

# ESTRUCTURAS SUBYACENTES A LA COPLA FLAMENCA Y FIGURAS LITERARIAS DE VARIACIONES

Underlying structures to the flamenco song and literary variations figures

Eva Ordóñez Flores

## Resumen

Aunque las interpretaciones de la copla flamenca parezcan caóticas desde el punto de vista métrico y rítmico, se muestra precisamente que existen estructuras que rigen esta organización. Analizando las herramientas que los artistas usan en sus interpretaciones, se consigue determinar las estructuras sobre las cuales se basa el cante flamenco. La organización de los patrones métricos nos indica una configuración en la cual entran en juego la acentuación lingüística y la musical. A través del análisis de patrones métricos, desde una doble perspectiva lingüística y musical, se establecen correlaciones entre las formas típicas de las coplas. Además, la improvisación en la música flamenca, que es una de las mayores características de esta expresión artística, resulta estar delimitada por una relativa libertad ya que el marco en la cual se desarrolla está en gran parte definido por estructuras profundas.

**Palabras clave:** etnomusicología – España – música – lingüística – flamenco.

## Abstract

Although interpretations of the copla flamenca seem chaotic, it is shown that particular metrical and rhythmical structures precisely underlie its organisation. By analysing the means used by the performers, it is possible to determine the structures on which the cante flamenco is based. The organisation of metrical patterns in flamenco music suggests primary configurations between linguistic and musical accentuation. Correlations between typical forms of coplas are made by analysing metrical patterns from both a linguistic and musical perspective. Furthermore, improvisation in flamenco music, which is a major characteristic of this musical style, appears to be confined to a relative freedom, since the framework in which it evolves is partly defined by deep organisational structures.

**Key words:** ethnomusicology – Spain – music – linguistics – flamenco.

El cante flamenco o cante, es una forma artística independiente. De cierta manera se puede decir que es la materia prima del flamenco. Originariamente el flamenco fue sólo una expresión oral que se expresaba a través del cante. Seguidamente aparece la guitarra, primero casi como un instrumento de percusión y luego como instrumento de acompañamiento al cantaor. De hecho, al principio, el guitarrista no podía realmente acompañar al cante ya que la cejilla, que permite adaptarse a cualquier tonalidad de cante, aún no existía. Esta es la razón por la cual el flamenco tiene una amplia gama de cantes *ad libitum*. Los elementos rítmicos de la guitarra permiten la integración del baile. La combinación de estas tres expresiones artísticas forma el llamado y ampliamente conocido cuadro flamenco. Las piezas del repertorio flamenco, llamadas palos, se componen tradicionalmente de coplas seguidas unas tras otras sin ningún vínculo temático. No se trata de una canción preestablecida sino mensajes concisos sucesivos que vienen a ser como una serie de representaciones mentales fotográficas. Aunque las estructuras del cante flamenco sean flexibles, muy adaptables a cada situación y hasta intercambiables, parece que se rijan por fundamentos métricos y rítmicos esenciales comunes a todo el repertorio. Nuestro interés se enfoca en tratar de interpretar aquello que le da esas cualidades. Para alcanzar nuestro objetivo presentaremos diversos aspectos del cante flamenco describiendo su estructura, estableciendo una clasificación basada en rasgos métricos y rítmicos y estableciendo un paralelo entre estas formas y aquellas de la poesía española.

### **1. El repertorio flamenco. Rasgos generales**

El repertorio flamenco se compone de una gran variedad de piezas, alrededor de unas cincuenta. Algunas de ellas son bailables y otras, tradicionalmente, están únicamente destinadas al cante. Ante todo, cabe señalar que el intérprete es libre de escoger las coplas que va a cantar así como el orden en que vayan apareciendo. La forma de las coplas cantadas se caracteriza por una serie de variaciones que implican ciertos ornamentos. Estos ornamentos están vinculados en primer lugar con el estilo del propio cantaor, en segundo lugar por el palo que se interprete y finalmente por el hecho si el cante acompaña al baile, también llamado cante pa'trás o no, cante pa'lante. Estos términos designan al cante según su situación. Por una parte, cante pa'lante, se aplica al cante que no acompaña al baile ya que el cantaor se sitúa en la parte delantera del espacio escénico y por otra, cante pa'trás se aplica al cante que acompaña al baile ya que

el cantaor se sitúa en la parte posterior. Por extensión, estos términos se aplican a los cantantes especializados en una u otra situación.

El principal rasgo distintivo entre estas dos funciones del cante es la existencia o no de acompañamiento rítmico. Este rasgo rítmico, materializado por el toque de guitarra u otras formas de percusión como las palmas y el uso del cajón, es la clave esencial para que el baile se haga posible. He aquí una breve clasificación de los palos más importantes del repertorio flamenco<sup>1</sup>. El primer cuadro presenta los palos tradicionalmente bailables y el segundo los palos que no lo son.

*Cuadro 1 – Palos bailables*

	Tangos
	Tientos
Ciclo rítmico binario (4, 8 o 16 tiempos)	Taranto
	Farruca
	Garrotín
	Grupo de las alegrías
	Grupo de las soleares
Ciclo rítmico mixto (12 tiempos)	Grupo de las soleares por bulerías
	Grupo de las bulerías
	Fandangos de Huelva
Ciclo rítmico mixto (5 tiempos fuertes)	Grupo de los martinetes y la seguiriyas

<sup>1</sup> ORDÓÑEZ FLORES, E., *La danse flamenco : études de son rythme et de son esthétique*, Paris, Tesis, Université de Paris IV-Sorbonne, 2001.

*Cuadro 2 – Palos tradicionalmente destinados únicamente al cante*

	Fandangos del Levante
	Fandangos de Málaga
	Fandangos de Granada
Cantes <i>ad libitum</i> o a palo seco	Fandangos libres
	Grupo de las tonás
	Cantes del campo y de labor
	Cantes de ida y vuelta

*1.1. Variaciones de estructuras entre los cantes pa'lante y pa'trás*

Cuando el cante acompaña al baile, el cantaor debe seguir una serie de reglas que emanan de los requisitos coreográficos. Como casi todos los palos cuando se destinan únicamente a ser cantados, la alegría, que es una de las piezas del repertorio más representativas del flamenco, conlleva la siguiente estructura. Dicha estructura presenta grandes divergencias según el hecho que el cante acompañe o no al baile. A continuación se ilustra el fenómeno:

Estructura de la alegría destinada al cante:

1. Entrada tirititrán<sup>2</sup>
2. Letra<sup>3</sup>
3. Final con coletilla<sup>4</sup>

La alegría bailada conlleva una estructura más compleja:

1. Entrada tirititrán
2. Letra
3. Castellana<sup>5</sup>
4. Silencio<sup>6</sup>
5. Escobilla<sup>7</sup>
6. Bulería de Cádiz<sup>8</sup>

<sup>2</sup> Por ejemplo, tirititrán en el caso de la alegría.

<sup>3</sup> La se construye por medio de varias coplas y coletillas separadas por compás a la guitarra.

<sup>4</sup> Coletilla: versos cortos destinados a rematar la letra.

<sup>5</sup> Castellana: parte de la estructura de la alegría caracterizada por un compás rápido.

<sup>6</sup> Silencio: parte de la estructura de la alegría caracterizada por un compás lento.

<sup>7</sup> Escobilla: parte de la estructura de la coreografía dedicada al zapateado. La escobilla permite poner en relieve la calidad técnica de éste.

<sup>8</sup> Bulería de Cádiz: palo que generalmente se usa para terminar la *alegría* cuando ésta se baila.

En el caso particular de la alegría existe una importante metamorfosis estructural entre ambas formas. La capacidad de modificar la estructura con respecto al baile o al cante por sí mismo es una cualidad común a todos los demás palos. La siguiente estructura constituye el modelo de referencia de todo el repertorio flamenco bailado.

1. Entrada
2. Copla<sup>9</sup>
3. Escobilla
4. Final<sup>10</sup>

### *1.2. Baile y puntos de referencia rítmicos*

Con el fin de facilitar el movimiento del bailar, el acompañamiento musical debe conllevar puntos de referencia especialmente durante el zapateado. Esta es la razón por la cual el ritmo de la guitarra y la melodía cantada deben estar sincronizadas. La precisión rítmica resulta imperativa. La superposición de la melodía y del ritmo debe ser perfecta para que así se superponga el zapateado de manera precisa. Cuando el cantaor canta una copla y que superpone la letra a la música, se puede observar que le suele añadir sílabas que no existen en la copla original. Del mismo modo que en el baile, el elemento más importante sobre el que se construye la copla es el ritmo. Esto también se manifiesta en la relación que existe entre la música ya que los ornamentos vocales se realizan de la misma manera que los ornamentos musicales.

### *1.3. Variaciones de velocidad*

Las variaciones de velocidad están muy presentes mientras el baile forme parte del fenómeno. Aceleraciones, cortes y silencios son características inherentes a la coreografía. Mientras que sólo el cante esté presente en el fenómeno –a parte de ciertas variaciones de velocidad intrínsecas a un dado palo como es el caso de la petenera- no se pueden apreciar realmente grandes cambios excepto al final del cante en donde la tendencia es de acelerar un poco. Existen tres maneras de terminar los cantes. La primera consiste en acelerar o disminuir el compás del palo que está interpretando. Es el caso del tango que se puede terminar de ambas maneras. La segunda consiste en terminar usando otro palo que mayoritariamente se usa con este fin. Es el caso de la

---

<sup>9</sup> Se puede tratar de varias copla, una tras otra, separadas por el compás de la guitarra.

<sup>10</sup> Cabe señalar que el compás generalmente se acelera al final del baile.

soleá que frecuentemente termina por bulerías. La tercera consiste en usar una copla propia al palo que tiene por función de rematar ese mismo palo. Es el caso de la caña y el polo que siempre terminan con su típico macho.

## 2. Procesos cognoscitivos en la interpretación de la copla flamenca

En la poesía española las estrofas se componen de versos ocupando cada uno una línea. Teóricamente, aunque existan patrones específicos que le dan al texto una estructura interna, en el cante flamenco el cantaor creativo puede ordenar libremente las rimas. En la práctica, se encuentran varias modalidades de rimas para un sólo verso dado. Por ejemplo, en algunas formas poéticas cada verso puede tener un esquema de rima diferente, es decir que nuevas rimas pueden aparecer en el verso, pero cada verso está regido por una estructura interna.

La métrica de la copla flamenca obedece a reglas que corresponden a las del sistema poético español.

A partir de un análisis sistemático y comparativo de coplas flamencas, de las diferentes variantes interpretadas por un mismo cantaor o por diferentes y interpretadas en palos diferentes, aplicando la lógica de la modularidad al material sonoro<sup>11</sup>, que Treisman aplica al material visual, distingo tres etapas desde que una copla se compone hasta que es interpretada. La primera es aquella que corresponde con la composición de la copla que llamamos copla de primera representación mental, es decir, la forma original. La segunda es aquella que corresponde con la adaptación de la copla a los requisitos del palo que se interpreta, la copla adaptada al palo. Por último, está la etapa de interpretación en la cual el cantaor le añade adornos propios ocasionando un cierto número de irregularidades métricas.

Desde un punto de vista musical y lingüístico el análisis del lugar de las palabras de una grabación revela aspectos muy característicos del cante flamenco. Para comenzar, las frases se desenvuelven generalmente a lo largo de tres compases y comienzan en contratiempo. El análisis de los acentos de cada verso corresponden con mucha frecuencia a la sílaba colocada en una nota sincopada. Siguiendo el tradicional método de medición métrica<sup>12</sup>, realizo el recuento del siguiente modelo de tiento interpretado por Chano Lobato en su trabajo discográfico “La nuez Moscá”<sup>13</sup>:

---

<sup>11</sup> TREISMAN, A., “L’attention, les traits et la perception des objets” en *Introduction aux sciences cognitives*, París, Editions. Folio, colección Essais, 1992, pp.153-191.

<sup>12</sup> QUILIS, A., *Métrica española*, Barcelona, Ediciones Ariel, 2001.

<sup>13</sup> Chano Lobato: *La nuez moscá*, France B 6824: Collección Flamenco Vivo, Audivis/Ethnic, 1996.

## 1. Forma original (primera representación mental):

He mandao hacía una fuente 8  
 De cal y canto y arena 8  
 Pa' que beba mi serrana 8  
 Agua de la fuente nueva 8

## 2. Copla adaptada al tiento que sigue el modelo babcdcd:

De cal y canto y arena 8  
 He mandao hacía una fuente 8  
 ¡Ay! De cal y canto y arena 8  
 Pa' que beba mi serrana 8  
 Agua de la fuente nueva 8  
 Pa' que beba mi serrana 8  
 Agua de la fuente nueva 8

## 3. Copla interpretada:

¡Ay de arena! 4  
 De cal y canto y arena 8  
 He **mandaíto** hacía una fuente  $8+1=9$   
 ¡Ay! De cal y canto y arena  $8+1=9$   
 Pa' que beba mi serrana 8  
**Agüita** de la fuente nueva  $8+1=9$   
**Mi serranita allí primito que bebiera**  $8+5=13$   
 Agua de la fuente nueva 8

**3. El adorno flamenco. Estudios de caso**

El tiento es un palo representativo del repertorio flamenco ya que su estudio demuestra varios fenómenos comunes a todo el cante flamenco. Antes de comenzar a analizar las estructuras métricas y rítmicas del tiento se debe guardar en mente que las variaciones e improvisaciones son parámetros fundamentales en el flamenco. Las interacciones entre palabras, ritmo y baile se construyen por medio de múltiples ornamentos e incrustaciones las cuales desvían mucho al texto originario de la

representación mental de la copla. El cantante que tradicionalmente añade notas por su cuenta, modifica la melodía misma del texto. Existe un proceso lleno de transformaciones y de fenómenos desde la copla original hasta la que se interpreta en un escenario. Distinguimos varias etapas. En primer lugar, el intérprete que improvisa modifica la estructura de la copla. En segundo lugar, la estructura de la copla se forma a partir de un modelo de texto para plasmarse sobre la música y el modelo formal del palo que se va a interpretar. Es decir, que los versos pueden ser repetidos una o más veces y están condenados a estar colocados en otro lugar que el original a la hora de la interpretación. En tercer lugar, las coplas cantadas derivadas de la primera representación mental se caracterizan por inversiones y repeticiones de versos. Observemos las transformaciones que se pueden generar en la siguiente copla de tiento:

Copla original

He mandao hacía una fuente 8

De cal y canto y arena 8

Pa' que beba mi serrana 8

Agua de la fuente nueva 8

Se pueden identificar varios fenómenos que contribuyen a la mutación de la copla: sinónimos, diminutivos, fiorituras e incrustaciones, toques personales y contribuciones ajenas a la copla. Los puntos siguientes detallan cada una de los fenómenos citados.

### 3.1. Sinónimos

El texto puede ser parcialmente interpretado en su forma métrica original pero es más frecuente que se cante directamente con ornamentos. Esta es la razón por la cual, a primera vista, el texto no parece tener ninguna estructura métrica precisa. Las herramientas utilizadas por el intérprete se basan principalmente en efectos fonéticos rítmicos. Es obvio que estas herramientas funcionan todavía mejor cuando son propias del palo. Es decir, si el perfil rítmico es dinámico como en el caso de la alegría o la bulería. Distinguimos así varios tipos de ornamentos rítmicos y métricos. En el ejemplo siguiente, la palabra “casa” ocupa el lugar de la palabra “puerta” desde casi un principio pero el público aficionado está al corriente del cambio puesto que se supone que conoce la copla desde el momento en que oye el primer verso. Este tipo de adorno es fácilmente

apreciable por un público no iniciado. De hecho, en este primer caso el prototipo aparece al principio y al establecer la comparación con a la segunda en vez que aparece el verso, resulta más fácil captar las divergencias y el dominio del palo por parte del cantador. En el segundo caso, el cantador despierta la memoria y el conocimiento implícito del público aficionado. De manera general, el público conoce al menos parcialmente el repertorio literario y reconoce fácilmente la estructura de la copla que ha sido cantada.

Modelo de variante (el 1.º y el 4.º verso son iguales al 2.º):

No lo pases por mi **puerta** 8  
 Por mi **casa** no lo pases 8  
 Ya te he dicho que el entierro 8  
 No lo pases por mi puerta 8  
 Porque ni viva ni muerta 8  
 La **carita** quiero mirarle 8+1= 9

Las variaciones del texto pueden ser aparecer en el marco de ornamentaciones rítmicas y métricas a la vez que el público aficionado las compara con un verso de la copla ya cantado. Sin embargo, el efecto es menos tangible.

### 3.2 Diminutivos

El uso de diminutivos implica generalmente el añadirle una sílaba suplementaria al verso. Los cantadores tienen la capacidad de incluir estas sílabas suplementarias dividiendo el valor de las notas para así incluir otras que sustenten la sílaba creando nuevas figuras rítmicas musicales como tresillos u otras figuras por el estilo. Ocurre lo mismo con las palabras sinónimas de diferente medida que aquella que sustituye en la copla. Estos efectos son más tangibles cuando el verso se ha cantado una primera vez. Sin embargo, si la copla es muy conocida el público aficionado apreciará mejor el efecto.

Modelo de variante (en el último verso la palabra cara se sustituye por carita, aumentando de 1 el recuento métrico 8+1):

No lo pases por mi puerta 8  
 Por mi casa no lo pases 8  
 Ya te he dicho que el entierro 8  
 No lo pases por mi puerta 8  
 Porque ni viva ni muerta 8

La carita quiero mirarle 8+1= 9

En la interpretación de Chano Lobato el uso del diminutivo es aun más visible ya que no sólo lo usa en nombres sino que también en verbos:

¡Ay de arena! 4

De cal y canto y arena 8

He **mandaíto** hacé una fuente 8+1=9

¡Ay! De cal y canto y arena 8+1=9

Pa' que beba mi serrana 8

**Agüita** de la fuente nueva 8+1=9

Mi **serranita** allí **primito** que bebiera 8+5=13

Agua de la fuente nueva 8

### 3.3. Fiorituras e incrustaciones: ¡que! y ¡ay!

Las fiorituras tienen una justificación a nivel musical pero no a nivel semántico puesto que no cambia en absoluto el sentido original. Además, cuando aparecen, la mayoría de las veces la frase se vuelve gramaticalmente incorrecta. En la práctica, el cante se inicia comúnmente con una serie de palabras exclamativas de tipo ¡ay! que no pertenece propiamente a la copla puesto que le estropearía la construcción sintáctica. De este modo, en el flamenco, estas exclamaciones se asimilan a ornamentos cuando aparecen de manera obligatoria como en el caso del tango del Piyayo<sup>14</sup>. De hecho, este palo comienza con una serie de ¡ay! ¡ay! ¡qué! a raíz de los cuales se reconoce inmediatamente dicho palo. Durante la interpretación de un cante de compás muy rápido cabe la posibilidad de incrustar sílabas como “que” en interior mismo de las palabras - aunque la sílaba no le pertenezca a la palabra- deformando así esta última hasta tal punto que se vuelva irreconocible. La interpretación de Enrique El Extremeño “De las cinco a las siete” se convierte en “Que de que las cinco a las siete”. Existen incrustaciones de diversos tipos como:

**Babeos:** artilugios fonéticos que consisten en dar varios puntos de apoyo a una vocal que se prolonga insertando puntos explosivos. La última vocal de un verso, por ejemplo una “i” se convierte en “*ibibibiiii*”, o “*guegueguiii*”.

<sup>14</sup> El tango del Piyayo es una de las muchas variedades de tango.

**Lalies:** se pueden definir como interjecciones o como una serie de sílabas sin significado que se utilizan en el cante flamenco por tener una función rítmica como: “*loleilo, loleilo...*”, “*lailo, lailo, lolailo...*” o “*tirititrán...*”

**Jaleo:** parece obvio que en el flamenco, en todos los estilos de cante y a todos los niveles se usan fiorituras para añadirle efectos rítmicos al texto. En el jaleo que emana del cuadro flamenco se pueden usar palabras con significado ¡guapa!, ¡bonita!, o, con el fin de subrayar el efecto rítmico se pueden usar palabras con significado sacadas del contexto pero sin él en ese contexto como ¡Toma, toma, toma, ya!, ¡Toma, que toma, que toma!, o, palabras sin significado como ¡Sa-sá ! ¡Sa-sa-sa-sá!, o bien una combinación de las dos últimas como ¡Eje, toma!.

### 3.4 Contribuciones ajenas a la copla

En algunos casos, cuando ciertos palos requieren un cierto número de versos y que al adaptar una copla falta uno, se incrustan frases completas. Se trata de versos estándar como “Valgame Dios compañera”, “Primita de mis entrañas” los cuales también pueden sufrir transformaciones internas al igual que los demás versos. Por ejemplo, “Primita de mis entrañas” se convierte en “Primita **mía** de mis entrañas”. El ejemplo de la petenera es comúnmente conocido por la frase incrustada “Madre de mi corazón”:

Forma original de la copla (primera representación mental):

Dónde vas bella judía  
Tan compuesta y a deshora  
Voy a casa de Rebeco  
Que estará en la sinagoga

Copla adaptada a la forma de la petenera que sigue el modelo ababcXcdab:

Dónde vas bella judía  
Tan compuesta y a deshora  
Dónde vas bella judía  
Tan compuesta y a deshora  
Voy a casa de Rebeco  
**madre de mi corazón**  
Voy a casa de Rebeco  
Que estará en la sinagoga

Dónde vas bella judía  
Tan compuesta y a deshora

### 3.5 Toques personales

A veces los cantaores adornan el final de las coplas con toques personales como si estuvieran vinculados al verso pero si pertenecerle. Existe un tipo de incrustación verbal ornamental con significado propio pero que es utilizada a manera de ornamento musical. Un ornamento musical es un elemento que no interfiere en el buen desarrollo de la melodía y, cuando está presente no implica bajar la velocidad del compás. Es decir que su presencia no provoca ninguna deformación rítmica ni melódica. Es también el caso de aquellas fiorituras verbales estilísticas. Sin embargo, en cualidad de ornamento musical personal, su función es la de embellecer el canto rítmicamente. Para un aficionado, el significado de la copla no cambia. Por ejemplo, en la siguiente forma ornamental, El Flecha de Cádiz le da un toque de humor y de expresividad a esta copla de alegría:

Dime de que te ha servido = 8  
el saber lo que tu sabes, = 8  
dime de que te ha servido = 8  
yo me he burlaíto de ti, **niña tonta** = 8+4  
y tú no lo has comprendido. = 8  
Yo me he burlaíto de ti, = 8  
y tú no lo has comprendido. = 8

Otra ilustración del fenómeno puede ser observada a través de la interpretación de José Mercé cuando sustituye las dos últimas sílabas de una copla de soleá por dos chasquidos de dedos<sup>15</sup>. Este tipo de insolencia es generalmente muy apreciado por el público.

Diez años después de muerto  
Y de gusanos comido  
Letreros tendrán mis huesos  
Del tiempo que te he queXX

<sup>15</sup> Los chasquidos de dedos se representan en este ejemplo con "X". El público percibe implícitamente la palabra "querido" a partir del tema de la *copla* y del rimo que conlleva.

## Conclusión

A pesar de que las formas musicales y lingüísticas no parezcan tener a priori ningún marco organizador (repeticiones extrañas o parciales, inversiones, ornamentaciones, estructuras métricas anormales, etc.), el análisis de estas estructuras revela todo lo contrario. Si existen variaciones en la organización de las coplas es precisamente porque existe una estructura métrica y rítmica subyacente. De hecho, las variaciones de estas estructuras forman parte de los requisitos fundamentales del repertorio flamenco. Los modelos de coplas de un mismo palo son similares en diversos puntos cuando se comparan entre ellos, definiendo así los prototipos. Existen diversos patrones que emanan de las diversas variedades rítmicas y métricas de ornamentación basados fundamentalmente en las estructuras de la poesía española. Ciertos ornamentos rítmicos se pueden desenvolver de acuerdo a los patrones métricos a modo de modelos rítmicos. Las anomalías producidas por estas variaciones forman parte de la "norma" del flamenco ya que estos aspectos son recurrentes. Esto se puede explicar en parte por el hecho de que la transmisión de la práctica del cante flamenco permanece hasta ahora de manera oral. Esto implica por un lado, una total libertad de interpretación y grandes diferencias de interpretación de un cantaor a otro y, por otro lado, que una referencia implícita subyacente está presente en la representación mental común a todo el flamenco. Parece que sin esta referencia subyacente a una estructura métrica implícita, la música flamenca no se hubiera podido desarrollar. Esta referencia es tan sutil que al público aficionado siempre le queda por descubrir a través de estas variaciones. Además, la relación interactiva entre el artista y el público forma también parte y define al flamenco.

El público debe recordar las raíces estructurales del cante en que el artista se desenvuelve para apreciar verdaderamente las sutilidades del espectáculo. Finalmente, queda por añadir que desde la compleja asociación de elementos lingüísticos y musicales, la música flamenco ha desarrollado su propia semiótica construida sobre una base de relaciones especiales entre la poesía, la música y el baile lo que explica esa estética tan peculiar.