



# Guitarra flamenca: “tono” y “toque” en los estilos libres

José Francisco Ortega Albaladejo  
Titulado Superior en Guitarra Flamenca

Enviado: 06-10-2017  
Aceptado: 14-12-2017

## *Resumen*

En las grabaciones antiguas de cantes por malagueñas se observa que los guitarristas recurren, de forma aparentemente indistinta, tanto al acompañamiento “por arriba” –el habitual en estos cantes– como al de granaína o incluso al de taranta. En muchas ocasiones se trata tan sólo de conseguir, mediante las posiciones de la mano izquierda, el mejor “tono” en función de la tesitura del cantaor o la cantaora, manteniéndose a la vez una sonoridad plena en la guitarra, no limitada por el uso de la cejilla. En otras, en cambio, podría hablarse con toda propiedad de la elección de un “toque” de acompañamiento. Partiendo de este hecho reflexionaremos sobre los conceptos de “tono” y “toque” en el flamenco, así como a su concreción en los tres estilos libres citados.

*Palabras clave:* flamenco; guitarra flamenca; toque por malagueñas; toque por granaínas; toque por tarantas.

## *Abstract*

In the old recordings of “cantes por malagueñas” it is showed that guitarists use, in an apparently indiscriminate way, both the accompaniment “por arriba” –the usual in these cantes– as that of the “granaína” or even of the “taranta”. In many cases it is only to achieve, through the positions of the left hand, the best “tono” (key) depending on the cantaor's tessitura, while maintaining a full sound on the guitar, not limited by the use of the capo. But in others one could speak with all propriety of the choice of a "toque" of accompaniment. Based on this fact, we will reflect on the concepts of “tono” and “toque” in flamenco music, as well as its concretion in the three “estilos libres” (free styles) cited.

## 1. Introducción

El flamenco es un género musical que se vertebra en tres formas básicas de expresión: el cante, el baile y el toque. A su vez, se ramifica en una amplia variedad de estilos que, en función de las características en común, se agrupan por familias.

Desde una perspectiva amplia puede hablarse de cantes con guitarra y cantes sin guitarra, formando parte de este último grupo la familia de las tonás (tonás, martinete, carcelera y debla) y las saetas.

En cuanto al primero, lo integran diferentes familias de cantes que se acompañan de una forma específica a la guitarra, asumiendo ésta como funciones principales proporcionar los sustentos rítmico-métrico, armónico y melódico necesarios (Torres, 2005b: 21)

Los cantes con guitarra pueden ser tonales –ya sea en modo mayor o en modo menor–, modales (modo de Mi, también denominado modo frigio) o “bimodales” (alternancia entre el modo de Mi y el modo mayor).

Los cantes tonales se asientan en las funciones tonales básicas, es decir, los acordes de tónica, dominante y subdominante.

Por su parte, los cantes modales se acompañan con los grados que conforman la progresión conocida como cadencia andaluza: IV- III- II- I; o ejemplificado en el tono estándar de Mi: Am-G-F-E.

Finalmente, en los cantes bimodales alterna el modo frigio o modo de Mi – intervenciones de la guitarra– con el modo mayor –cuando entra el cante.

La sonoridad de la cadencia andaluza se reproduce en la guitarra en diferentes tonos o, mejor, posiciones de la mano izquierda sobre el mástil, que se designan con nombres característicos. En un principio, la cadencia andaluza se ejecutaba básicamente en dos posiciones: “por medio” (Dm-C-Bb-A) y “por arriba” (Am-G-F-E). Pero ya Eduardo Ocón (1874/1971) mencionaba también el



“tono de granaínas o murcianas” (Em-D-C-B). Y como señalan Gamboa y Núñez (2007), se añadieron con el tiempo el “tono de tarantas” (Bm-A-G-F#); el de “rondeñas” (F#m-E-D-C#), que implica una *scordatura*; y el de “mineras” (C#m-B-A-G#).

En relación a esta ampliación de los tonos a disposición del guitarrista flamenco, es de destacar el importante papel que jugaron dos guitarristas, Miguel Borrull y Ramón Montoya, que

desarrollaron un sistema de tonalidades alternativas al toque básico por arriba y por medio que ampliaron el espectro del acompañamiento, realizando cuatro formas de acompañar, dos sobre el segundo traste, tono de taranta por arriba y tono de granaína por medio, y dos sobre el cuarto traste, tono de minera por arriba y tono de rondeña por medio (Gamboa y Núñez, 2007: 568).

Conviene tener en cuenta que hablamos siempre de posiciones y no de “tono real”, dado que en la guitarra se utiliza con mucha frecuencia la cejilla o cejuela para ajustar el tono del instrumento a la tesitura del cantaor o la cantaora. La introducción de este accesorio en la guitarra flamenca la atribuyen algunos a Paquirri el Guanté y otros, al Maestro Patiño (Ramos Altamira, 2005: 167).

Combinando las posiciones de la mano izquierda, con el elemento compás -o la ausencia de él- y la utilización de ciertas técnicas guitarrísticas así como el empleo de giros o fórmulas melódicas específicas llegaremos al concepto de “toque”, como veremos después.

Escuchando antiguas grabaciones flamencas, nos sorprendió comprobar que algunos guitarristas recurrían a tonos no esperados en el acompañamiento de los cantes por malagueña: además del consabido tono “por arriba”, echaban también mano del de granaína o el de taranta. Aunque en la actualidad es una posibilidad a la que los intérpretes recurren con una cierta frecuencia, siempre había creído que no fue así en los orígenes. Manuales como el de Rafael Marín

(1902) determinan qué tonos han de emplearse según qué cantes y, aunque no conoce aún el tono de taranta, prescribe el de Mi para las malagueñas y el de Si para las granaínas.

Aunque no estamos seguros de qué explicación dar este hecho, es posible que los primeros guitarristas no asociaran de manera tan estrecha los tonos de la guitarra con una familia de cantes específica, sino que, aunque existiera una tendencia hacia la ortodoxia, se movieran con más libertad, buscando una solución que diera respuesta a la tesitura del cantaor y tuviera también en cuenta la plena sonoridad de la guitarra.

Es probable también que aún no estuviera del todo cerrado el concepto de “toque”, al menos entre familias de cantes tan cercanas como las malagueñas, las granaínas y las tarantas. En cualquier caso, consideramos que era pertinente reflexionar sobre los conceptos de “tono” y “toque” en el flamenco, y ver cómo se concreta este último en tres familias: el toque por malagueñas, el toque por granaínas y el toque por tarantas.

Pero antes hablaremos, siquiera concisamente, de los recursos técnicos de la guitarra flamenca.

## **2. Técnicas y recursos de la guitarra flamenca**

Afirma Fernando el de Triana (1935/2009: 244) que, en los primeros tiempos, “escaseaban mucho los guitarristas” y “los pocos que había eran muy cortos tocando”.

A este respecto, añade Norberto Torres (2005b: 31) que tres eran las técnicas básicas: el rasgueado, el punteado (en ocasiones a nivel muy rudimentario) y el uso del pulgar.

Eduardo Ocón ya reparó en la importancia y singularidad de la técnica del rasgueado en la guitarra española, que marca la diferencia con el uso que se le da en otras latitudes:



Dos maneras se conocen en España de pulsar la guitarra: la una se llama punteado, que es la conocida y usada en todas partes; la otra, rasgueado, y la creo peculiar de este país. Llámase rasguear a la acción de pulsar el instrumento en esta forma y puntear a la de hacerlo en la primera (Ocón, 1874/1971: 77).

Poco después, bajo el epígrafe “Manera de rasguear en la guitarra aplicada al fandango”, describe de forma más explícita en qué consiste dicha técnica:

El primer acorde de cada tiempo del compás se ejecuta con las uñas de cuatro dedos (no contando el pulgar) que se hacen pasar con rapidez sobre todas las cuerdas, en dirección de arriba abajo, empezando por el meñique y concluyendo con el índice, ayudados por la muñeca y el antebrazo. El pulgar se emplea también a veces en este acorde, hiriendo solamente el bordón con la yema. El segundo acorde de cada tiempo se ejecuta con la yema del dedo Índice, que generalmente sólo toca las primeras cuerdas en su movimiento de abajo arriba. Aunque hay varios modos de rasguear este es el más común, y conociéndolo puede formarse una idea aproximada de los demás (ibídem).

Sobre este importante recurso técnico de la guitarra española, también incidió Rafael Marín:

La guitarra es genuinamente española [...] si bien en ella se pueden ejecutar preciosidades en el género serio, no para eso se hizo, no; la guitarra se hizo para los aires regionales españoles, y, sobre todo, para los aires andaluces; pues ¿qué instrumento del mundo imita el rasgueo en las soleares, malagueñas y aun en la misma jota aragonesa? Ninguno. Y ¿el verdadero aire de todos los cantes y bailes andaluces? Tampoco. Lo contrario de la guitarra tocada por lo serio, que hay infinidad de instrumentos en los que se puede hacer aquello mismo, no solamente igual, sino con ventajas, pues en la guitarra se tropieza con una porción de dificultades en la menor cosa que se ejecute, mientras que en otros instrumentos se hace con mayor facilidad (Marín, 1902: 5).

El decidido impulso que cobró el flamenco en los últimos decenios del siglo XIX y comienzos del XX sirvió de acicate para los guitarristas flamencos, que no tardaron en desarrollar su repertorio de recursos técnicos a fin de

depurar y enriquecer su toque y poder presentarse así en los escenarios con una cierta garantía de éxito (Rioja, 2002b: 75).

Además de una especial forma de coger el instrumento, del uso de las uñas y de pulsar las cuerdas “apoyando” para conseguir un sonido de mayor amplitud, la guitarra flamenca ha ido haciendo acopio de una serie de recursos técnicos que hacen muy vistosas sus interpretaciones, consiguiendo atraer la atención del público.

Norberto Torres (2002b: 22) las expone de manera sucinta. Habla, por una parte, de “una sofisticada técnica de baterías rítmicas”, refiriéndose a los rasgueos, en los que reside en buena medida la “sonoridad flamenca”. Para reforzar la presencia del compás, son frecuentes los golpes en la tapa así como un “virtuoso toque del pulgar”. Este dedo también se emplea para ejecutar la técnica del “alzapúa”: utilizándolo como si de un plectro se tratara, con él se golpea la cuerda hacia abajo con la yema y de nuevo, esa misma cuerda, hacia arriba con la uña. Las escalas y melodías se ejecutan “apoyando”, es decir, se pulsan las cuerdas con los dedos índice y medio mientras el dedo pulgar se apoya en la cuerda superior. La guitarra flamenca ha desarrollado también una especial forma de hacer el trémolo, de cuatro e incluso de cinco notas, frente a las tres con las que suele interpretarse en la guitarra clásica.

Por otra parte, en el plano armónico, hay que destacar el empleo de acordes “imperfectos”, es decir, enriquecidos bien por cuerdas al aire o por la adición de notas extras (séptimas, novenas, oncenas...), pudiendo interpretarse como acordes propiamente dichos o bien en forma arpegiada.

### **3. Los conceptos de “tono” y “toque” en la guitarra flamenca**

Si buscamos en la RAE las definiciones de la palabra “tono”, leeremos en su décimo quinta acepción: “cada una de las escalas que para las composiciones musicales se forman, partiendo de una nota fundamental, que le da nombre”. Y



en la décimo sexta se dice: “diapasón normal”, es decir, la "referencia para la entonación de voces y afinación de instrumentos".

Por su parte, el diccionario de Gamboa y Núñez, afirma que el término “tono” se utiliza en el flamenco para referirse “a los acordes con los que se acompaña el cante: por ejemplo, los tonos de la soleá” (Gamboa y Núñez, 2007: 568).

La primera acepción que la RAE recoge para el término “toque” es “acción de tocar algo, tentándolo, palpándolo o llegando inmediatamente a ello”; en la segunda, dice así: “acción y efecto de tocar la guitarra flamenca”. Nos parece también interesante la tercera: “tañido de una campana o sonido de un instrumento con que se anuncia algo”, refiriéndose a expresiones como “toque de ánimas”, o “toque de diana”. Hay que tener presente que una de las funciones del toque, aun de manera implícita, es “anunciar” a los aficionados el estilo que interpretará el cantaor.

Según el diccionario de Gamboa y Núñez (2007: 571) con el término “toque flamenco” se alude a “todo lo referido a la guitarra flamenca”. Y aclara:

Cada uno de los toques se basan en los principios concretos que definen un estilo determinado; así, el toque por tangos está referido a los acordes y los recursos técnicos que se utilizan en la interpretación a la guitarra de los tangos flamenco.

Además, la palabra “toque” también se emplea para distinguir entre el acompañamiento de los estilos de ritmo libre (“toque libre”) y a compás (“toque a compás” (ibídem).

En definitiva, la palabra “toque” engloba en el flamenco el concepto de “tono”, refiriéndose a unas posiciones concretas de la mano izquierda en el mástil de la guitarra; pero a él se suman también el empleo de unos giros o fórmulas melódicas características así como ciertos recursos técnicos, poniéndose en juego todos estos elementos a la hora de acompañar un estilo flamenco en concreto. Cuando los aficionados escuchan los primeros sonos de

un determinado toque ya saben anticipadamente, sin que el cantaor tenga que anunciarlo, el estilo o palo que interpretará el cantaor.

A este respecto, afirma Norberto Torres:

La utilización sistemática de determinados toques para determinados cantes ha educado el público de los aficionados en la asociación del color de cada cadencia con cantes correspondientes: el toque “por medio” para la seguiriya, bulería por soleá, algunas soleares, algunos fandangos, gran parte de las bulerías; el toque “por arriba” para las soleares, las malagueñas, las serranas, algunas bulerías; el toque “por granaínas” para las granaínas y medias granaínas; el toque “por levante” para los estilos mineros etc., hasta configurar unas reglas estéticas de referencia para artistas y público (Torres, 2005b: 53 y 199).

Y dice más:

[...] para el oído de la mayoría de los aficionados, no cabe una seguiriya acompañada con el toque “por levante”, o una malagueña acompañada “por medio”, por ejemplo. Estas reglas han marcado todo el siglo XX y están muy interiorizadas en la educación y percepción de “lo flamenco” (ibidem).

Sin embargo, Gamboa y Núñez apuntan un rasgo que se observa con una cierta frecuencia en la actual guitarra flamenca de acompañamiento:

Hoy en día es muy habitual utilizar cualquier tipo de tonalidad para acompañar cualquier estilo; así, es muy común escuchar una soleá acompañada en el tono de la minera, lo que supone un avance en el plano armónico, aunque en ocasiones reste flamencura a la interpretación del estilo en sí mismo (Gamboa y Núñez, 2007: 568).

En realidad, este camino ya lo habían explorado con anterioridad los guitarristas de las primeras grabaciones, donde con cierta frecuencia escuchamos malagueñas acompañadas en tono de granaínas o, incluso, de tarantas. De aquí concluimos que lo que antaño fue una práctica tal vez inconsciente -al menos para acompañar los estilos libres-, en la actualidad es un camino transgresor a explorar con el que los guitarristas se sacuden la opresión de lo obligatorio y la ortodoxia.



Veremos ahora, de manera muy resumida, algunas de las señas de identidad del acompañamiento de los llamados estilos libres, el toque por malagueña, por granaínas y por tarantas.

### 3.1. El toque por malagueñas

Como ya señaló Eduardo Ocón “bajo la denominación de fandango están comprendidas la malagueña, la rondeña, las granadinas y las murcianas, no diferenciándose entre sí más que en el tono y alguna variante en los acordes” (Ocón, 1874/ 1971: 77). A esta relación habría que sumar también los cantes de Levante o cantes mineros.

Las malagueñas se acompañan habitualmente “por arriba”, es decir, echando mano de los acordes de la cadencia andaluza con final en E, tono en el que también se acompañan los fandangos, las soleares y otros cantes como la serrana. Los acordes utilizados, serán pues, los de La menor, Sol mayor, Fa mayor y Mi mayor.

Las malagueñas actuales datan de finales del siglo pasado. Su desarrollo a partir de sencillas melodías propias de la zona rural de Málaga, como las danzas y canciones rítmicas con las que se acompañan llamadas verdiales, se puede atribuir a las creaciones o recreaciones de algunos destacados intérpretes.

Rafael Marín, en el capítulo III de su manual, al que da por título “Los cantes flamencos”, llama la atención sobre el especial ritmo con el que había de que acompañar las malagueñas:

El principiante, al ejecutar la malagueña, debe procurar de no marcar ese ritmo que estamos acostumbrados a oír en las orquestas y bandas militares, las que acentúan demasiado la primera parte de cada compás, pues esto da un carácter especial a la malagueña, el cual difiere bastante a como se toca en la guitarra (Marín, 1902: 70).

Y añade, al respecto, otro dato importante:

La malagueña, aunque se canta en toda España (y en particular en la región andaluza), es exclusivamente de Málaga, pues el ritmo y la cadencia sin afectación que allí le dan no se oye en ninguna otra parte (Marín, 1902: 70).

Sin embargo, conforme la malagueña fue ganando peso como estilo característico del flamenco, el compás fue perdiendo su presencia, tornándose el ritmo más libre. A su vez, el desarrollo de las melodías se hizo paulatinamente más elaborado y ornamentado.

En la figura 1 recogemos en transcripción una forma característica y tradicional de introducción en el toque por malagueñas. Comienza con el acorde de Mi7 sometido a la técnica del rasgueo, cambiándose al final por el de Fa mayor. Después aparecen en alternancia unos acordes de Do7 y de Fa M, precedidos por una suerte de trémolo ejecutado sobre la nota superior de dichos acordes, que se toca de manera anticipada, para desembocar finalmente en el acorde de Mi mayor, que se presenta adornado en forma de arpeggios.

En la figura 2 puede verse un cierre también característico para la falseta introductoria, de la que destacamos la técnica del ligado que se emplea en los últimos compases antes de desembocar en el acorde de Mi mayor con el que acaba.

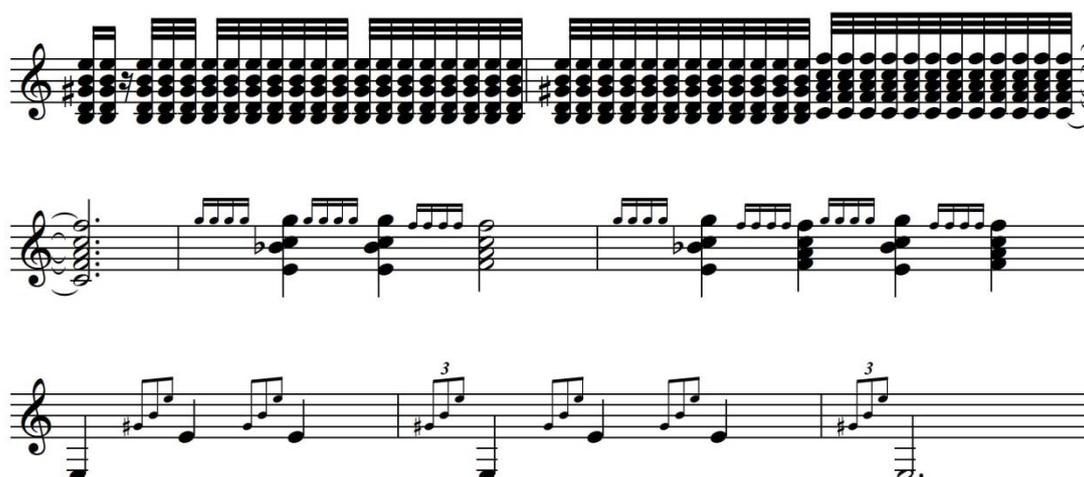


Figura 1. Toque por malagueñas, introducción  
(fuente: adaptación a partir del método de Juan Martín, 1978)



Figura 2. Toque por malagueñas, cierre  
(fuente: adaptación a partir del método de Juan Martín, 1978)

### 3.2. El toque por granáinas

Gamboa y Núñez atribuyen a Ramón Montoya la utilización del tono de granáina para acompañar los cantes de este estilo, empleado como “tonalidad alternativa al toque por medio que consiste en transportarlo sobre el segundo traste, sobre el Si modal” (Gamboa y Núñez, 2007: 569).

Como apunta Juan Martín en su método de guitarra (1978), la música del “toque por granáinas”, de un gran lirismo y con melodías muy adornadas, se plasma en hermosos solos de guitarra, evocadores, plenos de sentimiento y nostalgia.

En su mayoría, la música que se rige por este toque se desarrolla en ritmo libre, sin un compás regular, lo que otorgar al intérprete una gran libertad en cuanto al tempo y la expresión. No obstante, ocasionalmente también puede haber partes que lo hagan en un ritmo regular, medido, ajustado al compás de 3/4.

Como antes se ha dicho, el toque por granadinas hace un particular uso del modo frigio, transportándolo al tono de Si. De este modo, la cadencia andaluza se forma en este toque mediante la siguiente progresión de acordes: Mi menor (que

puede ser sustituido por Mi7), Re mayor (o bien, Re7), Do mayor (o bien, Do7) y Si mayor (o bien Si con Mi como nota añadida o también, Si7).

Las falsetas que se desarrollan en el toque por granadinas echan mano de técnicas características del flamenco como los arpeggios, el picado, la alternancia de pulgar e índice, el pulgar (apoyando), acordes de tres notas y el trémolo.

Muchas granadinas utilizan como introducción una secuencia de acordes de Si mayor (con Mi como nota añadida) y Do mayor, tocados barriando hacia abajo con el pulgar. Cada uno de estos acordes va precedido por una rápida sucesión de notas iguales, una suerte de trémolo que se ejecuta con los dedos índice, anular, medio e índice (i-a-m-i) anticipando la nota más aguda del acorde que les sigue (figura 3):



Figura 3. Toque por granadinas, introducción  
(fuente: adaptación a partir del método de Juan Martín, 1978)

Un recurso característico del toque por granadinas es la incorporación, al cierre de las falsetas y a modo de llamada al cantaor, de un *glissando* sobre la sexta cuerda, desde el Fa# del segundo traste hasta el Si del séptimo (figura 4):



Figura 4. Toque por granadinas, cierre  
(fuente: adaptación a partir del método de Juan Martín, 1978)



### 3.3. El toque por tarantas

Se atribuye también a Ramón Montoya el recurso a una tonalidad “alternativa al toque por arriba que consiste en transportarlo sobre el segundo traste, sobre el Fa sostenido modal” (Gamboa y Núñez, 2007: 570).

El toque por tarantas tiene una sonoridad inconfundible por sus armonías y ornamentación melódica. Basado en el modo frigio transportado a Fa#, el acorde fundamental encierra varias disonancias, resultado del choque que se produce entre las notas Fa#-do#-fa# (tres primeras cuerdas) y sol-si-mi (tres últimas). La progresión de acordes que se emplea para reproducir la cadencia andaluza es la siguiente: Si menor (o Re mayor), La mayor, Sol mayor y Fa# o, más habitualmente, Fa# de tarantas, con el conglomerado de notas que antes hemos indicado (fa#-do#-fa#-sol-si-mi).

En la introducción del toque por tarantas son frecuentes los pasajes de ligados en las cuerdas graves, así como fragmentos que se basan en la técnica del pulgar y, para los más líricos, los arpeggios. En la figura 5 puede verse un ejemplo de falseta introductoria de este toque en la que destaca la presencia del “acorde de tarantas”, que el guitarrista hace sonar deslizando de arriba abajo y viceversa el dedo índice sobre las cuerdas, así como el pasaje de ligado que sirve de cierre:



Figura 5. Toque por tarantas, introducción  
(fuente: Manuel Granados, 2002)

## 6. Conclusiones

Mencionábamos al principio cómo la escucha de una serie de registros antiguos de cantes por malagueñas, en los que de manera aparentemente indistinta se utilizan los tonos “por arriba”, “por granaínas” o “por tarantas”, nos animó a reflexionar sobre los conceptos de “tono” y “toque” en el flamenco.

En dichas grabaciones, observamos que, en la mayoría de los casos, las falsetas introductorias acostumbran a ser muy breves, situación que irá cambiando conforme avanza el siglo XX, cuando la guitarra, sobre todo de la mano de Ramón Montoya, irá cobrando mayor presencia.

Un dato interesante es que en la mayoría de los registros se detectan todavía reductos de compás: no sólo en las falsetas, sino incluso en el acompañamiento al cante. Será en las grabaciones más tardías de estos primeros años cuando los guitarristas sacrifiquen definitivamente el compás en pos de una mayor libertad expresiva.

Nos inclinamos a pensar que aún no estaría cerrado del todo el concepto de “toque”, al menos entre familias de cantes tan cercanas como las malagueñas, las granaínas y las tarantas.

Uno de los primeros ejemplos de utilización del tono de tarantas lo brinda el guitarrista Juan Gandulla “Habichuela” acompañando a Chacón en la malagueña “A qué tanto me consientes”<sup>1</sup>. Como puede verse en la figura 6, el está en “tono de tarantas” (con cejilla al 4), pero aún faltan particularidades del “toque por tarantas” como es, por ejemplo, el característico uso de los ligados de la mano izquierda.

Por tanto, los conceptos de toque por granaínas y toque por tarantas, al menos como hoy los reconocemos, tardarán todavía en forjarse. Y aquí,

---

<sup>1</sup> La grabación se publicó en 1909, aunque según Martín Ballester (2016), debió de llevarse a cabo a finales de 1908.



creemos, jugará un papel decisivo Ramón Montoya. Este guitarrista, acompañando en 1913 a Chacón en su malagueña “Que tienes por mi persona”, propone una falseta por tarantas (con cejilla al 5) en la que, particularmente en el acorde con que finaliza el pasaje en picados, ya asoman las sonoridades típicas de este toque (figura 7).

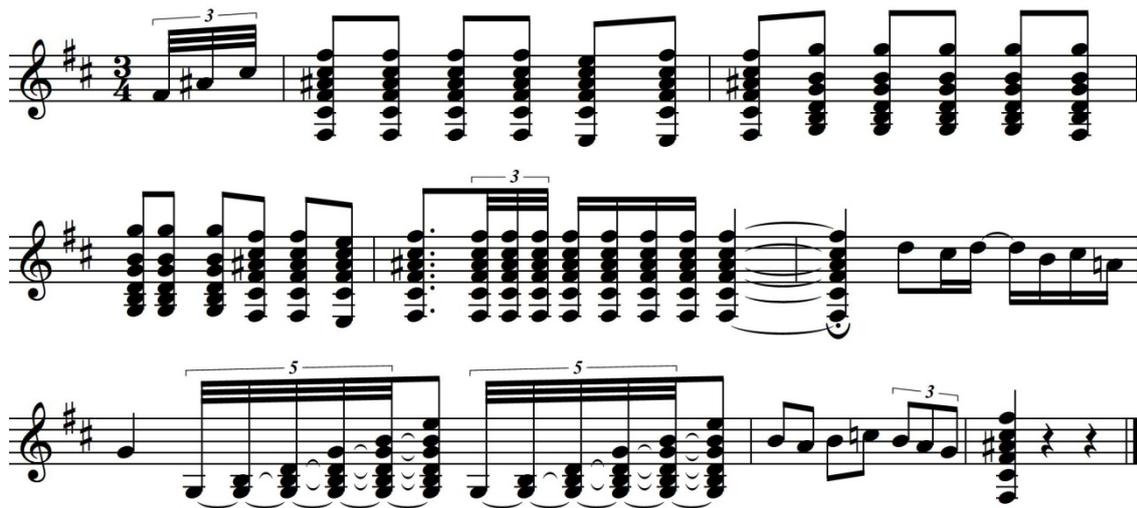


Figura 6. Falseta por tarantas de Juan Gandulla “Habichuela” (Odeón 68100)  
(Fuente: transcripción propia)

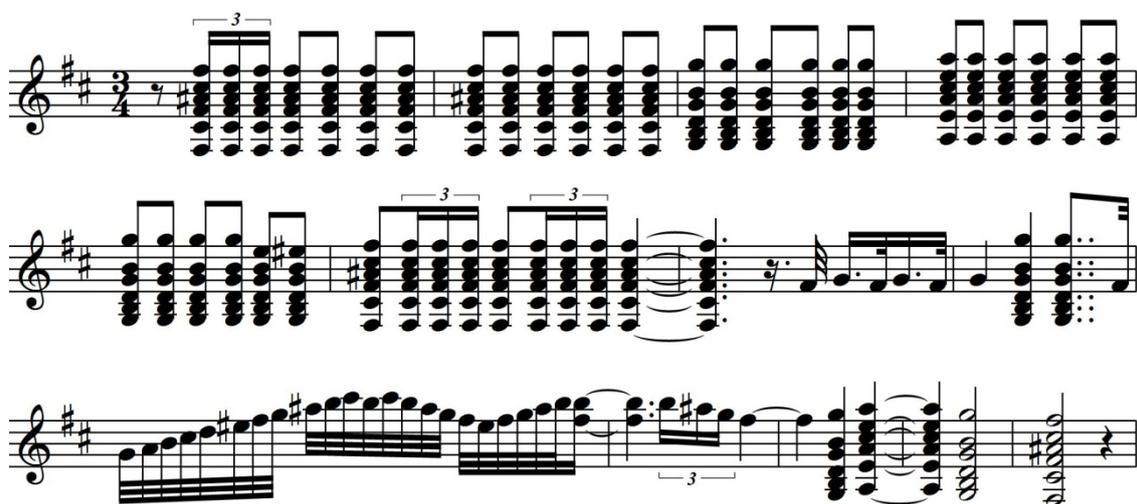


Figura 7. Falseta por tarantas de Ramón Montoya (Gramophon 3-62366)  
(Fuente: transcripción propia)

Del propio Ramón Montoya hemos transcrito otra falseta, esta vez por granaínas, que utiliza acompañando en 1928 a Chacón, también en la malagueña “A que tanto me consientes” (figura 8). Como puede comprobarse en el compás 4, utiliza un glissando como cierre hacia la tónica que con el tiempo se hará característico de este toque.



Figura 8. Falseta por granaínas, guitarra Ramón Montoya (Gramófono AE 2052)  
(Fuente: transcripción propia)

De lo dicho, se derivaría una posible respuesta al porqué de la utilización de tonos distintos al de malagueña (“por arriba”) en el acompañamiento de este cantante. Desde el punto de vista del tono real, es indiferente si acompañamos “por tarantas” con cejilla al 5 o “por granaínas” con las cuerdas al aire: en ambos casos, el tono real será el de Si. Pero lograr este tono “por arriba”, implicaría utilizar cejilla al 7, lo cual limitaría, y mucho, las posibilidades del guitarrista así como las del propio instrumento, que perdería potencia sonora y la eficaz presencia de las cuerdas graves.

Por otra parte, la presencia de giros “levantinos” como el uso del V grado rebajado en determinados estilos de malagueña –como son las de Chacón o la



Trini- podrían también haber influido para que algunos guitarristas opten por utilizar el tono de tarantas como tono de acompañamiento, imprimiendo así a la interpretación un claro color de Levante.

## 7. Bibliografía

- BLAS VEGA, José y RÍOS RUIZ, Manuel (1988). *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. Madrid: Cinterco.
- FERNANDO EL DE TRIANA, (1935/2009). *Arte y artistas flamencos*. Sevilla: Extramuros (facsimil).
- GAMBOA, José Manuel y NÚÑEZ, Faustino (2009). *Flamenco de la A a la Z. Diccionario de términos flamencos*. Madrid: Espasa.
- MARÍN, Rafael (1902). *Método para guitarra: aires andaluces (flamenco)*. Madrid: Dionisio Álvarez.
- MARTÍN, Juan (1978). *El arte flamenco de la guitarra*. Londres: United Publishers Ltd.
- MARTÍN BALLESTER, Carlos y otros (2016). *Don Antonio Chacón*. Madrid: Copyfer.
- MARTÍN SALAZAR, Jorge (1998). *Las malagueñas y los cantes de su entorno*. Motril: Guadalfeo.
- OCÓN, Eduardo (1874/1971). *Cantos españoles*. Madrid: Unión Musical Española.
- RAMOS ALTAMIRA, Ignacio (2005). *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. San Vicente del Raspeig (Alicante): Club Universitario.
- RIOJA VÁZQUEZ, Eusebio (2002a). La guitarra flamenca de acompañamiento en el siglo XX. De Ramón Montoya a Niño Ricardo. En Navarro García, José Luis y Roperó Núñez, Miguel (Dirs.). *Historia del Flamenco (vol. III)*. Sevilla: Tartessos (pp. 271-289).
- RIOJA VÁZQUEZ, Eusebio (2002b). Las técnicas interpretativas de la guitarra flamenca. Historia y evolución. En Navarro García, José Luis y Roperó Núñez, Miguel (Dirs.). *Historia del Flamenco (vol. VI)*. Sevilla: Tartessos (pp. 74-117).
- TORRES CORTÉS, Norberto (2005a). *Guitarra flamenca (2 vol.)*. Sevilla: Signatura.
- TORRES CORTÉS, Norberto (2005b). *Historia de la guitarra flamenca: el surco, el ritmo y el compás*. Córdoba: Almuzara.