguirá el zapateado por el Sr. López, y el Sr. Quintana cantará la petenera americana. = Concluyendo con varios juegos hidráulicos y fuegos artificiales). = a las 7½ (p.4)⁶

Tanto el Sr. Monge, el mítico El Planeta: Antonio Monge Rivero (Cádiz 1789-Málaga 1857) como Lázaro Quintana, fueron importantes artistas del mundo flamenco en el siglo XIX. Serafin Estéba-

nez Calderón⁷ deja nota en su famosa Asamblea general (1845) del baile del zapateado y de El Planeta:

En las mudanzas y vueltas de la rondeña y zapateado estuvo de lo más apurado que puede verse; pero en tocando que llegaron a los éxtasis y últimos golpes de la «yerba buena», las seguidillas y la «Tana», fue cosa para vista y admirada, que no para puesta aquí en relato. Ello es que el Planeta, el Fello y toda la asamblea, clamaron en unísono [...]» (p. 271)⁸

En la obra de Mariano Soriano Fuertes (1817-1880) El Tío Pinini estrenada en noviembre de 1850 en el Teatro de la Comedia aparece el zapateado como un tipo de Jaleo:

*PIN. Vamos a ve si se baila
Una cosita e jaleo
CURRA. Ahora mesmito. Muchachos,
un zapateao [...]»
«Primer baile – Zapateado» (p. 2)⁹*

En la representación de esta obra en Valencia el 26 de noviembre de 1851 figura el zapateado cantado por el Sr. Pardo (Fig.1)¹⁰.



Fig. 1 Cartel anunciador de la obra *El Tío Pinini* en Valencia el 26 de noviembre de 1851

Tres años después, el 21 de diciembre de 1854, en la misma obra aparecen cambios en algunos bailes, entre ellos, el zapateado, que figura como de Cádiz (Fig. 2)¹¹.



Fig. 2 Cartel anunciador de la obra *El Tío Pinini* en Valencia el 21 de diciembre de 1854.

Davillier describe en 1862 el zapateado como uno de los bailes más animados de Andalucía e interpretado también a solo por una mujer¹². En él se realizaba el mata la araña: *Bailar bien la jota, adelantando la punta del pie hacia la pareja y pisando entonces en la forma en que se haría para matar una araña* (p. 189)¹³. A Davillier le parecía que los panaderos eran similares al zapateado, aunque más lentos, cuando los vio bailar en un teatro de Sevilla:

[...] lo bailan también varias parejas o una sola bailaora, lo que es mucho más bonito. La música de los panaderos, en tres tiempos, se parece un poco a la del zapateado, aunque es menos viva y va acompañada a menudo, en las fiestas andaluzas, de guitarra y cantos populares (p.504)¹²

Esta asociación entre el zapateado y los panaderos será frecuente a lo largo de todo el siglo XIX. En el Diario Mercantil de Cádiz el 11 de enero de 1808 los encontramos juntos por primera vez:

[...] se concluirá con el sainete «La Comedia de maravillas», en el que se presentará por primera vez una niña de seis años, natural de esta Ciudad a bailar el zapateado y los panaderos. A las siete (p. 4)¹⁴

También en Cuba¹⁵, donde hay constancia que se baila el zapateado desde 1813 como uno de los estilos más interpretados por las compañías de baile bolero, lo encontramos en 1844 asociado a los panaderos en el Gran Teatro de Tacón interpretado por la *Nueva Compañía Española*:

[...] 3º.- El Valentón, canción andaluza que cantará Don Víctor Valencia.

4º.- Chistosísimo sainete denominado El soldado fanfarrón en los Ventorrillos de Puerta Tierra en Cádiz. [...] y bailarán en una de sus escenas El Zapateado y Los Panaderos de Cádiz, acompañándolos con la guitarra dicho Ruiz y el señor Real al uso gaditano.

Diario de La Habana. 14 de julio de 1844 (p.144)¹⁵.

No sabemos qué sería eso del *uso gaditano* en la guitarra, quizás fuera una peculiar manera interpretativa que por Cádiz se practicara y tenga algo que ver con *lo flamenco*. El día 10 de agosto de de 1838, hizo aparición un nuevo zapateado de Cádiz:

Gran Teatro de Tacón.— «EL ZAPATEADO DE CÁDIZ y LA GUARACHA» que bailará D^a María de Jesús Pérez por primera vez en este teatro. «Los Huéspedes burlados» gracioso capricho en el cual desempeñará D^a María Cañete cuatro diversos contrapuestos caracteres representados en los de criada, francesa, beata y maja andaluza, cantando en este último una canción de «JALEO» compuesta por el célebre Mercadante que se denomina «ALZA PILILI». (p.108)¹⁵.

Esta diferenciación gaditana en el zapateado tuvo que estar acompañada de alguna novedad, no sabemos si en su música, o en su baile. Es frecuente encontrar noticias al respecto de variantes de estilos musicales denominadas de Cádiz, como el fandango, el jaleo, y el polo y también el toque en la guitarra al uso gaditano. Igualmente hay que destacar el uso de la pandetera en el zapateado, descrito desde 1842, y el de las castañuelas. Igualmente en España^{16,17}.

El zapateado de Cádiz también fue bailado en otros países de habla hispana, como México, el 6 de julio de 1843:

ACADEMIA DE BAILE. Don Francisco de Pavía, primer bailarín y director del Teatro de Barcelona y de los principales de España, hallándose contratado para el de Nuevo-México, ofrece sus servicios [...] y todo baile nacional, extranjero, como Boleras y Fandango, Cachucha, «Zapateado de Cádiz», Jaleo de Jerez, Gavota, Jota Aragonesa y Baile Inglés. (p. 40)¹⁸.

Y en Perú, donde hacía furor en 1849:

[...] Los limeños sienten una loca pasión por el -Zapateado de Cádiz.- y había entonces allí bailarines españoles. Piden, pues, que se les de aquel baile aun cuando no estaba anunciado, y piden con eso un imposible, porque los bailarines no tenían a mano el traje conveniente a semejante función, y lo que más es, ni había música para seguirla. ¿Qué importan esas pequeñeces?... ¡El Zapateado! ¡el Zapateado! gritan los atolondrados con el palo levantado contra quienquiera que se atreva a contradecirles. (p. 40)¹⁸.

Hubo otras modalidades de zapateados. Muchos oriundos de Cuba:

[22 de mayo de 1842] El último adiós.— Con este título hemos visto anunciado en el diario de ayer la última función de la su-

blime hija del Rhin, que se verificará el domingo próximo. En ella bailará la hechicera Hada, el «Zapateado Buscapié cubano» que ha aprendido en esta semana para dar una prueba al público habanero del aprecio que hace de los favores que le ha prodigado como a ninguna otra artista. (p. 315)¹⁵.

[8 de junio de 1848] 2^o.— Con adornos y traje de aldeana tendré otro diálogo con el mismo

joven. Bailaré el Zapateo con tiple y después cantaré unas décimas en competencia con mi querido amante [...]

Rita Leonarda (p.392)¹⁵.

[10 de junio de 1848] Ritilla [...] bailó el Zapateado legítimo, escobillando con una soltura de que nadie la creería capaz atendida las cortas dimensiones de sus piernas; y concluyó cantando unas décimas al son del tiple con una voz clara y agradable, y a perfecta entonación [...] (p. 392)¹⁵.

[15 de abril de 1848] Teresa Ávila, tiene 12 años de edad [...] su voz es suave y canta con mucho gusto y buena entonación, imita perfectamente el canto de los guajiros, baila como ellos «el zapateado llamado caringa», el zarandingo, el palo, María Caterina, Agua de nieve, el Escurripiado; y baila wals y danza, y canta las más lindas canciones porque tiene una memoria muy feliz y una penetración vivísima. (p. 393)¹⁵.

[Agosto de 1844] Gran Teatro de Tacón.— [...] «LAS BOCAS DE LA ISLA» canción nueva con letra muy chistosa que cantará con toda la sandunga gaditana el joven Don Víctor Valencia... Se presentará D^a María Arroyo, con la disposición que le es natural, bailará el verdadero «ZAPATEADO CUBANO llamado de María Belén», que le acompañarán con arpa, tiple, guitarra y güiro (p.420)¹⁵.

[5 de marzo de 1848] Guanabacoa Baile Salón de las Ilusiones.— [...] se bailará por una máscara un «zapateado criollo» que tocarán otros dos en sus guitarras y luego variaciones. (p.452)¹⁵.

[2 de julio de 1868] Además se pone en escena esa noche la primera y segunda parte de los «Negros catedráticos», se canta la guaracha titulada «La Tea», parodia de una

romanza de la zarzuela «Marina», y por último se va a bailar el Zapateo Cubano, el verídico «zapateo» (p. 63)².

También viajó el zapateado a Francia. La importante bailarina bolera Pepa Vargas lo interpreta en París:

Primer acto:
Viva la Gracia

*La Soleá granadina, por la Srta. Vargas.
El Laberinto, por Guzmán y la Srta. Vargas.
El Zapateado, por Guzmán y la Srta. Vargas.
Bolerías de la Rosa, por la Srta. Vargas.
[...]*

Le Parterre, 7 de junio de 1854. (p.177)¹⁹.

En la Península, desde mediados del siglo XIX podemos encontrar el zapateado de Cádiz en el repertorio de las principales boleras y boleros españoles, como Pepa Vargas, Manuela Perea La Nena, Petra Cámara y Carlos Atané. Fue representado en numerosos bailables desde 1850, como *La Cigarrera de Cádiz*, *La Cigarrera de Sevilla*, con gran éxito en París y otras ciudades europeas, *La Jacarandosa*, *Los Ventorrillos de Puerta de Tierra de Cádiz*, *La Perla Gaditana*, *Petra la Sevillana*, o el *El Tío Pinini* (p.41)¹⁸.

En la pieza *Los ventorrillos de la puerta de tierra en Cádiz*. El 19 de febrero de 1852 aparece un zapateado nuevo bailado a doce (Fig. 3)²⁰.

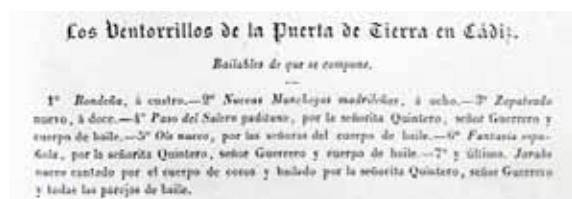


Fig. 3 Cartel anunciador de la obra Los ventorrillos de la puerta de tierra en Cádiz en Valencia el 19 de febrero de 1852.

Que se torna en gaditano el 24 de febrero de 1853 (Fig. 4)²¹.

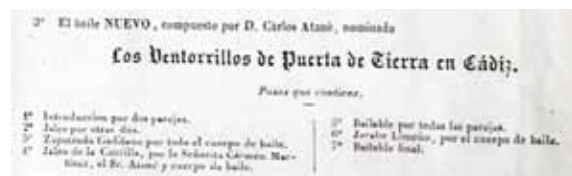


Fig. 4 Cartel anunciador de la obra Los ventorrillos de la puerta de tierra en Cádiz en Valencia el 24 de febrero de 1853.

Al igual que en Cuba aquí también encontramos datos de otros tipos de zapateado, algunos haciendo relación a algún elemento coreográfico, como la capa. Valencia, 1 de mayo de 1854 (Fig. 5)²².



Fig. 5 Cartel anunciador donde aparece el Zapateado de las Capas en Valencia el 1 de mayo de 1854.

También un zapateado del sol el 2 de enero de 1858 (Fig. 6)²³.



Fig. 6 Cartel anunciador donde aparece el Zapateado del sol en Valencia el 2 de enero de 1858.

Encontramos un zapateado del dengue el 19 de diciembre de 1855 igualmente en Valencia, e incluso *afandangado* el 29 de noviembre de ese mismo año²⁴.

El 17 de junio de 1867, en el Teatro del Balón de Cádiz tenemos constancia de que el zapateado se bailaba y cantaba dentro del género del juguete gracias a un cartel teatral donde figura²⁵:

Nuevo juguete cómico del género andaluz, titulado «Palmas y luces o Una boda de flamencos», en el que se bailará por todo el cuerpo coreográfico, el jarabe, el zapateado y la soledad, cantados por Teodoro Guerrero, conocido por El Quiqui, acompañado de la guitarra de Juan Trujillo, cantares alusivos al género del juguete.

Estos juguetes eran piezas muy cortas, pues sólo constan de 4 ó 5 páginas. Un ejemplo es el

ya comentado *El tío Pinini. Juguete cómico-lírico-bailable* en un acto. El *Diccionario de la Lengua Española* en su 22ª edición de 2001 recoge el término así: *Chanza o burla. Composición musical o pieza teatral breve y ligera: Juguete lírico, cómico, dramático*²⁶.

En fecha próxima, el 10 de agosto de 1867, encontramos el zapateado de Cádiz en la *Gran Fiesta Andaluza* del Salón del Recreo de Sevilla, en un espectáculo que debido a los estilos interpretados y los artistas participantes, ya podríamos considerarlo flamenco. Esta es la parte referenciada al zapateado:

[...] 8º. –Por el Malagueño, se tocará un precioso zapateado de Cádiz, que será bailado por la ágil gaditana ISABEL JIMÉNEZ [...] (p. 17)²⁷.

La técnica del zapateado también la encontraremos en otros bailes flamencos, como en la soleá. El 29 de junio de 1856 se describe en *El Avisador Malagueño* el baile de la soledad interpretado tres días antes por la Srta. Pepa Grande en Málaga como *jaleado* y *zapateado*:

[...] se cantó la Soledad acompañada de su correspondiente «baile jaleado», y he aquí que el público se vio trasladado repentinamente desde el rico palacio de la Rica hembra, al rico burdel de una taberna: tal se hubiera podido conceputar el teatro en aquella ocasión, al presenciar el verdadero escándalo que en él se produjo con el «canto flamenco» del nuevo castellano nuevo, el baile jaleado zapateado, &., y acompañamiento de gran parte del público. Nosotros apreciamos en lo que valen esos cantos y esos bailes, como diversión privada y puramente nacional, pero no la admitimos en un teatro (p. 22)²⁸.

El maestro Otero (1860-1934) explica en su *Tratado de bailes*²⁹ publicado en 1912, cómo las soleares de Arcas fueron puestas en baile en forma de zapateado flamenco por La Cuenca Trinidad Huertas Cuenca (1857 – 1890):

[...] Si famoso es el autor de la música de las «soleares», no son menos los que las pusieron en baile. La primera artista que bailó las «soleares» de Arcas, fue la Cuenca, como zapateado flamenco [...] (p. 152)²⁹.

Trinidad Huertas *La Cuenca*, importante bailaora en la historia del flamenco, una de las prime-

ras, estuvo en París en 1887 formando parte de una compañía reclutada en España por un tal Sr. Oller, con la que estrenó en el Nouveau Cirque de París un espectáculo titulado *La Feria de Sevilla*. De esta actuación se comentó [...] *sube al punto el entusiasmo cuando Mademoiselle Cuenca, a la vez que baila una suerte de zapateado, simula las varias suertes del toreo* [...] (p. 18)³⁰.

Poco después viajaría a América, pasando por México, Cuba y EE.UU, actuando en Nueva York el 27 de junio de 1888 con el zapateado en su repertorio:

La Cuenca, la celebrada bailarina y torera, hará su presentación en este país el lunes por la noche en la Sala de Conciertos de Koster & Bial. [...] El lunes por la noche bailará «El Zapateado» y «El Bolero» (p. 23)³⁰.

También en Madrid, años antes, El 24 de octubre de 1879 Trinidad Cuenca baila el zapateado en el Teatro de la Bolsa en Madrid en un espectáculo a todas luces flamenco:

[...] Canto y baile flamenco.
1.º Soleás cantadas por Carmen Montaña.
2.º Seguidillas cantadas por María de la Hera.
3.º Caña y polo cantados por Joaquín Mendoza.
4.º Malagueñas cantadas por Manuel Romero.
5.º Alegría cantada por Carmen Montaña y bailada por Antonia Pacheco (La Roteña).
6.º Zapateado por Trinidad Cuenca.
Y 7.º Solos de guitarra por el primer guitarrista Francisco Díaz (el de Lucena).
[...]

La Discusión, 24 de octubre de 1879 (p. 4)³⁰.

La modalidad de Cádiz también aparece como estilo flamenco este año, En nuestra traducción del catalán:

BON RETIRO. –Sociedad Apolo. –Función para hoy. La comedia «Sálvese el que pueda», la «Maruja» y el baile «Flor de la maravilla». Gran compañía de canto y baile flamenco y primera representación del «zapateado de Cádiz», por Manuel Pampina y «Tango Americano», por la simpática Concha (La Carbonera)

Diari Catalá. Polítich y Literari 10 de septiembre de 1879 (p.1)³¹.

Como pieza solista de guitarra, el 28 de octubre de 1865 fue interpretado un zapateado con 82 variaciones por el maestro de guitarra Patiño en el Salón de la Fonda del Turco de San Fernando de Cádiz³², ocurrió durante una de las actuaciones de Silverio Franconetti. Esta modalidad de guitarra es la que se ha consolidado y ha tenido continuidad hoy en el flamenco, pues su baile no es ahora muy cultivado, y el cante como tal ha desaparecido.

Rafael Marín³³, en 1902 ya describe el zapateado como uno de los bailes en el que no se canta, aunque bien podría admitir cante, pues existían canciones que podían adaptarse a él. Considera el zapateado de Cádiz como un baile flamenco, no así a los tangos, aunque explica que junto a ellos y las alegrías son los que se conceptúan como flamencos por entonces. Explica que es un baile muy difícil, y de hombres, y que aunque haya sido bailado por mujeres, éstas llevaban el traje de hombre (p.177)³³.

Relación del zapateado con otras músicas: Canarios, Guaracha, Cumbés y Panaderos

El canario, estilizado a finales del XVI, se caracterizó por ser un baile de pasos exóticos en el que se zapateaba. Posee un compás de 6/8 con frecuente hemiolía y *modo Mayor*, en el que se combina el saltillo, el pateo y la alternancia del taco y la suela en estructuras de cuatro compases. Covarrubias (p.185)³⁴ (1611) lo define como un tipo de *saltarello*. Cervantes (p.208)³⁵ lo cita como baile en el entremés El rufián viudo (1615), y Navarrete y Ribera escribe en el entremés de la Escuela de danzar (1640):

BARBERO: Yo quisiera un «Canario» bien tañido

MAESTRO: Lo ligero le tiene envanecido.
(Tocan el CANARIO y baila)

MAESTRO: Este zapateado, a trompicones, y afirmarle de estribo en los talones.
En lo que es el canario está muy diestro: en corto tiempo quedará maestro
(p. CCXXVII)³⁶

En cuanto al uso de taconazos y zapateos en el baile español, hay noticias de que ya en el siglo XVI, se realizaban en la danza de los moriscos, en compás binario. Thoinot Arbeau menciona un zapateado de punta y tacón. Esto es lo que describe en nuestra traducción del francés:

Los moriscos se bailan en tiempo binario. Originalmente se ejecutaba golpeando con todo el pie, y como a los bailarines les parecía demasiado doloroso, dieron golpes con los talones únicamente, manteniendo las punteras pegadas al suelo. Los hay que han querido bailarlos mezclando los dos tipos de pasos: los de pie entero y los pasos de tacón. El ejercicio de los tres estilos, en especial el que se practica mediante golpes de pies, ha hecho que se sepa por experiencia que provoca gota y enfermedades derivadas en los pies, y es por ello que este baile ha caído en desuso (f. 94r-95v)³⁷.

El canario se practicó en las procesiones de las festividades del Corpus³⁸, al menos desde 1586, manteniéndose en el teatro hasta el siglo XVIII, cuando todavía era conocido y descrito como *bayle de quatro compases acompañando los pies al son de su música con pasos violentos y cortos* (p. 103)³⁹. La musicalidad del canario está muy cercana a lo que conocemos hoy como zapateado, su probable sucesor, y también al tanguillo (y por ello también con el posterior tango flamenco una vez binarizado su esquema rítmico). La cercanía entre el canario y el zapateado también es señalada por Casiano Pellicer⁴⁰ en 1804.

Su secuencia armónica era ésta (6/8-3/4): I-IV / I / IV-V / I. Francisco Guerau (1649-1717/22) compuso éstos en 1694, en su famoso *Poema harmónico*⁴¹ (Fig. 7).



Fig. 7 Sección partitura canarios de la obra Poema Armónico de Francisco Guerau

Gaspar Sanz los escribía en anacrusa⁴² (Fig. 8).



Fig. 8. Sección partitura canarios de Gaspar Sanz

Los canarios se escribieron en *Sol Mayor*, *La Mayor* y *Do Mayor*, siendo esta última tonalidad muy frecuente en el zapateado flamenco, aunque se cultivaron otras. Veamos un ejemplo de zapateado para guitarra en *La Mayor* de Tomás Damas⁴³ (Fig. 9).



Fig. 9 Sección partitura zapateado de Tomás Damas

La secuencia armónica que podemos encontrar en los zapateados es básicamente ésta: V / I / V / I / IV / I / V / I. Generalmente en el zapateado se cambia de armonía cada compás, aunque no siempre. Veamos este ejemplo de Soriano Fuertes⁴⁴ (Fig. 10).



Fig. 10 Sección partitura Zapateado del Puerto de la obra el Tío Pinini de M. Soriano

Debió extenderse algún tipo de canario o baile de zapateo en el nuevo mundo, pues se han conservado allí muchos estilos donde se zapatea, por ejemplo en Cuba, con musicalidad semejante. Inzenga recoge en 1874 un *Zapateo del Monte (baile de guajiros)*⁴⁵, en tonalidad de *Re M*, la más practicada en los canarios, con un ritmo similar en 6/8 y estructura de 4 compases, aunque más simple en su patrón armónico, e invertido, alternando I-V, así: (2:3) T-T / V-V-V. También la guajira flamenca tiene el este ciclo armónico, aunque invertido: (2:3) V-V / I-I-I. (Fig. 11).



Fig. 11 Sección partitura Zapateo del Monte, baile de guajiros, recogido por Inzenga

La Guaracha estuvo emparentada según parece con el zapateado, y por ello con el anterior canario. No tenemos muchos datos musicales sobre ella. Núñez (p.283)⁴⁶ localiza varias guarachas de baile ca.1801 en la Biblioteca Histórica de Madrid, explicando que fue interpretada en el teatro de finales del siglo XVIII, donde aparece en ritmo ternario aunque con un compás difícil de definir, ya que las referencias encontradas lo hacen en diversos compases o no aparecen. Habla de un tipo de guaracha en Cuba como punto de partida para la rumba flamenca, y también ciertos elementos musicales de la rumba campesina y el *guaguancó* (p.286)⁴⁷, pero no son estos últimos el ejemplo ternario que nos interesa aquí. En la Biblioteca Nacional de España hemos localizado un ejemplo instrumental dentro del libro *Piezas para clave*⁴⁸, es de la primera mitad del siglo XVIII y está escrito en compás ternario. Todavía mantiene su sabor original, quizás sea un ejemplo anterior a la binarización de sus ritmos en Cuba, proceso que tuvo lugar a lo largo del siglo XIX. El ejemplo es corto, pero muy interesante y de gran valor histórico (Fig. 12).

Guaracha



Fig. 12 Partitura de Guaracha del libro manuscrito *Piezas para clave M/1250* de la Biblioteca Nacional de España.

Si nos basamos en este ejemplo hay que decir que no es el mismo ritmo del *zapateado* cubano ni el de los canarios, y tampoco su ordenación armónica. Aunque la armadura esté en *Re Mayor* la tonalidad es *La Mayor*. Esta sería su estructura en *La Mayor*: I-I-IV / I-I-V / I-I-IV / I-I-V. El que se zapatease en la guaracha y ser su tonalidad *Mayor* quizás ha podido ser motivo de confusión para los teóricos en sus descripciones. No obstante, sería importante localizar nuevas fuentes de estudio, pues es posible la existencia de otras variantes de guaracha.

Antonio Cairón⁴⁹, en 1820 relaciona el zapateado, el canario y la guaracha:

El canario según don Casiano Pellicer, es lo mismo que el zapateado; y la guaracha, siendo una especie del zapateado, podemos conjeturar que son tres bailes, que solo se diferencian en el nombre, pues todos tres constan de la misma especie de pasos, que

deben ser rastreros, y llenos de redobles y repiqueteos, todos tres los baila una persona sola, y esta puede acompañarse a sí misma con la guitarra: en el zapateado han introducido últimamente las castañuelas en un movimiento, que toma repentinamente el tañido del mismo zapateado, y que llaman, los panaderos. Estos bailes, como se ha dicho, son muy graciosos bailados particularmente; pero para el teatro son poco vistosos, además que son nocivos al bailarín; pues no hacen sino llenarle de defectos á causa de sus pasos retorcidos, en que necesariamente es preciso volver muy a menudo las puntas de los pies hacia adentro; y cuando esto se evitara, queda también la dificultad de que es indispensable el estar continuamente con las rodillas dobladas, a fin de poder ejecutar los pasos redoblados de que están llenos. Nada más podemos decir sobre ellos, puesto que la cantidad de pasos de que se componen, no son más que movimientos forzados y enredosos, que no tienen nombre alguno en el arte de bailar. Solo sí diremos que el canario vino de las Islas Canarias: que se llamó después guaracha, y últimamente zapateado: puede que dentro de poco mude de nombre, aunque no mude de género (pp.114-116)⁴⁹.

En 1862, Davillier parece retomar los datos de Antonio Cairón:

[...] el «canario» era poco más o menos la misma danza que la «guaracha» y el «zapateado». En estas tres danzas los movimientos de los pies, que eran extraordinariamente vivos, desempeñaban el papel principal. [...] El nombre del zapateado continúa siendo popular, y este paso, uno de los más conocidos entre los de Andalucía, se danza aún con gran éxito. A pesar de que ha sufrido muchas alteraciones con el tiempo, no ha perdido nada de su primitiva gracia (p. 476)¹².

[...] El zapateado es, quizá el más vivo de todos los bailes andaluces, y con toda seguridad no hay otro tan gracioso ni animado. De ordinario baila una mujer sola y la otra la reemplaza cuando está cansada. Zapatear significa en español golpear repetidamente con los pies. La palabra expresa perfectamente el baile y su movimiento. Las gitanas [...] se esforzaban por ver quien «mata mejor la araña» o la «curiana», según la pintoresca expresión de los andaluces (p. 497)¹².

Hay que decir que aunque pudieran ser los pasos del canario, guaracha y zapateado semejantes, sin embargo, no lo eran sus músicas, aunque mantengan algunas coincidencias. Ya hemos visto una guaracha de la primera mitad del XVIII que no tenía el mismo ritmo que el canario ni el zapateado, y tampoco su ordenación armónica.

Antes hemos comentado que Davillier describe al zapateado y los panaderos como estilos similares. El zapateado se interpreta hoy bajo un compás de 6/8, sin embargo los panaderos, tanto el modelo bolero como el flamenco, tienen hoy ritmo ternario⁵⁰. No obstante, como luego veremos, estas formas pudieron tener en sus orígenes alguna relación musical, a tenor de lo que dice también el maestro de baile Otero, que certifica que las mismas letras de los panaderos se utilizaban para el zapateado²⁹.

También el cumbé se aproxima al zapateado, aunque no sea exactamente igual (Fig. 13).



Fig. 13 Sección partitura Cumbé de Santiago de Murcia.

Este ejemplo de Santiago de Murcia⁵¹ usa frecuentemente la hemiola, y en las partes de variaciones de punteado recuerda mucho al canario por su naturaleza melódica. Signo de este estilo, es el comienzo acéfalo de las frases y la síncopa que se crea al rasguear, lo que nos recuerda algo al tanguillo y en cierta forma, también a la rumba flamenca.

El zapateado en las publicaciones de partituras

La pieza más antigua que hemos localizado de un zapateado se halla en *Música manuscrita. Tomo 2º, Piezas de piano* de Daniel Steibelt⁵² (1765-1823), manuscrito de principios del siglo XIX que figura en la Biblioteca Nacional. Este zapateado está escrito en compás de 3/8 con un ritmo tipo vals y tonalidad de *la menor*. Como aspecto armónico a señalar está una cadencia

con pausa sobre (*Fa*) que precede a la armonía de la dominante (*Mi*), lo que le da un cierto aire flamenco. Sorprende la tonalidad menor en este estilo, que se conoce preferentemente en modo *Mayor* aunque pueda presentar modulación al modo *menor* en momentos puntuales.

De más reciente publicación⁵³ es un zapateado en compás de 3/4 y tonalidad de *Do Mayor*, con modulación central a *la menor*. Se cree que la colección de piezas donde figura este ejemplo es de principios S. XIX y fue descubierto en la catedral de Albaracín a finales del S. XX. Presenta frecuente hemiolia y se podría transcribir todo en 6/8 aunque tenga partes en 3/4, su melodía recuerda mucho al zapateado flamenco actual.

El comentado juguete cómico lírico bailable en un acto *El Tío Pinini*, con música de Mariano Soriano Fuertes, se estrenó en noviembre de 1850 en el Teatro de la Comedia. Uno de sus números era un *Zapateado*. No hemos localizado la partitura de 1850, manejamos una edición de 1872 a cargo de Antonio Romero⁵⁴ titulada *El Tío Pinini Zapateado del Puerto. Bailado en el teatro de la Comedia*, que no sabemos si sería la misma, pues se presenta con nueva copla que precede al texto original. Está en *Do Mayor*, una de las tonalidades más frecuentes en la variante flamenca. Aunque cantado, tiene un sabor muy popular en su acompañamiento y nos recuerda al toque de guitarra que hoy se practica.

En el método de guitarra de Matías de Jorge Rubio⁵⁵ de 1860 tenemos dentro de la parte de punteado o arpeado, un *zapateado* que está escrito en 3/4 y tonalidad de *Do M* con modulación a *la menor*. Parece el mismo zapateado localizado en la Catedral de Albaracín, con pequeñas variaciones debidas al paso del tiempo. Debió ser un modelo bastante popular en siglo XIX.

Manuel Fernández Grajal⁵⁶ (1838-1920) publica en 1866 un zapateado en *Fa Mayor* y compás de 3/4. Alterna todo el tiempo la sucesión armónica de D y T. Su forma rítmica está más cercana a una seguidilla que al zapateado flamenco.

También en 1866 se publica la *Colección de Cantos Españoles recogidos, ordenados y arreglados para piano por D. Lázaro Núñez-Robres*⁵⁷, en la que se integran dos zapateados. El primero de ellos es instrumental, en tonalidad de *Sol Mayor* y compás de 3/4, es muy semejante al anterior de Grajal, sobre todo el motivo melódico principal generador de toda la pieza. El segundo zapateado está cantado en tonalidad de

Re Mayor y compás de 6/8. La primera de las letras se canta hoy por alegrías:

*Cádiz no se llama Cádiz
que se llama relicario
porque por patrona tenemos
a la virgen del Rosario.*

El primer cante sin ser una alegría en toda regla tiene muchos puntos en común con ella. Aparte de la conocida letra, tiene 7 tercios, con una construcción melódica de cierto regusto jotero, y se remata con una especie de juguetillo al estilo de los que se cantan por alegrías, aunque no tan largo. Éste tiene 8 tercios y es casi la misma letra que escribió Enrique Salvatierra para *El Tío Pinini* en 1850, lo cual indica que se debió popularizar con parecida melodía a raíz del éxito de este juguete de Soriano Fuertes. Este remate aparece más corto para cerrar la copla tercera, y es aquí donde se acerca más a los juguetillos por alegrías, aunque su patrón melódico no recuerda a ningún ejemplo flamenco. La tercera copla se construye con sólo dos tercios que se repiten. Destaca en este ejemplo que todas las letras se cantan seguidas sin pausa, siendo las coplas 2ª y 4ª una especie de estribillo melódico de las otras dos, aunque el primero sea más largo. Por cómo está construido este zapateado, creemos que aunque sea popular y cantado por el pueblo, tras él está la mano de un compositor académico.

Eduardo Ocón recopiló antes de 1867 dos zapateados cantados. Aparecieron en su obra *Cantos españoles*⁵⁸, publicada en 1874. Los dos zapateados publicados por Ocón son de autor desconocido, en tono de *Re Mayor* con modulación a *re menor*. El primer ejemplo de Ocón, aunque no es igual que el de Núñez Robres, también parece ser de origen académico. Está construido en dos secciones musicalmente idénticas donde cambia la primera de las coplas y se mantienen varios estribillos. Señalamos un interesante giro *frigio* en la copla que modula a *re menor*, en el primer y tercer verso. El segundo zapateado está en *Re Mayor* con modulación a *Fa Mayor*. También la mano de un compositor académico debe estar de esta cuidada obra, que aunque sólo presenta copla y estribillo en forma de seguidilla compuesta, el material musical empleado se extiende igualmente en dos secciones, aunque no totalmente simétricas.

Otro ejemplo cantado lo encontramos en la zarzuela del maestro Cristóbal Oudrid (1825-1877) *Café-teatro y Restaurant-cantante*⁵⁹ de 1868. Zarzuela en un acto con letra de D. E. Álvarez.

El N° 4 es un zapateado que está en *Fa Mayor* con modulación a re menor y compás de 6/8. En cuanto a los elementos musicales que encontramos en este ejemplo que se pueden relacionar con el flamenco hay que destacar el ritmo y un motivo melódico construido de forma semejante al de Soriano Fuertes, con repetición mantenida de una misma nota en corcheas.

De las diferentes publicaciones de zapateado que realizó Isidoro Hernández (1847- 1888), tenemos una de 1871 para canto dentro de la recopilación *Flores de Andalucía. Álbum de 6 canciones*⁶⁰. Está en tonalidad de *Do Mayor* y compás de 6/8. Musicalmente está en la órbita de los zapateados ya vistos de Soriano Fuertes y Oudrid, aunque con un sabor más popular. Las melodías del canto están muy relacionadas con falsetas que podremos encontrar en ejemplos a solo para guitarra, y recuerdan también a melodías de tanguillos gaditanos.

El guitarrista Tomás Damas realiza en 1873 un arreglo para guitarra de un zapateado de I. Hernández, se titula *El zapateado. Canción popular de Andalucía*⁶¹. Está en *La Mayor* y compás de 6/8. No es una adaptación exacta de la obra anterior, aunque sus motivos musicales son muy parecidos. Hay que decir que este ejemplo está ya dentro de lo que se puede considerar un zapateado flamenco para guitarra. Aquí podemos ver de forma clara que su construcción musical responde a un traspaso al lenguaje guitarrístico de las melodías de sus cantos.

Los maestros Federico Chueca (1846-1908) y Joaquín Valverde (1846-1910) insertan en su juguete cómico lírico *Caramelo*⁶² (1884), un zapateado en compás de 6/8 y tonalidad de *Fa Mayor* que recuerda mucho al tanguillo gaditano por su construcción rítmica y melódica. Esta obra se estrenó en el teatro Eslava el 19 de junio de 1884 a tenor de lo que dice el libreto en 5. En él solo se indica *Antonio y Coro de hombres* en la parte que lleva la música del zapateado (p. 31)⁶³.

También en la zarzuela *Cádiz*², estrenada el 20 de noviembre de 1886 en el Teatro Apolo de Madrid, figuran unos *Panaderos y zapateado* (n° 6bis)⁶⁴. El zapateado aparece en la pág. 52 del libreto con el texto *Siempre que un toro le toca...*⁶⁵. Está en compás 6/8 y tonalidad de *Do Mayor*. Podemos escuchar una interpretación por la Orquesta Manuel de Falla⁶⁶. La parte cantada no nos recuerda a nada que hoy en día permanezca en el flamenco, tampoco se zapatea, y su aire musical está alejado de la gracia que

tiene el zapateado flamenco, escuchándose un ritmo tipo vals. El tratamiento musical académico no siempre responde a la realidad interpretativa popular y flamenca, aunque su base musical sí debió serlo. Ritmos y armonías creemos que responderían en esencia a similares estilos musicales, aunque el tratamiento en la escena estaría más dulcificado.

En 1883, el álbum *Flores de España* de Isidoro Hernández⁶⁷ contiene otro zapateado cantado. Está en *Re Mayor* y compás de 6/8. La escritura pianística de este ejemplo (mano izquierda) se acerca mucho a cómo se interpreta en la guitarra este estilo. Las melodías de sus cantos están dentro de la estética de los anteriores ejemplos.

En el *Méthode de Guitare* de Jaime Bosch (1826-1895) publicado en París en 1890 figura un zapateado escrito en 3/4 y tonalidad de *La Mayor*. Esta pieza recuerda mucho al toque por alegrías y por ello hay que relacionarla con el modelo de panaderos flamencos que mantienen el toque por alegrías⁵⁰. Han sido varios los comentarios que vinculaban el zapateado y los panaderos, aquí tenemos un ejemplo que puede ser reflejo musical de las descripciones anteriores. Esta partitura muestra el llamado toque por alegrías bajo el nombre de zapateado en esta falseta (Fig. 14).



Fig. 14 Sección del zapateado de Bosch que recuerda al toque por alegrías

Tal y como entendemos el zapateado flamenco hoy, en 6/8, sólo estos dos primeros compases de la obra de Bosch puede recordarnos a él. Aparecen justo antes de la falseta anterior (Fig. 15).



Fig. 15 Únicos dos compases del zapateado de Bosch relacionados con el zapateado flamenco actual

Este ejemplo de zapateado se aleja un poco de lo que hoy entendemos por zapateado flamenco, pero sin duda debió ser uno de los tipos de zapateado que se cultivaron en el siglo XIX, y por ello fue descrito como similar a los panaderos por personas como Davillier. Cairón mencionó en 1820 la incursión de un paso nuevo en el zapateado que se llamó *los panaderos*. Teniendo en cuenta la partitura de panaderos flamencos de Julián Arcas⁵⁰, y ésta de Bosch, quizás este modelo de zapateado suponga una línea de continuidad de aquellos zapateados que consistían en un toque *alegre* en la guitarra.

El compositor Oscar de la Cinna⁶⁸ realiza una pieza para piano solista en su serie Brisas de España de 1895. Está en *Do Mayor* con alguna sección en do menor y escrito en compás de 3/8, aunque se podrían haber agrupado los compases cada dos, formando un 6/8. Su construcción musical responde a lo que hoy conocemos como zapateado flamenco.

Gerónimo Giménez (1854-1923), prolífico compositor de zarzuelas, escribe un zapateado cantado para su zarzuela en un acto *La tempranica*, con letra de Julián Romea⁶⁹. Está en *Do Mayor* y compás de 6/8. Su musicalidad está en la línea de otros zapateados como los escritos por Isidoro Hernández en *Flores de Andalucía* y *Flores de España*, con un aire muy cercano al tanguillo en sus melodías.

Modesto y Vicente Romero insertan dos zapateados en su Colección de cantos y bailes populares españoles para piano y piano y canto de 1910. El primero de ellos es el *Zapateado de María Cristina*⁷⁰, escrito en *re menor* y *Re Mayor* y compás de 3/4, con una plantilla rítmica de seguidilla, como el ejemplo instrumental de Fernández Grajal⁵⁶ y Núñez Robres⁵⁷ de 1867. Esta composición parece responder a un baile de tipo académico construido por medio de sucesiones armónicas de D y T, en el que se produciría alguna coreografía bolera, suponemos que con zapateado. Hoy se conserva su coreografía dentro de los bailes de escuela bolera, aunque no se zapatea en él.

El otro ejemplo de Modesto y Vicente Romero es el *Zapateado de la flor de la maravilla*⁷¹, escrito en 3/8 y tonalidad de *la menor*. Podría escribirse en 6/8 si agrupamos los compases en ciclos de dos. Este zapateado está más cercano a los ejemplos cantados estudiados antes y a los instrumentales como el de Tomás Damas y Oscar de la Cinna. La pieza *La flor de la maravilla* fue prohibida el primer día de su representación

en 1850, tal y como se indica el 27 de septiembre de 1854 en un cartel teatral de Valencia⁷², donde aparece calificada de Comedia (Fig. 16).



Fig. 16 Cartel de la Flor de la Maravilla donde figura su prohibición.

No hemos localizado los números de baile de los que consta esta comedia de 1850, en caso de que los tenga. Se conserva una *Soledad* de una zarzuela del mismo nombre de 1857 con música de Cristóbal Oudrid⁷³ que suponemos nacería al añadirle música al libreto de Rodríguez Rubí años después. El 9 de marzo de 1867 *La flor de la maravilla* figura como *baile*⁷⁴, aparentemente ya como pieza corta, por lo que quizás sufrió una transformación posterior reduciéndose su extensión.

Ya en el siglo XX el zapateado tuvo continuidad dentro de las piezas de guitarra solista de importantes guitarristas como Esteban de Sanlúcar (1912-1989) y Agustín Castellón Sabicas (1912-1990). Del primero tenemos la pieza *Perfil flamenco*¹ (ca. 1960), zapateado en tonalidad de *Re Mayor* y *re menor*, escrito en 2/4 con subdivisión ternaria⁷⁵. También el de Sabicas⁷⁶ de 1965 está en *Re Mayor* con partes en menor y escritura en 6/8, pieza que podemos considerar como la cima del zapateado hasta la llegada de Paco de Lucía⁷⁷ (1947-2014) en 1972, quien lo compuso en *Do* y 6/8, y Vicente Amigo⁷⁸ (1967) en 1995, quien lo hizo en 6/8 y tono general de *Mi Mayor*, aunque con partes en *do# menor* y cadencias frías hacia *Sol#* (tono de minera). Todas estas piezas presentan en momentos puntuales ritmos binarios, lo que supone un acercamiento a la estructura rítmica del tanguillo gaditano.

Conclusiones

Hay que señalar que bajo el nombre de zapateado se consideraba una forma de baile caracterizada por el zapateo, independientemente de la música que sirvió de soporte. Por ello, la aparición del zapateo podría tener lugar en diferentes estilos, ya sean canarios, panaderos, soleares, o el mismo zapateado actual, y por ello su soporte musical no fue totalmente homogéneo durante el siglo XIX.

Los datos más antiguos hasta ahora localizados se remontan a los albores del siglo XIX (1802), en interpretaciones en teatros de Cádiz. Fue igualmente un estilo muy practicado en países de la América hispana, donde abundan numerosas variantes de zapateado y zapateo a lo largo de todo el siglo XIX. Debió tomar carácter flamenco desde 1838 en adelante, que es cuando aparece una variante diferenciada denominada de *Cádiz*.

El zapateado se bailó, se cantó y tuvo su variante solista en la guitarra en el último tercio del siglo XIX, al menos desde 1865 (Patiño), aunque hay ediciones para guitarra anteriores. Ha quedado en España hoy convertido en toque a solo para guitarra, aunque hasta hace poco, como estilo flamenco figuraba con frecuencia en los repertorios de baile, sobre todo en el de hombre.

Su tonalidad fue principalmente en *modo Mayor*, con posible modulación al homónimo *menor* o al *relativo menor*. Su ritmo binario compuesto (6/8) denota una herencia de estilos anteriores como el canario, y el tanguillo (mezcla de 6/8 y 2/4). De este último se pueden localizar melodías muy relacionadas con el zapateado, también con aires de jota y alegrías, lo que supone tener que considerar que durante el siglo XIX sus cantos no desaparecieron, sino que pasaron a formar parte de nuevos estilos flamencos que comenzaban a surgir por entonces, como fueron los tangos y las alegrías. Esto explicaría el por qué hoy no se cantan zapateados ni panaderos, y sin embargo sí se mantiene su toque de guitarra.

Podemos afirmar que bajo el nombre de zapateado se practicó también el toque por alegre, la partitura de Jaime Bosch de 1890 lo confirma y sirve como muestra de la relación musical señalada por Davillier.

Agradecimientos

El autor agradece al blog El afinador de noticias la publicación de la referencia más antigua del zapateado en la península, localizada por Faustino Núñez (entrada del 24 de abril de 2010) <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2010/04/zapateado-en-1802.html>. La de Lázaro Quintana, (entrada del 8 de febrero de 2010). <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2010/02/lazaro-quintana-en-1827.html>. La del Sr. Monge, El Planeta; y la asociación más antigua entre el zapateado y los panaderos (entrada del 19 de septiembre

de 2012) <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2012/09/noticias-de-panaderos-1762-1847.html> Consultadas 3 abr 2013.

También desea mostrar su agradecimiento al blog Callejón del Duende, la publicación de Antonio Barberán del cartel teatral de la actuación de Teodoro Guerrero El Quiqui en el Teatro del Balón el 17 de junio de 1867 (entrada del 20 de marzo de 2013) <http://cdizflamencoflamencos-decdiz.blogspot.com.es/2013/03/el-flamenco-teodoro-guerrero-el-quiqui.html> Consultada 31 mar 2013.

Igualmente al blog Flamenco de papel, la publicación de Alberto Rodríguez sobre la localización del zapateado de Cádiz por Manuela Pampina en Barcelona (entrada del 30 de junio de 2010) <http://flamencodepapel.blogspot.com.es/2010/06/concha-la-carbonera-flamenca-itinerante.html> Consultada 20 feb 2013.

Y al blog La Gazapera, la publicación de Manuel Bohórquez del nacimiento de La Cuenca (entrada del 22 de marzo de 2013) <http://blogs.elcorreoweb.es/lagazapera/2011/03/22/%C2%BFhemos-encontrado-a-la-cuenca/> Consultada 31 mar de 2013; y las fechas de nacimiento y muerte de El Planeta (entrada del 20 de febrero de 2011) <http://blogs.elcorreoweb.es/lagazapera/2011/02/20/en-busca-de-el-planeta-perdido-2/> [Consulta: 6 de enero 2013]

Referencias Documentales

1. Bonilla A. 2012. Codificación cordófona en la guitarra española hasta la génesis del zapateado flamenco: patrones ternarios y análisis comparativo [Tesis Doctoral]. Sevilla: Universidad de Sevilla.
2. Ortiz JL, Núñez F. 1999. La rabia del Placer. El nacimiento cubano del tango y su desembarco en España (1823-1923). Sevilla: Diputación de Sevilla, Área de Cultura y Ecología.
3. Carpentier A. 1942. La música en Cuba. México: Fondo de Cultura Económica.
4. Diario Mercantil de Cádiz. 12 abr 1812. 102, p 412. http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=10943&interno=S&presentacion=pagina&posicion=412 . Consultada 13 abr 2014.
5. Diario Mercantil de Cádiz. 29 mar 1827. 4, p 3889. http://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.cmd?anyo=1827&idPublicacion=3625 . Consulta 22 abr 2014.

6. Diario Mercantil de Cádiz. 5 abr 1827. 4, p 3900. http://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.cmd?anyo=1827&idPublicacion=3625 . Consulta 22 abr 2014.
7. Blas J. 2007. 50 años de Flamencología. Madrid: El Flamenco Vive.
8. Estébanez S. 1983. Escenas Andaluzas. Facsímil. Madrid: Guillermo Blázquez.
9. Salvatierra E. 1854. El Tío Pinini. Juguete cómico-lírico-bailable en un acto, por D. Enrique Salvatierra, música de D. Mariano Soriano Fuertes. Madrid: Imprenta Vicente de la Lama.
10. Parnaseo. 2007. Base de datos de Carteles teatrales valencianos del siglo XIX. <http://parnaseo.uv.es/carteles/imagencartel.asp?id=Funci%F3n%20extraordinaria%20para%20el%20mi%20E9rcoles%2026%20de%20noviembre%20de%201851> . Consultada 25 nov 2012.
11. Parnaseo. 2007. Base de datos de Carteles teatrales valencianos del siglo XIX. <http://parnaseo.uv.es/carteles/imagencartel.asp?id=Funci%F3n%20para%20el%20jueves%2021%20de%20diciembre%20de%201854> . Consultada 25 nov 2012.
12. Doré G, Davillier C. 1988. Viaje por España. Tomo I. Madrid: Ediciones Grech.
13. Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas e hispanoamericanas. 1901. Vol 6 Madrid: V. Suárez. Imp. de Ángel B. Velasco.
14. Diario Mercantil de Cádiz, 11 ene 1808. 4, p 11.
http://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.cmd?anyo=1808&idPublicacion=3625 . Consultada 23 abr 2014.
15. Ortiz JL. 2012. Tremendo asombro al peso. Vol I. Sevilla: Libros con duende.
16. "El zapateado con panderetas". 18 de julio de 1842. Valencia. <http://parnaseo.uv.es/carteles/imagencartel.asp?id=Gran%20funci%F3n%20para%20el%20lunes%2018%20de%20julio> Con sultada 25 nov 2012
17. "El zapateado a cuatro con panderetas". 24 de diciembre de 1839. <http://parnaseo.uv.es/carteles/imagencartel.asp?id=Funci%F3n%20extraordinaria%20para%20el%20martes%2024%20de%20diciembre%20de%201839> Consultada 25 nov 2012.
18. Reyes L, Hernández JM. 2011. Cádiz como eje vertebrador en España del discurso dialógico musical entre México y Andalucía en la etapa preflamenca. Rev Cent Investig Flamenco Telethusa 4(4). 32-43.
19. Steingress G. 2006. Y Carmen se fue a París, un estudio de la construcción artística del género flamenco (1833-1865). Murcia: Almuzara.
20. Parnaseo. 2007. Base de datos de Carteles teatrales valencianos del siglo XIX. <http://parnaseo.uv.es/carteles/imagencartel.asp?id=Gran%20funci%F3n%20para%20el%20jueves%2019%20de%20febrero%20de%201852> Consultada 26 nov 2012.
21. Parnaseo. 2007. Base de datos de Carteles teatrales valencianos del siglo XIX. <http://parnaseo.uv.es/carteles/imagencartel.asp?id=Funci%F3n%20extraordinaria%20para%20el%20jueves%2024%20de%20febrero%20de%201853> Consultada 26 nov 2012.
22. Parnaseo. 2007. Base de datos de Carteles teatrales valencianos del siglo XIX. <http://parnaseo.uv.es/carteles/imagencartel.asp?id=Grande%20y%20extraordinaria%20funci%F3n%20para%20el%20lunes%201%20BA%20de%20mayo%20de%201854> Consultada 26 nov 2012.
23. Parnaseo. 2007. Base de datos de Carteles teatrales valencianos del siglo XIX. <http://parnaseo.uv.es/carteles/imagencartel.asp?id=Variada%20y%20escogida%20funci%F3n%20para%20el%20s%20E1bado%202%20de%20enero%20de%201858.%20103%20de%20abono> Consultada 26 nov 2012.
24. Parnaseo. 2007. Base de datos de Carteles teatrales valencianos del siglo XIX. <http://parnaseo.uv.es/carteles/imagencartel.asp?id=Gran%20funci%F3n%20para%20el%20mi%20E9rcoles%2019%20de%20diciembre%20de%201855> y <http://parnaseo.uv.es/carteles/imagencartel.asp?id=Gran%20funci%F3n%20para%20el%20jueves%2029%20de%20noviembre%20de%201855> Consultadas 26 nov 2012.
25. Teatro del Balón. 1867. Variada y divertida función para el lunes 17 de junio de 1867 [cartel]. Cádiz: Arjona.
26. Diccionario de la lengua española. Edición digital. <http://www.rae.es/>
27. Blas J. 1987. Los Cafés Cantantes de Sevilla. Madrid: Cinterco.
28. Gelardo J. 2009. El Eco de la Memoria. El Flamenco en la prensa malagueña de los siglos XIX y principios del XX. Málaga: Diputación de Málaga.
29. Otero J. 1987. Tratado de Bailes. Facsímil. Madrid: Asociación Manuel Pareja-Obregón.
30. Navarro JL. 2010. Algunas novedades en torno a La Cuenca. Rev Investig sobre Flamenco La Madrugá 2. <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/110071/104681> Consultada 28 oct 2012.
31. Diari Catalá. Politich y literari. 10 sep 1879. 1, p 105. http://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.cmd?idPublicacion=4210 Consultada 24 abr 2014.
32. Blas J. 1995. Silverio, Rey de los Cantaores. Córdoba: La Posada.
33. Marín R. 1995. Aires Andaluces. Método de Guitarra por Música y Cifra. Facsímil. Córdoba: La Posada.
34. Covarrubias S. 1611. Tesoro de la Lengua Castellana o Española. Madrid: Imp. Luis Sánchez. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000063534&page=198>
35. Cervantes M. 1749. El Rufián Viudo. Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra. Divididas en dos tomos, con una disertación o prólogo sobre las comedias de España. Tomo I. Madrid: Imp. Antonio Marín.

36. Cotarelo E. 1911. Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII. Madrid: Bailly Bailliére.
37. Arbeau T. (Jehan Tabourot). 1588. Orchesographie et traité en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances. Langres: Jehan des Preyz.
38. Esses M. 1992. Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17TH and early 18TH Centuries. Vol I. New York: Y. Pendragon Press, Stuyvesant.
39. Roxo F. 1793. Tratado de recreación instructiva sobre la danza: su invención y diferencias. Madrid: Imprenta Real. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000084531&page=125>
40. Pellicer C. 1804. Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España. Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia.
41. Guerau F. 1694. Poema harmónico. Compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española. Madrid.
42. Sanz G. 1674. Instrucción de música sobre la guitarra española y método de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza. Zaragoza: Herederos de Diego Dormir.
43. Damas T. 1873 El zapateado. Canción popular de Andalucía, arreglado para guitarra por Tomás Damas. Madrid: Antonio Romero. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000069703&page=2> Consultada 24 abr 2014.
44. Soriano M. 1872. El Tío Pinini. Zapateado del Puerto. Madrid: Antonio Romero.
45. Inzenga J. 1874. Ecos de España. Tomo I. Colección de cantos y bailes populares recopilados por José Inzenga. Barcelona: Andrés Vidal y Roger. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000119790&page=87> . Consultada 23 abr 2014.
46. Núñez F. 2008. Guía comentada de música y bailes preflamencos (1750-1808). Barcelona: Carena.
47. Núñez F. 1999. La Vuelta. La música entre Cuba y España. Madrid: Fundación Autor.
48. Piezas para Clave. 1701-1750. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000111760&page=29>. Consultada 24 abr 2014.
49. Cairón A. 1820. Compendio de las principales reglas del baile traducido del francés por Antonio Cairón, y aumentado de una explicación exacta, y método de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos. Madrid: Imprenta del Repullés. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000111392&page=138> Consultada 22 abr 2014.
50. Castro G. 2013. El toque por alegrías oculto en los panaderos. Rev Cent Investig Flamenco Telethusa 6(7) 40-49
51. de Murcia S. ca 1732. Códice Saldívar. Koonce F, transcriptor. 2006. The Baroque Guitar in Spain and the New World, Gaspar Sanz, Antonio de Santa Cruz, Francisco Guerau, Santiago de Murcia. Pacific (EE.UU): Mel Bay Publications, INC.
52. Steibelt D. principios del XIX. Música manuscrita. Tomo 2º, Piezas de piano. Biblioteca Nacional de España.
53. Muneta JM. 2009. La Guitarra. Dos cuadernos del Archivo de Música de la catedral de Albarracín. Estudio y Transcripción de Jesús María Muneta Martínez de Morentín. Teruel: Centro de estudios de la Comunidad de Albarracín.
http://cecalbarracin.files.wordpress.com/2011/01/libro_guitarra_.pdf Consultada 29 abr 2012
54. Soriano M. 1872. El Tío Pinini. Zapateado del Puerto. Madrid: Antonio Romero.
55. de Jorge M. 1860. Nuevo método elemental de cifra para aprender a tocar por si solo la guitarra con los últimos adelantos hechos por este sistema, por Matías de Jorge Rubio, profesor de música e instrumentista en esta corte. Madrid: almacenes de música de los Señores Romero y Carrafa Sanz Hermanos. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000129326&page=27> Consultada 30 may 2013.
56. Fernández M. 1866. Álbum de aires populares de España puestos para piano. Madrid: Antonio Romero.
57. Núñez L. 1866. La música del pueblo. Colección de cantos españoles recogidos, ordenados y arreglados para piano por D. Lázaro Núñez Robres. Madrid: Calografía de Echevarría. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000061066&page=78> Consultada 25 feb 2013.
58. Ocón E. 1874. Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares formada é ilustrada con notas explicativas y biográficas por D. Eduardo Ocón. Málaga: Leipzig Breitkopf & Härtel. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000114396&page=25> y <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000114396&page=59> Consultada 12 mar 2013.
59. Oudrid C. 1868. Café-teatro y restaurant-cantante. N. 4, Una flamenquilla me trata muy bien. Madrid: Casimiro Martín.
60. Hernández I. 1871. Flores de Andalucía. Álbum de 6 canciones. Nº 4. Zapateado. Madrid: Antonio Romero.
61. Damas T. 1873. El zapateado. Canción popular de Andalucía. Madrid: Antonio Romero. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000069703&page=2> Consultada 24 abr 2014.
62. Chueca F, Valverde J. 1891. Caramelo. Juguete cómico lírico en un acto. Madrid: Zozaya. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000118338&page=51> Consultada 23 abr 2014.
63. de Burgos J. 1910. Caramelo. Juguete cómico lírico en un acto, dividido en cinco cuadros, en verso. Madrid: Sociedad de Autores Españoles. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000118002&page=5> Consultada 23 abr 2014.
64. Chueca F, Valverde J. 1877. Cádiz. Episodio nacional cómico-lírico-dramático. Madrid: Pablo Martín <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000068587&page=46> Consultada 22 abr 2014.
65. de Burgos J. ¿1890?. Cádiz. Episodio nacional, cómico lírico dramático, en dos actos, dividido en nueve cuadros y en verso original de Juan de Burgos. México: José L. Vallejo, Antigua Librería Religiosa, Imp. de An-

- tonio Vanegas Arroyo. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000101833&page=54> Consultada 22 abr 2014.
66. Enfrente de la cortaura. Orquesta Manuel de Falla. Zarzuela Cádiz. Discos de la Frontera Sur, Clásica. Fonoruz CDF-952. Acto 2, nº 6 Preludio, Tango flamenco, Panaderos y Zapateado
67. Hernández I. 1883. Flores de España. Álbum de los cantos y aires populares más característicos trascritos para piano por Isidoro Hernández. Madrid: Pablo Martín.
- <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000044738&page=88> Consultada 24 abr 2014.
68. de la Cinna O. 1895. Brisas de España. Composiciones para piano. Nº 9. Barcelona: Juan Bta. Pujol & C^a.
69. Giménez G. 1900. La Tempranica. Zarzuela en un acto. Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotesio. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000102313&page=34> Consultada 24 abr 2014.
70. Romero M, Romero V. 1910. Colección de cantos y bailes populares españoles. Para piano y piano y canto. Madrid: Ildefonso Alier. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000068609&page=51> Consultada 24 abr 2014.
71. Romero M, Romero V. 1910. Colección de cantos y bailes populares españoles. Para piano y piano y canto. Madrid: Ildefonso Alier. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000068609&page=53> Consultada 24 abr 2014.
72. Parnaseo. 2007. Base de datos de Carteles teatrales valencianos del siglo XIX. <http://parnaseo.uv.es/carteles/imagencartel.asp?id=Funci%F3n%20para%20el%20jueves%2028%20de%20setiembre%20de%201854> Consultada 25 nov 2012.
73. de Medrano V. 1857. Álbum de la zarzuela dirigido por Don Eduardo Vélaz de Medrano, con la colaboración de poetas y compositores distinguidos. Madrid: Imprenta de Don Antonio Aoiz. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000081478&page=119> Consultada 25 nov 2013.
74. Parnaseo. 2007. Base de datos de Carteles teatrales valencianos del siglo XIX. <http://parnaseo.uv.es/carteles/imagencartel.asp?id=Gran%20funci%F3n%20para%20el%20s%EBado%209%20de%20marzo%20de%201867.%2049%20de%20abono> Consultada 25 nov 2012.
75. Yglesias M. 2003. Esteban de Sanlúcar, maestro de la guitarra flamenca. Madrid: Acordes Concert.
76. Sabicas A. c1965. El Rey del Flamenco. Zapateado en Re [disco]. EE.UU.: ABC. Faucher A, transcriptor. 1999. Rey del flamenco. París: Affedis.
77. de Lucía P. c1972. El duende flamenco de Paco de Lucía. Percusión flamenca [disco]. Madrid: Polygram Ibérica S.A. Lucía P, Torregrosa J, transcriptor. 1976. Lo mejor de Paco de Lucía. Madrid: Ediciones musicales Fontana.
78. Amigo V. c1995. Vivencias imaginadas. Vivencias imaginadas [disco]. Madrid: Sony Music Entertainment (Spain) S.A. Worms C, transcriptor. 2006. Maestros contemporáneos de la guitarra flamenca. Vol. 1. Vicente Amigo. París: Editions Coimbre.



Artículo Original / 070805-2014

Análisis del color en los websites de productos sobre flamenco

Analysis of color in product websites of flamenco

M^a Antonia Hurtado Guapo (1) Email: ahurtado@unex.es

Luis Vicente Gordillo Tapia (2)

(1) Grupo de investigación Sapiencia. Universidad de Extremadura. Badajoz, España.

(2) Grupo de investigación Humanidades Médicas. Universidad de Extremadura. Badajoz, España

Recibido: 11 mayo 2014 Revisión editorial: 12 mayo 2014 Revisión por pares: 18 mayo 2014 Aceptado: 21 mayo 2014 Publicado online: 23 mayo 2014

Resumen

El flamenco se ha convertido en los últimos años en un nicho de mercado en alza, tanto en España como fuera de ella. Teniendo en cuenta esto y la ya demostrada importancia del comercio electrónico, proliferan en Internet los sitios webs donde se venden, o al menos se exponen para su posterior venta, productos relacionados con el mundo del flamenco. El objetivo de esta investigación es el análisis del color de los websites de productos sobre flamenco, atendiendo a la percepción social y cultural del mismo, para orientar al diseñador web en el uso de los mismos en las páginas webs que realice con enfoque empresarial. En el siguiente estudio, se realiza una recuperación de tiendas en línea de venta de productos de flamenco exclusivamente, recuperándose 108 websites en el año 2014. Una vez localizadas las mismas se procede al análisis del color predominante como parte de la primera fase del comportamiento humano de la información. Los resultados obtenidos muestran que el color elegido para el diseño de los sitios son el blanco (18,5%), seguido del negro (13%) y el gris (10,2%). Se concluye que el color es una característica muy importante a tener en cuenta por el diseñador de tiendas on line de productos de flamenco.

Palabras Clave

Evaluación, comercio electrónico, industrias culturales.

Abstract

Flamenco has become a niche market in recent years both in Spain and beyond. Considering this and the already demonstrated importance of e-commerce, an increase in online flamenco shops and websites where products are publicised.

The objective of this research is analyse color on flamenco websites. The methodology is based on social and cultural point of view, to show, to web designer, the important of use of color in commercial web page. In this job we retrieved 108 online flamenco stores during 2014. Later we analysis was the predominant color on web shop. The results show that the color chosen for the design of the sites are white (18.5%), followed by black (13%) and gray (10.2%). We conclude that color is a very important feature to consider the designer shops on line products flamenco.

Keywords

Evaluation, e-commerce, cultural industries.

Introducción

En los últimos años el flamenco, empujado por las nuevas tecnologías, ha ido modificando la forma en la que se presenta al público; además de una manifestación cultural de ámbito universal, es una oportunidad de negocio de una magnitud inimaginable, no sólo a escala nacional, sino también internacional. Este fenómeno forma parte del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad, incluido así por la UNESCO¹, y es considerado un sector económico de gran potencial, formando parte de las industrias culturales de España.

Los productos relacionados con el mundo del flamenco son cada vez más codiciados por compradores de todo el mundo, lo cual ha permitido a los fabricantes, expandir su nicho de mercado a otros países. Hasta tal punto ha llegado esta difusión, que ya existen empresas dedicadas a este campo, ubicadas en países como Alemania o Japón, y el mercado se está expandiendo a los países del sudeste asiático².

Teniendo en cuenta el aumento de la demanda de este tipo de productos, y gracias a la ya demostrada eficacia y difusión del comercio electrónico, proliferan en Internet los sitios webs donde se comercializan, ya sea de forma directa, mediante venta on-line, o a través de venta indirecta, remitiendo al comprador a una tienda física o contacto mediante correo electrónico, todo tipo de productos relacionados con el mundo del flamenco.

En su forma más pura³, el comercio electrónico existe desde hace más de 40 años, iniciándose con la transmisión electrónica de mensajes durante 1948 a través del puente aéreo de Berlín, donde se intercambiaban los documentos de las transacciones electrónicas de ordenador a ordenador. En la década de 1960⁴, un esfuerzo de cooperación entre los grupos de la industria produjo un primer intento electrónico común de formatos de datos. Los formatos, sin embargo, eran sólo para la compra, el transporte y los datos financieros, y se utilizaban principalmente para las transacciones intra-industria. Se contextualiza en tres etapas muy diferentes⁵: en la primera etapa surge el comercio electrónico, tras la aparición de Internet. En esta etapa se pretende difundir la imagen y características más importantes de una empresa entre el cada vez más numeroso público de Internet, especialmente de la World Wide Web; el mecanismo para lograr esto era tener una página web. La segunda etapa del comercio electrónico se encuentra en la

tienda en línea. Las empresas ofrecían información de sus productos en la web. Una vez que los productos estaban disponibles en Internet, el siguiente paso era venderlos a través de ese medio. Las nuevas tecnologías ayudaron a que esto fuera posible. Poco a poco fueron surgiendo nuevas herramientas que permitían al usuario interactuar con los sistemas existentes, como las bases de datos o los sistemas de cobro por tarjeta. La tercera y actual etapa histórica del comercio electrónico se inició con el concepto de B2B, Business to Business o comercio entre empresas. En esta etapa el empresario se centra en utilizar Internet como una parte integral de los procesos de las empresas, para aprovechar las ventajas de comunicación, acceso a la información y procesamiento que ofrecía el medio. La tecnología al servicio de los procesos⁶.

El término comercio electrónico es definido por la Comisión del Mercado de Telecomunicaciones⁷ como toda compra realizada a través de Internet, cualquiera que sea el medio de pago utilizado. La característica básica del comercio electrónico reside en la orden de compraventa, la cual tiene que realizarse a través de algún medio electrónico, con independencia del mecanismo de pago efectivo. En esa operación de venta es muy importante el diseño del sitio web, ya que el usuario es el que manda y decide si realizar la compra en uno u otro sitio.

Parte importante de este fenómeno es la venta directa o indirecta a través de la Red, y una característica muy importante a tener en cuenta en el diseño web de tiendas en línea es el color, ya que es lo primero que percibe el usuario y retiene en su memoria. En el lenguaje de la publicidad⁸ los colores permanentes son el blanco, el negro, el verde, el azul, el rojo, el amarillo y el gris. Se parte de una idea que se puede magnificar con el color en función de las características del consumo y del consumidor, con énfasis en los tonos brillantes y en los contrastes fuertes para su mejor visualización a larga distancia. Al igual que en un cartel publicitario, el color es un aspecto fundamental⁹ para producir emociones y sentimientos con intención en cada usuario, el color es un mensaje con mucho poder.

Las investigaciones sobre comercio han demostrado que esta característica afecta a las variables relacionadas con la compra¹⁰. Hay estudios muy interesantes¹¹ que demuestran cómo colores que en unas culturas tienen un poso alegre, en otras no.

La elección del color a la hora de diseñar un sitio web, es por tanto muy importante, especialmente cuando se trata de un sitio destinado al comercio electrónico, ya que esta característica es lo primero que percibe el usuario. Se deben utilizar de manera correcta los colores, puesto que el abuso¹² puede producir estados de ánimo y emociones indeseables, que vayan desde el aburrimiento hasta el abandono del website por parte del usuario. Por todo ello, el objetivo de esta investigación es el análisis del color de los websites de productos sobre flamenco, atendiendo a la percepción social y cultural del mismo, con el fin de orientar al diseñador web en el uso de éstos en las páginas webs que realice con un enfoque empresarial. El color se procesa más rápidamente que el resto de las características de un objeto y por ello es importante el estudio del mismo. Con el análisis del color se indican cuáles son las preferencias de los usuarios finales cuando se enfrentan a la Red con vistas comerciales, indicándose los que atraen o son rechazados por el cliente.

Material y Método

Muestra

Para la elaboración de este estudio, se ha realizado la recuperación de tiendas en línea de venta exclusiva de productos del flamenco, exceptuando otros productos que estuviesen relacionados con este arte en el año 2014. Para ello se ha partido de un directorio¹³ creado previamente en el año 2013 sobre empresas dedicadas a la venta de productos del flamenco, compuesto por 482 direcciones web, el cual ha sido revisado y actualizado. La consulta se ha realizado durante los días 24, 25, 26, 27, 28 y 29 de enero de 2014.

Método y Diseño de la investigación

Los criterios de selección han sido: que fueran sitios web españoles, que vendieran, de forma directa o indirecta, artículos de moda y complementos flamencos, excluyendo cualquier otro tipo de artículo relacionado con el flamenco.

Tras descartar todos aquellos sitios que no cumplían estos requisitos, además de aquellas webs que ya no existen o que, por algún motivo, no están operativas o no funcionan correctamente, el estudio final se ha realizado sobre 108 sitios webs.

Se parte del color que presentan los sitios webs en su página principal, aunque en algunos casos, pudiera variar ese color en otras páginas o secciones del sitio. El motivo de dicha elección es que la página principal, es la primera que percibe el usuario o comprador al acceder al sitio, provocando la primera y más importante impresión sobre él, lo que puede inducirle a permanecer en el sitio o abandonarlo, dependiendo de su reacción ante el color elegido.

Resultados

Como se muestra en la tabla 1, en los 108 websites analizados, el color que sobresale es el blanco. En 20 de esos sitios es el color predominante, además de otras 30 websites donde sin ser el único color, es uno de los colores que prevalece. En segundo lugar se encuentra el negro, con 14 sitios donde es el color dominante, más 10 sitios en los que es uno de los colores que se distingue. El último color que sobresale sobre el resto es el gris, con 11 websites en los que es el color destacado, además de 7 donde forma parte de los colores más relevantes. Tras estos 3, la recurrencia de colores baja a casi la mitad, con 6 websites donde prevalece el color verde. A partir de aquí no hay ningún color o combinación de colores que sobresalga de forma destacable.

Tabla 1. Resumen de colores predominantes en los websites estudiados en el año 2014

Color/es (n=29)	Nº de websites (n=108)
Blanco	20 (18,5%)
Negro	14 (13%)
Gris	11 (10,2%)
Verde	6 (5,6%)
Blanco y verde	5 (4,6%)
Amarillo	4 (3,7%)
Rojo y negro	4 (3,7%)
Rojo/granate	7 (6,5%)
Blanco y negro	3 (2,8%)
Blanco y celeste	2 (1,9%)
Blanco y rojo	5 (4,6%)
Blanco y gris	2 (1,9%)
Blanco y tierras	3 (2,8%)
Blanco y rosa	2 (1,9%)
Gris y rojo	2 (1,9%)
Tierras	2 (1,9%)
Negro y gris	2 (1,9%)
Amarillo y azul	1 (0,9%)
Azul	1 (0,9%)
Blanco y amarillo	1 (0,9%)
Blanco y azul	1 (0,9%)
Blanco y beige	1 (0,9%)
Blanco y crema	1 (0,9%)
Blanco y violeta	1 (0,9%)
Lila	1 (0,9%)
Rojo y crema	1 (0,9%)
Rosa	1 (0,9%)
Verde y beige	1 (0,9%)
Otros	3 (2,8%)

Discusión

El papel de las nuevas tecnologías hace que pueda parecer que el flamenco se va a perder¹⁴; por los resultados obtenidos vemos que esto no es así, sino que se está enriqueciendo y ampliando el género. El papel de las nuevas tecnologías¹⁵ afecta tanto a los procesos de selección comercial, como a los de distribución: hoy en día difundir novedades en Internet multiplica las opciones de conocimiento.

Los resultados obtenidos muestran la amplia variedad de colores utilizada en el diseño de las tiendas del flamenco existentes en la Red. Aunque deben tenerse en cuenta dos aspectos diferentes¹⁶, como son la paleta de colores corporativa y la armonía visual de la página, los resultados demuestran que los colores elegidos para el diseño de las tiendas de flamenco se eligen sin seguir esta premisa.

El color, característica evaluada en este trabajo, es un mecanismo esencial en el proceso de elección de una tienda en línea¹⁷. Pero debemos considerar que aunque un diseño puede llevar unos colores predeterminados, también es importante tener en cuenta los colores de la marca o logotipo (imagen corporativa)¹⁸ de la tienda para que el usuario los asocie la próxima vez que busque el producto.

El color blanco, ha sido elegido por un 18,5% de los websites de estudio (Tabla 1), produce sensación de limpieza y pureza, pero no conduce a la concentración necesaria para realizar la compra¹⁹ y ofrece sensación de vacío y dispersión. Para los budistas japoneses este color está asociado al conocimiento eterno. Por otro lado las mujeres muestran preferencia²⁰ en el blanco como color de las emociones, mientras que los hombres eligen el azul.

En el estudio²¹ llevado a cabo en el año 2013 el color elegido en primer lugar para las tiendas de flamenco fue el rojo. Los investigadores sobre comercio²² han demostrado que los usuarios son atraídos por los colores cálidos, cómo es el caso del rojo. Este color es elegido por las mujeres en un contexto positivo a la hora de expresar emociones; por los hombres, relacionándolo con emociones negativas²³. Este color ha sido reemplazado en el diseño de los websites, en el año 2014, por el blanco. En el año 2006²⁴ el color elegido en un 39% de los sitios analizados era el azul, color que junto al verde da confianza a los usuarios a la hora de realizar la compra a través de internet.

El color utilizado en segundo lugar por los sitios web sobre flamenco en este estudio es el negro, teniendo en este caso más fuerza la relación del color con el mundo del flamenco que con el comportamiento del consumidor.

Han aumentado de manera notable con respecto a los datos de 2013, el número de tiendas en línea que presentan los colores blanco, negro, gris, blanco/rojo y blanco/verde. El negro es un color que se identifica²⁵ con oscuridad, opacidad, silencio, misterio causando un impacto negativo en el ojo humano, por lo que a la hora de realizar la compra puede producir rechazo. La armonía visual²⁶ se consigue mediante combinaciones de colores que no contrasten excesivamente o que no provoquen fatiga visual, para ello se usan fondos de colores tenues como el gris, que además hace que los usuarios tengan un tiempo de respuesta más rápido²⁷. Además de lo dicho anteriormente, la combinación de varios colores en el diseño de la web (en este trabajo han aumentado su presencia blanco/rojo y blanco/verde) se debe elegir²⁸ teniendo en cuenta las discapacidades visuales del usuario, pues además de ser útil facilita la lectura. Se ha mantenido el número de websites que presentan en su página blanco/gris y rojo/crema. Ha disminuido de manera destacable el número de websites que presentaban en sus páginas el color rojo. Este color, que expresa²⁹ actividad y vitalidad, está relacionado directamente con el producto en venta.

También es interesante destacar que hay un bajo porcentaje de websites que utilizan muchos colores en el diseño, ya que no se deben usar más de dos o tres colores intensos³⁰; debe ser equilibrado y con colores pasteles.

Cómo bien indica en su trabajo Tim O'Reilly³¹, es muy importante utilizar al usuario para obtener unos mejores resultados como hace Amazon. Si bien es cierto que las páginas web ya incorporan funcionalidades nuevas a través de las que se supervisa en tiempo real el comportamiento del usuario, el color no es un parámetro fácil de incluir en esta evaluación, ya que si éste no gusta el comprador abandona la página web, pero no sabemos el motivo.

Conclusiones

Los websites comerciales de venta de productos de flamenco estudiados en el año 2014, muestran claramente el blanco como color predominante. El color en este tipo de tiendas empieza

a asociarse más al comportamiento del comprador y la percepción que pueden tener el mismo sobre la web, más que al producto que se vende.

Este cambio del color predominante en los websites debe tomarse en cuenta como tendencia informativa para empresarios y diseñadores gráficos a la hora de crear nuevas webs. Además, el segundo color predominante ha sido el negro, estando más relacionado con la paleta de imagen corporativa vinculada al flamenco. En este estudio queda demostrado que la elección del color para el diseño de una tienda en línea se centra en el comportamiento del comprador y no en el producto en sí. Este dato es contrario a los resultados del año 2013²⁶.

Las tiendas analizadas se han diseñado siguiendo las fases del comportamiento humano de la información, concretamente en la primera fase: reconocimiento de necesidades y visitas a los sitios. En esta fase inicial se estudia la primera impresión del usuario, la información que engancha al mismo y hace que se quede, por ello el color es una característica evaluada muy importante.

A través de este trabajo se ha demostrado que no es mucha la muestra documental encontrada sobre el estudio del color y la venta de productos de flamenco. Además, puede afirmarse que existe una industria específica del flamenco a nivel internacional, tanto por la proyección global de la venta online como por la presencia de empresas del sector originarias de otros países.

Referencias Bibliográficas

1. Arquelladas JM. 2012. Cante y flamenco con parada en Vélez-Málaga. Sociedad: Boletín de la Sociedad de Amigos de la Cultura de Vélez-Málaga 11:37-40.
2. Cantero J, Hernández E, Pérez JA. 2009. La economía sevillana del flamenco. Sevilla: Confederación de Empresarios de Sevilla.
3. Zwass V. 2001. Structure and macro-level impacts of electronic commerce: from technological infrastructure to electronic marketplace. Irwin/McGraw-Hill.
4. Guardia C. 2001. La evolución del comercio electrónico. Razón y palabra 20. http://www.razonypalabra.org.mx/antteriores/n20/20_cguardia.html .Consultada 13 feb 2014
5. Hurtado MA. 2013. Comercio electrónico extremeño: Estudio cualitativo (2006) y cuantitativo de websites comerciales (2003-2007 y 2011). [Tesis doctoral]. Badajoz: Universidad de Extremadura

6. Guardia C. 2001. La evolución del comercio electrónico. Razón y palabra. 20. http://www.razonypalabra.org.mx/antteriores/n20/20_cguardia.html. Consultada 13 feb 2014
7. Comisión del Mercado de las Telecomunicaciones. Informe anual. 2011. <http://cmtdata.cmt.es>. Consultada 13 sep 2013
8. Fleitman J. Color en la publicidad. <http://www.fleitman.net/articulos/colorEnLaPublicidad.pdf>. Consultada 12 dic 2013
9. García de Luis, EY. 2014. Psicología del color en el cartel publicitario. Tesis Doctoral. México: Universidad Autónoma de Querétaro.
10. Fernández MR, Sánchez L, Gordillo LV. 2013. Cycle of Information Retrieval through Color in e-Commerce: Store Choice. En *Advances in Information Systems and Technologies*. Springer Berlin Heidelberg, AISC 206: 1033-1040.
11. Andreu-Vall M, Marcos MC. 2012. Evaluación de sitios web multilingües: metodología y herramienta heurística. *El profesional de la información* 21(3): 254-260.
12. Pérez JL. 2003. Diseño informacional de los sitios web. *Acimed* 11(6).
13. Hurtado MA. et al. 2013. Comercio electrónico del flamenco: textiles, zapatos y complementos. *Rev Cent Investig Flamenco Telethusa* 6 (7): 29-39.
14. Ögmundsdóttir, E. Flamenco: una introducción desde su origen hasta nuestros días. El grito del pueblo. <http://skemman.is/is/item/view/1946/4825>. Consultada 23 ene 2014.
15. Cruces C. Hacia una revisión del concepto "nuevo flamenco". La intelectualización del arte. Las fronteras entre los géneros: flamenco y otras músicas de tradición oral. P 13-26.
16. Fernández MR, Sánchez L, Gordillo LV. 2013. Cycle of Information Retrieval through Color in e-Commerce: Store Choice. En *Advances in Information Systems and Technologies*. Springer Berlin Heidelberg, AISC 206: 1033-1040.
17. Prodanova J, San Martín S. 2013. Estudio sobre el impacto del género y las emociones en el comportamiento de compra online de viajes. *Revista de análisis turístico* 15:1-12.
18. Mora M, Fontanals CR. 2005. Evaluación de la usabilidad en sistemas de información web municipales: metodología de análisis y desarrollo. En: *La dimensión humana de l'organització del coneixement*. P 415-432.
19. Fernández MR, Sánchez L, Gordillo LV. 2013. Cycle of Information Retrieval through Color in e-Commerce: Store Choice. En *Advances in Information Systems and Technologies*. Springer Berlin Heidelberg, AISC 206: 1033-1040.
20. Prodanova J, San Martín S. 2013. Estudio sobre el impacto del género y las emociones en el comportamiento de compra online de viajes. *Revista de análisis turístico* 15:1-12.
21. Hurtado MA. et al. 2013. Comercio electrónico del flamenco: textiles, zapatos y complementos. *Rev Cent Investig Flamenco Telethusa* 6 (7): 29-39.
22. Lee S, Rao VS. 2010. Color and store choice in electronic commerce: explanatory role of trust. *J Electron Commer Res* 11(2): 110-126.
23. Prodanova J, San Martín S. 2013. Estudio sobre el impacto del género y las emociones en el comportamiento de compra online de viajes. *Revista de análisis turístico* 15:1-12.
24. Hurtado MA. 2013. Comercio electrónico extremeño: Estudio cualitativo (2006) y cuantitativo de websites comerciales (2003-2007 y 2011). Tesis doctoral. Badajoz: Universidad de Extremadura.
25. Fernández MR, Sánchez L, Gordillo LV. 2013. Cycle of Information Retrieval through Color in e-Commerce: Store Choice. En *Advances in Information Systems and Technologies*. Springer Berlin Heidelberg, AISC 206: 1033-1040.
26. Mora MC, Fontanals C. 2005. Evaluación de la usabilidad en sistemas de información web municipales: metodología de análisis y desarrollo. En: *La dimensión humana de l'organització del coneixement*. P 415-432.
27. Hill A, Scharff L. 1997. Readability of websites with various foreground/background color combinations, font types and word styles. En: *Proceedings of 11th National Conference in Undergraduate Research*. P 742-746.
28. Hassan Y, Martín, FJ, Iazza, G. 2004. Diseño web centrado en el usuario: usabilidad y arquitectura de la información. *Hipertext. net* 2.
29. Lee, S., Rao, VS. 2010. Color and store choice in electronic commerce: explanatory role of trust. *Journal of Electronic Commerce Research* 11(2): 110-126.
30. Lee, S., Rao, VS. 2010. Color and store choice in electronic commerce: explanatory role of trust. *Journal of Electronic Commerce Research* 11(2): 110-126.
31. O'Reilly, T. 2006. Qué es Web 2.0. Patrones del diseño y modelos del negocio para la siguiente generación del software. *Boletín de la Sociedad de la Información: Tecnología e Innovación*.

