



El alzapúa flamenco y las figuras de Montoya y Sabicas

Francisco Javier Capiscol Pegalajar
Conservatorio Profesional de Música de Cartagena

Enviado: 23-12-2016
Aceptado: 30-12-2016

Resumen

La técnica de la guitarra flamenca está conformada por una amplia gama de ataques y articulaciones heredados en gran medida de la guitarra clásico-romántica del siglo XIX. El proceso de profesionalización que experimenta el flamenco a partir de la aparición de los cafés cantantes (mediados siglo XIX) obligará a la guitarra flamenca al perfeccionamiento e implementación de su mecánica de ejecución desarrollándose, entre otras, una sofisticada técnica de pulgar que derivará en variantes como el alzapúa flamenco. A lo largo del artículo destacaremos los parámetros técnicos necesarios para la óptima ejecución del alzapúa, ejecutado sólo con el dedo pulgar, así como las aportaciones a esta técnica de parte de dos pilares fundamentales de la guitarra flamenca como son Montoya y Sabicas.

Palabras clave: Guitarra flamenca; alzapúa; Ramón Montoya; Sabicas.

Abstract

In regards to left hand technique, flamenco guitar is defined by a wide range of attacks and movements which to a large extent are inherited from the classic-romantic guitar of the 19th century. During the mid 19th century, "cafés cantantes" began to emerge providing flamenco performers the means and incentive to become professional musicians. This in turn gave rise to the development of various guitar techniques including the "flamenco alzapúa". Throughout this paper we will point out the technical parameters necessary for the optimum execution of the current flamenco alzapúa. In addition, we will trace the development of the technique through some of the fundamental pillars of flamenco guitar, Montoya and Sabicas.

1. Introducción

A lo largo del siglo XIX coexistieron dos tendencias en la guitarra: por un lado, la guitarra clásico-romántica o *escuela ecléctica* y por otro, los *tocaores*. La primera fue iniciada por Tomás Damas (1825-1890), Jaime Bosch (1826-1895) y el incommensurable Julián Arcas (1832-1882), mientras que entre los *tocaores* destacaron el Maestro Patiño (1829-1902), El Maestro Pérez (1839-1895), Paco “El Barbero” (1840-1910) y el colosal Paco Lucena (1859-1898). Sin duda alguna hubo entre ambas escuelas una fuerte influencia y fue a principios del siglo XX cuando bifurcaron sus caminos definitivamente. Los guitarristas académicos, es decir, la generación posterior a Francisco Tárrega (1852-1909), se centrarán en un repertorio creado expresamente para el instrumento elaborado por otros compositores académicos, abandonando las aportaciones de la música popular a las que acudieron antaño. Por su parte, la guitarra flamenca desarrollará y consolidará sus técnicas interpretativas esencialmente en torno a la figura de Ramón Montoya (1879-1949) siempre en sintonía con los avances técnicos que experimentó la guitarra clásica gracias a Miguel Llobet (1878-1938). Así pues, Montoya y otras figuras de su generación como Rafael Marín (1862-s.XX) y Miguel Borrull (1866-194?), entre otros, impulsarán la guitarra flamenca hacia el concertismo actual que terminará de consolidar Agustín Castellón Campos, Sabicas (1912-1990).

No podemos olvidar la figura del constructor Antonio de Torres (1817-1892) quien estableció el modelo actual de guitarra española, esto es, una guitarra de mayor tamaño (se amplió la caja de resonancia) aunque de menor peso (materiales más ligeros). Todo ello permitió que los *tocaores* bajaran el mástil, la guitarra se sujetara con el brazo derecho y la mano derecha se acercara hacia la boca alejándose del puente, consiguiendo de este modo que el sonido abandonara aspereza y agresividad en favor de un mayor lirismo y dulzura. De alguna manera el proceso es similar al que experimentó el cante



cuando pasó de los Cafés Cantantes a los teatros con la llegada de la etapa conocida como Ópera Flamenca.

En definitiva, el toque flamenco asimiló el avance técnico de la escuela ecléctica incorporando diferentes combinaciones de arpegios, armónicos, armonizaciones, etc., pero siempre dejando latente un sello propio gracias al sentido rítmico y dinámicas propias del Flamenco. Todo ello ha quedado reflejado en el trémolo de cinco notas, la ejecución staccato de escalas (picado), una amplia batería de rasgueados, así como el desarrollo de una sofisticada técnica de pulgar, destacando el alzapúa.

2. El alzapúa antiguo

Según Eusebio Rioja (1999: 101) la referencia más antigua hallada hasta la fecha sobre una variación de alzapúa es la que encontramos en *Gran introducción y jota con variaciones* del guitarrista ecléctico Tomás Damas. En esta obra, publicada en Madrid en 1860, se recoge la siguiente descripción sobre esta técnica: “Este trémolo se hace hiriendo el bordón con el dedo pulgar al derecho y al revés con sólo la superficie de la uña para que no se detenga el dedo”.

En el *alzapúa antiguo*, término común entre la mayoría de los guitarristas flamencos para denominar el mecanismo que se desarrolla sobre la figura rítmica del tresillo y cuya digitación es pulgar-índice-pulgar, encontramos el posible antecedente del alzapúa flamenco actual, que se ejecuta sólo con el dedo pulgar derecho, tal y como analizaremos más adelante. Se trata de una técnica que invade la discografía flamenca de la primera mitad del siglo XX y su origen podría estar en el uso del pulgar apoyado e incluso “martilleado” en combinación con primera y segunda cuerda tirando con el dedo índice, elaborando la melodía en los bajos y aportando las triples soporte rítmico. Se trata de una articulación muy intuitiva a la vez que rítmica heredada por Ramón Montoya y sus coetáneos de los primeros *tocadores*, es decir, de los primeros guitarristas flamencos: Maestro Patiño, Maestro Pérez, Paco “El

Barbero”, Juan Gandulla “Habichuela” (186?-1927) y Paco de Lucena, entre otros.

Gerardo Núñez en el apartado “El pulgar” incluido en la sección de técnica del DVD didáctico *La Guitarra Flamenca de Gerardo Núñez* editado en el año 2004 plantea a Javier Molina (1868-1959), fundador de la Escuela del toque jerezano, como referente fundamental en la técnica del *alzapúa antiguo*¹. Sin embargo, para ningún guitarrista flamenco pasa desapercibido el sonido y expresión producida por Manuel Serrapí Niño Ricardo (1904-1974) en el empleo y ejecución de la citada técnica. Cabe recordar que, tal y como indica José Blas Vega (1984: 93), ambos guitarristas tuvieron contacto en 1921 en el “Café Novedades” de Sevilla, donde, según cuenta Fernando el de Triana (1935/1978: 192), Javier Molina fue sustituido por Niño Ricardo por motivos de salud quedando finalmente contratado como segundo guitarra del café junto al jerezano².

De la misma forma, consideramos interesante comentar que Antonio Moreno (1890-1937), primer maestro por excelencia de Manuel Serrapí, fue un gran intérprete de la técnica del *alzapúa antiguo*, destacando especialmente en las diversas y brillantes variaciones que utiliza por fandangos³.

¹ De hecho, consideramos que Gerardo Núñez en el método al que hemos hecho alusión reivindica el empleo de esta técnica y elabora diferentes falsetas usando el *alzapúa antiguo* dentro del lenguaje tradicional y actual de la guitarra flamenca.

² Un ejemplo de la influencia que Javier Molina ejerció sobre Niño Ricardo lo encontramos en una mítica falseta en los bordones que el primero nos legó acompañando a Manuel Torre (1878-1933) en la Seguiriya que lleva por título “Por los rincones madre” editada en 1931 por la casa Parlophon (ref. B25631). Véase Anexo 1. Niño Ricardo versionó esta falseta de Javier Molina tanto en su seguiriya “Nostalgia Flamenca” del álbum *Niño Ricardo. Guitare Flamenco* editado en 1955 por Le Chant du Monde como en su “Seguiriya en La” del álbum *Niño Ricardo. Toques flamencos de guitarra* editado por la casa Hispavox en 1958.

³ Sirvan como ejemplo las que emplea acompañando al cantaor extremeño Manolo Fregenal (1911-1986) en un fandango de 1932 al que se puede acceder en el siguiente enlace: <http://www.flamencoviejo.com/nino-de-fregenal-y-que-mi-madre-se-me-muere-fandangos.html> [consultado 16-08-2016].



Norberto Torres (2006: 83) señala, y creemos que muy acertadamente, la escucha polifónica de Niño Ricardo en sus alzapúas, éstas siempre antiguas, dándonos la sensación de escuchar dos guitarras tocando a la vez. Probablemente sea esta la característica esencial gracias a la cual Niño Ricardo se ha convertido en un icono de la presente técnica. Generalmente, los guitarristas flamencos usan el alzapúa, en todas sus variantes, como "tema de cierre" de sus falsetas. Sin embargo, Niño Ricardo usa el *alzapúa antiguo* de forma puntual y estratégica a lo largo de sus falsetas para destacar las líneas melódicas principales. Un claro ejemplo es su legendaria falseta por fandangos incluida en el Anexo 2.

Nos parece de justicia recordar en estas líneas los nombres de Manolo de Huelva (1892-1976) y Melchor de Marchena (1907-1980) como otros grandes intérpretes destacados de la técnica a la que venimos aludiendo, que se encuentra casi en desuso actualmente y que perdura en nuestros días gracias a la Escuela Jerezana a través de figuras como Manuel Morao (1929), Manuel Parrilla (1945-2009) o el mismísimo Moraíto Chico (1956-2011).

3. El alzapúa actual: sólo con el dedo pulgar

Norman Kliman (2016) sitúa la consolidación del alzapúa actual, ejecutada sólo con el dedo pulgar, en la segunda mitad del siglo XX. Parece ser este mecanismo una evolución del *alzapúa antiguo* (pulgares-índice-pulgares) sustituyendo en la nueva variante la nota del índice por el pulgar. De esta forma, el alzapúa actual queda establecida mediante enganche hacia abajo - enganche hacia arriba - bajo, quedando impreso el sentido rítmico de tresillo heredado del *alzapúa antiguo*.

Tanto Paco Serrano en sus métodos audiovisuales publicados en 1993 y 2011 como Gerardo Núñez en su método de 2004 explican el alzapúa actual partiendo del "bajo" en lugar del "enganche hacia abajo". Ante esta perspectiva

podemos describir el alzapúa actual en dos movimientos, en los cuales el pulgar ataca de diferente manera:

- Primer movimiento: pulgar hacia abajo.
- Segundo movimiento: pulgar hacia arriba.

Durante el primer movimiento, el pulgar desarrolla dos ataques:

- El primer ataque consiste en tocar un bajo (normalmente sexta, quinta o cuarta cuerda, aunque podría ser cualquier cuerda a excepción de la primera). En primera instancia, el movimiento parte del dedo pulgar (flexión-extensión de la articulación metacarpofalángica del pulgar), con la peculiaridad de que el pulgar no pulsa el bajo, sino que lo golpea, esto es, el dedo ataca la cuerda desde fuera hacia adentro y de esta forma interviene en el proceso la semi-rotación de la muñeca. El ataque se realiza combinando yema y uña (figura 1).



Figura 1. Articulaciones de la mano derecha
(Fuente: <http://www.nevasport.com/noticias/art/47487/Lesion-del-Pulgar-del-esquiador/>)

- El segundo ataque consiste en enganchar con el pulgar el mayor número de cuerdas posible situadas bajo la cuerda tocada previamente (bajo). En este segundo ataque, no está establecido el número de cuerdas que debieran ser tocadas, (como mínimo serían



dos cuerdas), aunque este número puede variar dependiendo de la intensidad del ataque. Dentro de esta segunda articulación aparece el golpe en la tapa que se realiza con los dedos medio y anular (combinando yema y uña) de forma simultánea al ataque del pulgar. El golpe es un elemento técnico indispensable en la presente técnica, no sólo como acento musical sino también como impulso que permite al conjunto de la mano continuar desarrollando el mecanismo del alzapúa. Normalmente, los guitarristas usan el golpe para iniciar el alzapúa y para acentuar un determinado tiempo de la frase musical.

En el segundo movimiento (pulgar hacia arriba), el pulgar realiza un único ataque:

- El pulgar golpea o engancha hacia arriba las cuerdas que ha tocado durante los diversos ataques desarrollados durante el primer movimiento. Es de vital importancia que tras realizar este último ataque el pulgar quede situado fuera de la proyección de las cuerdas de la guitarra, esto es, ligeramente por encima de la sexta cuerda, pues, de esta forma, el dedo tiene una ligera distancia a las cuerdas y puede golpear de nuevo facilitando una ejecución fluida del mecanismo.

Todos estos elementos unidos desarrollan en el mecanismo del alzapúa actual, lo que denominamos "efecto muelle", que no es más que el rebote de la mano derecha ante una ejecución reiterada del presente mecanismo gracias al movimiento del pulgar (flexión-extensión de la articulación metacarpofalángica del pulgar) junto con la semi-rotación de muñeca y antebrazo (movimiento de pronación-supinación del antebrazo). Este "efecto muelle" o "de rebote" permite desarrollar un sonido potente a la vez que percutido que podemos

escuchar, por ejemplo, en las alzapúas del genio Paco de Lucía⁴ y de grandes maestros de la guitarra flamenca de nuestros días como Vicente Amigo⁵. Es fundamental para conseguir el efecto rebote en la mano derecha que los dedos medio y anular no estén en contacto directo con el golpeador de la guitarra, ya que de este modo el ataque se realizaría con el pulgar de manera independiente (flexión-extensión de la articulación metacarpofalángica del pulgar). El doctor Farias (2005:88) nos plantea la posibilidad de incorporar en la ejecución del alzapúa un movimiento de flexo-extensión de la articulación interfalángica del pulgar, para ejecutar pasajes extremadamente rápidos⁶.

4. Ramón Montoya y Agustín Castellón Campos Sabicas: de maestro a discípulo

José Manuel Gamboa (2013: 70) recoge las siguientes palabras de Agustín Castellón Campos, Sabicas:

Hoy el 80% del flamenco que se toca en el mundo entero es creación mía, de Sabicas. Yo he sacado la escuela actual, que el 80 por ciento de lo que se hace es mío: picar en los sextos, arpeggiar sobre todas las cuerdas, alzapúas sólo con el pulgar...

De ningún modo está en nuestro ánimo desmentir a uno de los guitarristas más grandes de todos los tiempos, pero es de recibo comentar en estas líneas que Norman Kliman (2016) nos aporta como uno de los primeros

⁴El gran Paco de Lucía elabora un brillante remate por bulerías usando el alzapúa. Véase en el minuto 10:20 del video accesible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7Ao-B7Ca-kl> [consultado 1-09-2016].

⁵Vicente Amigo elabora un remate mediante alzapúa para finalizar su soleá de concierto "Tío Arango", en este momento a tempo de bulería por soleá. Véase en el minuto 8:37 del video accesible en: <https://www.youtube.com/watch?v=OM5YG0DYOD4> [consultado 1-09-2016].

⁶ El guitarrista Fran Capiscol ejecuta a un *tempo* muy elevado un alzapúa por tangos donde podemos observar que junto con la semi-rotación de muñeca y antebrazo incorpora la flexión-extensión de la articulación interfalángica del pulgar. Véase en el minuto 4:33 del vídeo accesible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Wd9uPYKbVPY> [consultado 10-9-2016].



ejemplos de alzapúa realizada sólo con el dedo pulgar el ejecutado por Ramón Montoya acompañando por soleá a Don Antonio Chacón (1869-1929)⁷.

Según José Manuel Gamboa (2013: 11), Sabicas llegó a Madrid a comienzos de la década de 1920, procedente de Pamplona, donde se había criado, y fue descubierto como niño prodigo de la guitarra. Son muchos los estudiosos que nos constatan la influencia directa que tuvieron Ramón Montoya y otros grandes guitarristas flamencos como Manolo de Huelva sobre Sabicas. Ese contacto ocurrió en el legendario “Tablao Villarosa” de Madrid, catedral del Flamenco en aquella época. Norberto Torres en el documental *El fabuloso Sabicas* dirigido por Pablo Calatayud en el año 2012 afirma lo siguiente con respecto a nuestro artista:

En Madrid toma contacto con una escuela, bien particular, que es la escuela Clásico-Flamenca liderada sobre todo por Ramón Montoya, además tiene alguna relación familiar con Ramón Montoya. Ramón Montoya era el Papa, el número uno de la guitarra flamenca en aquel momento, entonces, lo que es la forma entre clásica y flamenca de tocar, un virtuosismo que ya él había adquirido de forma autodidacta le permite afianzarlo y desarrollarlo (apunta al estilo de Ramón Montoya).

En el mismo documental, José Manuel Gamboa comenta:

Todos los contratiempos rítmicos que tiene la guitarra de Sabicas vienen de Manolo de Huelva y toda la armonía, y toda la gran técnica de la guitarra de concierto de Ramón Montoya; luego ya confecciona la suya.

Podemos escuchar al propio Sabicas la importancia que para el desarrollo de su carrera tuvieron el “Tablao Villarosa” en Madrid, sus giras por América con Carmen Amaya y las figuras de Ramón Montoya y Manolo de Huelva⁸.

⁷ Se trata de la soleá “Solamente con mirarte” grabada en 1913 para el sello Gramophone (ref. 262165). Con cejilla al 5 y acompañando “por medio”, Ramón Montoya ejecuta un solvente alzapúa sólo con el dedo pulgar. Puede oírse en <http://canteytoque.es/alzm1.mp3> [consultado 29-08-2016].



indicados en color rojo, Sabicas no responde con el pulgar hacia arriba (del agudo al grave) sino que dicho ataque lo realiza engancho con el dedo índice. Nos aventuramos a confirmar este hecho debido al excesivo brillo de la primera y segunda cuerda, ya que de producirse el ataque con el pulgar hacia arriba (del agudo al grave) escucharíamos la presencia de cuerdas intermedias como la tercera y la cuarta, ausentes en esta ocasión.

Capo: 3 Transcripción: Fran Capiscol

Ad libitum

VII 6 6

p i m a m i p i m a m i p i m a p i p... p i p... p i p... i p...

Figura 3. "Granadina". Pista 2 -min. 2:19-2:24

La figura 4 corresponde a una variación por soleá en la que Sabicas alterna el uso del pulgar con el alzapúa antiguo (indicado en azul) y un "tímido" alzapúa sólo con el pulgar (indicado en rojo).

Capo: 4 Transcripción: Fran Capiscol.

Allegro

p p p p p i p p p p... p i p... i

Figura 4. "Soleares". Pista 4 - min. 0:27-0:35⁹

En el pasaje representado por la figura 5, Sabicas ejecuta un alzapúa sólo con el pulgar (indicada en color rojo), aunque con una proyección sonora muy limitada. Esto se debe a que la articulación de dicho alzapúa la desarrolla con el pulgar de manera

⁹Se puede acceder tanto este fragmento como los que insertamos a continuación (figuras 5, 6 y 7) en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=1vCoyBOxKrs> [consultado 12-09-2016].

independiente a modo de plectro, es decir, desde la articulación metacarpofalángica. Es evidente que nuestro maestro se encontraba en plena práctica y experimentación del nuevo mecanismo.

Capo: 4 Transcripción: Fran Capiscol.

Allegro

↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↑ ↑ ↓ ↑ p p p i p ——— i

Figura 5. "Soleares". Pista 4 -min. 0:99- 1:06

En la falseta correspondiente a la figura 6, Sabicas ejecuta con solvencia el alzapúa antiguo (indicada de color azul), mientras que como ocurría en el ejemplo anterior, su alzapúa sólo con el pulgar (indicada de color rojo) todavía presente una proyección sonora limitada.

Capo: 4 Transcripción: Fran Capiscol.

Allegro

↑ ↓ ↑ ↑ ↓ ↑ simile p... p i p p

5

p i ↑ ↓ ↑ ↓ p... ↑ ↑ ↑ p i p p p i

Figura 6. "Soleares" Pista 4 -min. 1:42 - 1:52

En el pasaje correspondiente a la figura 7, Sabicas recrea y transporta "por arriba" (Modo de Mi) de forma brillante una falseta archiconocida de Ramón Montoya que él mismo toca por medio en bulería por soleá¹⁰. Esta falseta fue

¹⁰Véase Ramón Montoya, *El genio de la guitarra flamenca*, CD 1. (1999). Sonifolk. Pista 11 -min. 1:38 - 1:53.



recreada por otro gran maestro, Paco de Lucía, en la bulería por soleá “Solera” del disco *Fuente y Caudal* editado por la casa Philips en 1973¹¹.

Ramón Montoya nos legó una soberbia variación de alzapúa en fandangos por medio (figura 8), acompañando al gran saxofonista Fernando Vilches (figura 9). La grabación a la que nos referimos aparece registrada en el catálogo de La Voz de Su Amo de Marzo de 1933 y ha sido reeditada en el disco *Ramón Montoya. El genio de la Guitarra Flamenca* de la casa Sonifolk.

Capo: 4
 Vivace
 Transcripción: Fran Capiscol.

5
 10
 13

Figura 7. “Soleares”. Pista 4 – min. 2:04 - 3:02

Por tanto, gracias a los ejemplos anteriores podemos confirmar que en los años 30 el alzapúa de Sabicas (sólo con el dedo pulgar) se encontraba en proceso de adaptación dentro de su toque, mientras que Ramón Montoya

¹¹Escúchese en *Fuente y Caudal*(1973). Philips Records. Pista 4 - min. 2:45 - 2:56.

dominaba el nuevo mecanismo, consiguiendo un sonido percutido a la vez que potente gracias al "efecto muelle" o "de rebote" de la mano durante la ejecución de esta técnica, proyección sonora que no conseguiría sino fuera gracias a la incorporación de la semi-rotación de la muñeca derecha junto con el movimiento del dedo pulgar.

Capo: 5 Transcripción: Fran Capiscol.

Vivace

↑ ↓ simile
i i

↑ ↓ ↑ ↑ ↓ ↑ simile
p p p p p p

5

②
③ CH
④

↑ ↑ ↑ ↓
p ñ a m i i

Figura 8. Ramón Montoya, "Fandangos". Pista 17 - min. 2:27 - 2:36¹²

Por tanto, gracias a los ejemplos anteriores podemos confirmar que en los años 30 el alzapúa de Sabicas (sólo con el dedo pulgar) se encontraba en proceso de adaptación dentro de su toque, mientras que Ramón Montoya dominaba el nuevo mecanismo, consiguiendo un sonido percutido a la vez que potente gracias al "efecto muelle" o "de rebote" de la mano durante la ejecución de esta técnica, proyección sonora que no conseguiría sino fuera gracias a la incorporación de la semi-rotación de la muñeca derecha junto con el movimiento del dedo pulgar.

¹² Las articulaciones indicadas en color rojo corresponden al alzapúa ejecutado sólo con el pulgar por Ramón Montoya.



Figura 9. Fernando Vilches
(Fuente: Catálogo de La Voz de Su Amo de Marzo (1933)¹³)

5. Aportación de Sabicas al alzapúa flamenco: “efecto martillo”

En la definición del *concepto de sonido* fue Sabicas fundamental para la consolidación de la Guitarra Flamenca como instrumento solista. El propio Paco de Lucía en el documental *La Búsqueda* editado en el año 2014 manifiesta su profunda admiración hacia el maestro pamplonés:

Yo me crié con Niño Ricardo. Niño Ricardo de chico era mi ídolo, y el ídolo de mi padre, de mi hermano Ramón, era el ídolo de la casa. Ricardo tenía una expresión, una creatividad; creatividad que no tenía Sabicas. Sin embargo, Sabicas me impresionó cuando lo vi, era su técnica, su sonido, su limpieza, su velocidad, era impresionante. Yo no he visto a nadie que le suene la guitarra mejor que a Sabicas.

¹³ El catálogo nos ha sido gentilmente facilitado por la cantaora y doctora en Flamenco Raquel Cantero Díaz, a quien agradecemos su incondicional ayuda para la realización del presente trabajo.

Esa calidad de sonido no escaparía para Sabicas en su técnica de alzapúa, sorprendiéndonos la gran proyección sonora y volumen que consigue en dicha técnica, destacando las variaciones utilizadas en cadencias finales. Uno de sus alzapúas más brillantes es el registrado en los fandangos "Embrujo de Huelva" dentro del disco *Sabicas. El Rey del Flamenco* (ref. S 526) editado en 1965 en Estados Unidos por la casa ABC-Paramount¹⁴. Sabicas proyecta a través de su alzapúa un sonido extremadamente percutido, elaborando un cierre para sus fandangos que podríamos denominar como "explosivo". Igualmente, desarrolla dentro del alzapúa lo que denominamos "efecto martillo", es decir, junto con el movimiento del pulgar y la semi-rotación de la muñeca y el antebrazo, el maestro incorpora todo el peso de su brazo derecho. Gracias al peso del brazo, éste actúa como una palanca en bloque, lo cual se pone de manifiesto en el ataque que denominamos "enganche hacia abajo" (segundo ataque dentro del primer movimiento del pulgar en el alzapúa) que coincide a su vez con el golpe en la tapa con los dedos medio y anular. Creemos que mucho tiene que ver el presente alzapúa por fandangos de Sabicas en el desarrollo del "efecto martillo". Tal y como hemos explicado, el mecanismo base del alzapúa se desarrolla sobre la rítmica de un tresillo, pudiendo aparecer diversas opciones de digitación dependiendo de la acentuación. Nosotros hemos comentado dos, que son:

- enganche hacia abajo+golpe en la tapa, enganche hacia arriba y bajo;
- bajo, enganche hacia abajo+golpe en la tapa y enganche hacia arriba.

Ambas combinaciones tienen en común que tras el bajo, el pulgar queda apoyado sobre la cuerda que ha golpeado y desde ésta última engancha las

¹⁴ Este alzapúa por fandangos puede escucharse a partir del min. 20,34 del vídeo disponible en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=0ayDoaB9fK0> [consultado 20-9-2016].



cuerdas inmediatamente inferiores junto con un golpe en la tapa. Sin embargo, Sabicas reitera sobre el mismo bajo en infinidad de ocasiones dentro de la variación por fandangos a la que venimos aludiendo, es decir, si el bajo pulsado es la cuarta cuerda, Sabicas no engancha desde la tercera sino que lo hace desde la cuarta cuerda, con lo cual no es suficiente la semi-rotación de la muñeca para mantener el “efecto muelle” o “efecto de rebote” de la mano en el mecanismo, así como para producir la enorme proyección sonora de nuestro artista. Por tanto, se necesita de un elemento extra que vuelva a impulsar el conjunto de la mano derecha siendo éste el empuje con todo el conjunto del brazo (véase Anexo 3).

Para desarrollar el “efecto martillo” dentro del alzapúa no es necesario elaborar una variación similar a la del maestro Sabicas, es decir, desarrollar el alzapúa reiterando sobre el mismo bajo, sino que dicho concepto se puede extrapolar a cualquier alzapúa sólo de pulgar, siendo esta opción ideal para remates, cadencias finales e incluso para escobillas de baile. Sin embargo, el “efecto martillo”, así como cualquier tipo de alzapúa, deben ser realizadas con cautela y sin abuso durante el estudio diario. El doctor Farias (2005: 90) nos recomienda evitar un ataque puramente perpendicular, es decir, que el pulgar forme un ángulo de 90° con la muñeca derecha, ya que esta posición de ataque repetida sobrecarga en poco tiempo las estructuras musculares pudiendo generar una lesión. Por tanto, es preferible un ataque en diagonal y sobre todo alternar diferentes técnicas durante el estudio diario de la Guitarra Flamenca, al igual que lo hacemos durante nuestro discurso interpretativo, sin olvidar los oportunos estiramientos cervicales y de nuestros miembros superiores antes y después de cada sesión de estudio o concierto.

Creemos conveniente comentar que Ramón Montoya finaliza su fandango registrado en 1936 para la discográfica La Boîte à Musique (BAM) con una falseta de alzapúa similar a la anteriormente comentada de Sabicas. De hecho, Montoya durante este alzapúa no sólo reitera en diferentes ocasiones sobre el

mismo bajo, sino que ataca desde un bajo inmediatamente superior al anteriormente golpeado (ver Anexo 4)¹⁵. Por tanto, tenemos una muestra más de la fuerte influencia que ejerció la guitarra de Ramón Montoya sobre la figura de Don Agustín Castellón Campos Sabicas.

Hoy día este “efecto martillo” tiene continuidad en los alzapúas de guitarristas flamencos de nuestros días como Paco Cepero¹⁶ y Paco Serrano¹⁷.

6. Conclusión

El alzapúa flamenco es una técnica genuina de la guitarra flamenca fruto de la sofisticada técnica pulgar que se desarrolla a principios del s. XX y que en gran medida es impulsada por la profesionalización del flamenco gracias al auge de los cafés-cantantes. El alzapúa actual o alzapúa moderno se ejecuta sólo con el dedo pulgar y deriva del alzapúa antiguo, cuya digitación es pulgar-índice-pulgar, desarrollándose ambas en primera instancia sobre la rítmica del tresillo. Grandes intérpretes del alzapúa actual han sido Ramón Montoya y Sabicas, que termina de consolidar el citado mecanismo consiguiendo una mayor proyección sonora gracias a la incorporación del “efecto martillo” junto con el movimiento del pulgar y la semi-rotación de muñeca y el antebrazo derecho, elementos ya presentes en el alzapúa de Ramón Montoya.

¹⁵El alzapúa al que aludimos se encuentra a partir del min. 1:23 hasta 1:47 del fandango recogido en la pista 9 del CD 2 del disco *Ramón Montoya. El genio de la Guitarra Flamenca* editado por la casa Sonifolk en 1999.

¹⁶ Véase el toque por tientos y tangos dentro del capítulo que se le dedica en el volumen 2 de la serie *Rito y Geografía del Toque* reeditado por Alga Editores S.L. en el año 2000. También puede consultarse a partir del minuto 14:25 del vídeo accesible en <https://www.youtube.com/watch?v=8GNbxYVv46U> [consultado 22-09-2016].

¹⁷Dentro del método audiovisual *La Guitarra Flamenca de Paco Serrano* publicado por Encuentros Productions en el año 1993, el maestro cordobés ejecuta un alzapúa por bulerías en la que podemos apreciar el "efecto martillo" tanto en su sonido percutido como visualmente en su brazo derecho. Obsérvese con atención la vibración presente en la manga derecha de la camiseta del guitarrista. Véase el apartado dedicado al alzapúa.



En nuestros días, el alzapúa está presente en el discurso musical de los grandes maestros de la guitarra, tanto de concierto (Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar, Enrique de Melchor, Paco Peña, Gerardo Núñez, Tomatito, Paco Serrano y Vicente Amigo, entre otros) como de acompañamiento (Juan y Pepe Habichuela, Moraíto Chico, Manolo Silveria, entre otros).



7. Bibliografía

- AMIGO GIROL, V. (2010). *Vicente Amigo. Vivencias. La obra completa de un genio* [6 CD + DVD]. España: Sony Music.
- BLAS VEGA, J. (1984). *Los cafés cantantes de Sevilla*. Madrid: Cinterco.
- CABALLERO ÁLVAREZ, A. (2003). *El toque flamenco*. Madrid: Alianza Editorial.
- CALATAYUD, P. (director). (2012). *El fabuloso Sabicas* [documental]. España: En Clave Audiovisual y TVE.
- CASTELLÓN CAMPOS, A. (1959/2002). *Sabicas. Flamenco Puro* [CD]. Madrid: Emi-Odeon.
- CASTELLÓN CAMPOS, A. (1965). *Sabicas. El Rey del Flamenco* [disco]. Estados Unidos: ABC-Paramount.
- FARIAS MARTÍNEZ, J. (2005). *Técnica de la Guitarra Flamenca. Guía práctica de ergonomía musical biomecánica y prevención de lesiones*. España: Ediciones Galene.
- FAUCHER, A. (1994). *Ramón Montoya. Arte Clásico Flamenco*. París: Affedis.
- FAUCHER, A. (1999). *Sabicas. Rey del flamenco*. París: Affedis.
- FAUCHER, A. (2001). *Flamenco. El genio de Niño Ricardo*. París: Affedis.
- GAMBOA, J. M. (2013). *La correspondencia de Sabicas nuestro tío en América. Su obra toque por toque*. Madrid: El Flamenco Vive.
- KLIMAN, N. P. (2016). *La alzapúa en la discografía flamenca*. [recuperado de <http://canteytoque.es/alzahisc.htm>].
- LÓPEZ CEPERO-GARCÍA, F. (1976/2000). *Rito y Geografía del Toque vol. 2. Paco Cepero* [DVD]. Murcia: Alga Editores.
- MARÍN, R. (1902/1995). *Método de Guitarra. Por música y Cifra. Aires andaluces*. Córdoba: Ediciones La Posada.
- MONTOYA SALAZAR, R. (1999). *Ramón Montoya. El Genio de la Guitarra Flamenca. Grabaciones Históricas 1923-1936* [CD]. Madrid: Sonifolk.
- NÚÑEZ, G. (2004). *La Guitarra Flamenca de Gerardo Núñez* [DVD]. Suiza: Encuentro Productions.
- RIOJA VÁZQUEZ, E. (1995). Aparición histórica de la guitarra flamenca. La emancipación de la guitarra. En José Luis Navarro García y Miguel Roperó Núñez (Dirs.). *Historia del flamenco*. Vol. II (págs. 35-40). Sevilla: Tartessos.
- RIOJA VÁZQUEZ, E. (2002). Las Técnicas Interpretativas de la Guitarra Flamenca. Historia y Evolución. En Cristina Cruces Roldán (Dir.). *Historia del Flamenco del Siglo XXI*. (págs. 75-118). Sevilla: Ediciones Tartessos.



- RIOJA, E. y TORRES, N. (2006). *Niño Ricardo. Vida y obra de Manuel Serrapí Sánchez*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- RÍOS RUIZ, M. (2002). *El gran libro del Flamenco* (vol. II). Madrid: Calambur Editorial.
- RODRÍGUEZ GÓMEZ, F.(1935/1978). *Arte y artistas flamencos*. Córdoba: Ediciones Demófilo.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, F. (1972/2000). *Rito y Geografía del Toque* (vol. 1). *Paco de Lucía* [DVD]. Murcia: Alga Editores.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, F. (2003). *Paco de Lucía. Obra integral* [26 CD + 2 libros]. España: Universal.
- SÁNCHEZ VARELA F. (Dir.). (2014). *Paco de Lucía. La Búsqueda* [CD+DVD]. Ziggurat Films S.L.
- SERRANO CANTERO, F. M. (1993). *La Guitarra Flamenca de Paco Serrano* [vídeo] Suiza: Encuentro Productions.
- SERRANO CANTERO, F. M. (2011). *Paco Serrano. Manual de la guitarra flamenca. Técnicas, Estilos básicos y falsetas* [DVD]. Italia: Guitar Flamenco Edition.
- SERRAPÍ SÁNCHEZ, M. (1955). *Niño Ricardo* [disco]. Francia: Le Chant du Monde.
- SERRAPÍ SÁNCHEZ, M. (1958). *Niño Ricardo. Toques flamencos* [disco]. Madrid: Hispavox.
- TORRES CORTES, N. (2004). *Guitarra Flamenca. Lo clásico*. Vol. I, Sevilla: Signatura Ediciones.
- TORRES CORTES, N. (2005). *Guitarra Flamenca. Lo contemporáneo y otros escritos*. Vol. II, Sevilla: Signatura Ediciones.
- VALDERRAMA BLANCA, J. M. (1969). *12 Estilos de Fandangos por Juanito Valderrama* [disco]. España: Belter.

8. Anexos

Anexo 1. Manuel Torre y Javier Molina, "Por los rincones mare", seguiriya. Referencia audio: Parlophon B 25631 (1931), minutos 1:55- 2:12. Transcripción propia.

Capo: 3 Transcripción: Fran Capiscol.

Allegro

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It consists of three systems of music. The first system starts with a 3/4 time signature and includes dynamic markings like 'p' and 'p...'. The second system begins with a measure number '5' and features a 'Posición de La' instruction. The third system starts with a measure number '9' and includes a '3' marking above a measure. The score concludes with a double bar line.

Posición de La × III × III

5 Posición de La III

9 Posición de La



Anexo 3. Sabicas, "Embrujo de Huelva", fandangos de Huelva. Referencia audio: *Sabicas, El Rey del Flamenco* (1965), ABC S 526, minutos 3:50- 4:20. Transcripción: A. Faucher (*Sabicas. Rey del Flamenco*. París: Affedis, 1999, pp. 89-90)¹⁹.

Capo: 2 Transcripción: Alain Faucher

Allegro

i i... p i p i m p

p... i i i p p p p

P P P P P p...

p... i p... i i

i i... p i p i p...

i p

¹⁹ Se indican en color rojo los ataques en los que Sabicas reitera sobre el mismo bajo en sus alzapúas



Anexo 4. Ramón Montoya, "Fandangos". Referencia audio: *Ramón Montoya: el genio de la guitarra flamenca* (Cd2), Sonifolk (1999), minutos 1:23-1:47. Transcripción: A. Faucher (*Montoya. Arte Clásico Flamenco*. París: Affedis, 1984, pp. 24-25)²⁰.

Capo: 5 Transcripción: Alain Faucher

Allegro

i i i i i i i p p simile p... i i i p p p p p p
 p p simile p i p p p p p simile
 p p simile p i p p p p p simile
 p...
 p i m a p

²⁰ Se indican en color rojo los ataques en los que Montoya reitera sobre el mismo bajo en sus alzapúas y en color verde aquellos ataques realizados desde una cuerda inmediatamente superior al bajo anteriormente golpeado

