

FUENTES ICONOGRÁFICAS DE LA GUITARRA FLAMENCA: DE LA GUITARRA POPULAR A LA GUITARRA “PRE-FLAMENCA” EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX

Norberto Torres Cortés

Enviado: 22-12-2011

Aceptado: 10-06-2012

Resumen

En el transcurso del siglo XIX tiene lugar la definitiva consolidación de la guitarra de seis cuerdas simples, con la apariencia y afinación que conocemos en la actualidad, evolución que podemos constatar a partir de los cuadros e ilustraciones de varios artistas de la época.

Palabras clave

Guitarra española; guitarra flamenca; David Wilkie; John Frederick Lewis; Pierre François Giraud; Louis Charles Porion; Alfred Dehodencq; Antoine Dumas; John Phillip; Jenaro Pérez Villaamil; Antonio Chamán.

Abstract

During the 19th century it takes place the definitive consolidation of the guitar of six simple strings, with the appearance and the tuning that we know at present, since we can state from the pictures and illustrations of several artists of this period.

Keywords

Spanish guitar, flamenco guitarra; David Wilkie; John Frederick Lewis; Pierre François Giraud; Louis Charles Porion; Alfred Dehodencq; Antoine Dumas; John Phillip; Jenaro Pérez Villaamil; Antonio Chamán.

1. La guitarra española en el siglo XIX

Después de iniciar a finales del XVIII la emancipación de su función de acompañamiento, con la búsqueda de un sonido y mayor virtuosismo, la guitarra en España en la primera mitad del XIX profundizará la división entre la tradicional y popular práctica de aficionados con acompañamiento rasgado, y la guitarra “culto” de concertistas del ámbito clásico, cuyo objetivo será integrarla en la nómina de instrumentos solistas del XIX, en el contexto del Romanticismo europeo (Torres, 2009). A grandes rasgos, dos periodos han sido considerados relevantes en España por la historiografía musical; el de Fernando Sor (1778-1839) y Dionisio Aguado (1784-1849) en las décadas 20 y 30, y el de Francisco Tárrega (1852-1909) en las dos últimas. Entre ambas, parecía que la guitarra en sus aspiraciones “elevadas” había desaparecido, prevaleciendo solamente su antigua función de instrumento “vulgar” para acompañar principalmente en manos de “barberos”. En esta apreciación negativa del instrumento a mediados del XIX intervinieron personalidades influyentes de la guitarra española del siglo XX, como Emilio Pujol o Andrés Segovia¹. Podemos leer por ejemplo en el libro *La guitare selon Segovia* de Vladimir Bobri, amigo personal de “Don” Andrés, editor y director a partir de 1948 de la influyente revista norteamericana *Guitar review*, que:

Durant la seconde moitié du XIXe siècle, la popularité extraordinaire de la guitare décline rapidement: aux maîtres avaient succédé des amateurs médiocres et des chanteurs de salon. On vit des échoppes de coiffeurs s’orner de guitares accrochées au mur. La vie musicale était déjà dominée par le piano.

Puis, vers la fin du siècle, un groupe de guitaristes, peu nombreux mais fervents, se mit à l’oeuvre, dans plusieurs pays, pour sauvegarder l’acquis de l’Age d’Or et en faire le point de départ de nouveaux progrès. Francesco Tárrega, illustre guitariste espagnol (1852-1909) poursuivit l’oeuvre d’Aguado et de Sor. [...] Si Tárrega et Llobet étaient tous deux des exécutants distingués, très musiciens, ni

¹ Sobre la personalidad controvertida de este guitarrista, consultar nuestro artículo “Andrés Segovia: le guitariste du XXème siècle” (Torres, 2008).

l'un ni l'autre ne possèdaient le tempérament et la technique brillante indispensables pour qu'un large public admît enfin la guitare classique. C'est à Andrès Segovia qu'il appartenait de réussir dans cette entreprise; entre ses mains, la guitare conquiert une audience qui n'avait jamais été la sienne auparavant (Bobri, 1978: 33-35).

Muy recientemente, Adrián Rius, autor de la biografía de Francisco Tárrega, escribía todavía que:

Sonaban las cuatro de la madrugada del domingo 21 de noviembre cuando, en una modesta casa de la plaza vila-realense de San pascual, venía al mundo el que muy pronto habría de dar un giro revolucionario en la concepción técnico-musical de la guitarra, creando la moderna escuela de guitarra y haciéndola resurgir del letargo en el que se hallaba desde los tiempos en que Sor llevó su nombre por toda Europa (Rius, 2002: 13).

Este planteamiento es rechazado de plano hoy por los estudios sobre guitarra. Javier Suárez-Pajares, cuyas líneas de investigación se orientan hacia la historia de la guitarra, la música nacionalista y el concepto de "lo español", escribe que:

la guitarra española del s. XIX se articuló históricamente en una serie de grupos, oleadas o generaciones enlazadas temporalmente, diferenciadas geográficamente a veces, y formadas por un número de músicos cuyos nombres apenas aparecen en las publicaciones más especializadas sobre el tema y, si acaso aparecen, lo hace sólo su nombre, como tratando de alumbrar ficticiamente el vacío que siempre se consideró y del que siempre se habló entre las generaciones de Sor y Aguado "los primeros" y la de Tárrega, "la puerta de la modernidad" (en términos figurados de la historiografía guitarrística clásica). Pues bien, ni Sor y Aguado son los primeros desde nuestro punto de vista; ni los precedentes que a veces se les señalan, tales como Federico Moretti y el Padre Basilio, son precedentes efectivos; ni, por supuesto, hay un vacío entre ellos y Tárrega, sino cuatro nutridas generaciones de guitarristas con aportaciones enormemente significativas; ni tampoco fue Tárrega el factor solitario de nada sino que toda su gloria puede cifrarse en ser el primer compositor virtuoso conocido de música para

guitarra, como más tarde serían Villa Lobos, Ponce, Rodrigo y, en los términos actuales, lo es Leo Brouwer (Suárez-Pajares, 1995: 325-326).

Las cuatro generaciones intermedias que, en sentido estricto, según él mediaron entre la época de los “afrancesados” Sor y Aguado y la de Tárrega son las siguientes:

-Generación de 1796 (nacidos entre 1789 y 1803): Miguel Carnicer, Trinitario Huerta, Florencio Gómez Parreño y Félix Ponzoa y Cebrián.

-Generación de 1811 (nacidos entre 1804 y 1818): José Brocá, Antonio Cano y José María de Ciebra.

-Generación de 1826 (nacidos entre 1819 y 1833): Jaime Bosch, Julián Arcas, José Viñas, Tomás Damas y José Costa y Hugas.

-Generación de 1841 (nacidos entre 1834 y 1848): José Ferrer, Federico Cano, Juan Valler, Domingo Bonet y Juan Parga (Suárez-Pajares, 1995: 341).

Desde el punto de vista organológico, la primera mitad del siglo XIX verá la paulatina y definitiva consolidación de la guitarra de seis cuerdas simples, con la afinación que sigue hoy vigente. Los cambios musicales propiciados por el Clasicismo a finales del XVIII explican esta transformación: la tonalidad con polaridad más acusada entre tónica y dominante que posibilita el lenguaje musical del periodo, la preponderancia de la melodía acompañada frente a la práctica barroca del contrapunto. Para ello se añadió un orden para aumentar los registros graves, con la guitarra de seis órdenes del siglo XVIII, para pasar al uso de cuerdas sencillas en lugar de dobles. Pompeyo Pérez señala que no se sabe exactamente cuándo la guitarra de seis cuerdas simples empezó a imponerse en España, argumentando que la guitarra más antigua que se conserva parece ser una fabricada por José Recio en Cádiz en 1831. Asegura sin embargo, siguiendo a Romanillos, que ya entre 1801 y 1803 Agustín Caro fabricó alguna en Granada. En los anexos 1 y 2 presentamos dos modelos que aparecen en el catálogo de la exposición *La Guitarra Española. The Spanish Guitar*. La primera, de autoría anónima, pertenece a la escuela madrileña y está catalogada con fecha 1800. La segunda es del granadino Agustín Caro y está catalogada en 1803. Llama la atención que ambas tengan un golpeador o “descansador de meñique”, para golpear o apoyar el dedo meñique. Resulta

probable que la guitarra de seis cuerdas sencillas se popularizó de manera definitiva en algún momento anterior a 1820, ya que cuando el guitarrista y pedagogo Dionisio Aguado publica su *Colección de Estudios* este año, y en 1825 su *Escuela de guitarra*, aunque hace referencia a la de seis órdenes, manifiesta su preferencia por el instrumento de cuerdas sencillas. Hay que tener en cuenta además que antes, en 1814, se publicó un texto dedicado específicamente a la guitarra de seis cuerdas sencillas² (Pérez, 2003: 42). Cristina Bordas y Gerardo Arriaga confirman también que ya se conoce en España hacia 1800 las guitarras de seis cuerdas sencillas, que cohabitan con la de seis órdenes, construcción que perdurará todavía hasta 1830. Nos dicen además que:

Durante este período se establecen definitivamente ciertos aspectos de construcción propios de la guitarra moderna, como son, el varetaje en forma de abanico; el diapasón de resalte; también el puente, que tradicionalmente era un pequeño bloque rectangular de madera, se modifica para añadirle una cejuela con el fin de obtener una mayor tensión en las cuerdas, invento que se atribuye Dionisio Aguado en su *Nuevo Método* de 1843, aunque su autoría no queda del todo aclarada; se adopta el clavijero mecánico, al que ya hace referencia Aguado en su *Escuela de Guitarra* de 1825, e igualmente la guitarra se modifica en su plantilla y adornos (Bordas y Arriaga, 1993: 77-78).

Pero se producen otras modificaciones que proyectan al instrumento hacia la época actual. Por una parte, el número de trastes quedará establecido en doce en el mástil, incrementándose poco a poco los colocados en la tapa armónica, hasta llegar a diecinueve. Por otra, después de un breve periodo en que los antiguos trastes de tripa fueron sustituidos por alambres amarrados en torno al mástil, se adoptó la implantación de trastes metálicos fijos en el mástil y la tapa armónica (Pérez, 2003: 34).

Este tipo de instrumento de seis cuerdas simples fabricado durante la primera mitad del siglo XIX, parecido a la guitarra actual, pero con forma de ocho y con una plantilla inferior a la actual y por consiguiente más pequeña, es

² Salvador Gil, *Principios de Música Aplicados a la guitarra*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1814.

comúnmente conocido como guitarra clásico-romántica. De esta manera, se la quiere diferenciar del término común “guitarra clásica” que designa a las guitarras actuales, con una plantilla mayor, variación de tamaño entre los lóbulos inferior y superior, elaboración más sofisticada desarrollada a partir del guitarrero Antonio de Torres. Ambos términos, guitarra “clásico-romántica” y guitarra “clásica” quedarían englobados en el concepto de guitarra “moderna” con el que Javier Suárez-Pajares designa el periodo reciente de este instrumento y sus modificaciones (Suárez-Pajares, 2000), básicamente la adopción de seis cuerdas simples y el cambio de plantilla. Es en este contexto de guitarra clásico-romántica que debemos situar la guitarra popular o pre-flamenca en la primera mitad del XIX, sin olvidar que cohabita aún con guitarras de seis órdenes³.

A mediados del siglo XIX la guitarra conocerá su última transformación y adquirirá definitivamente su fisionomía actual. Estos cambios los realizará un guitarrero almeriense, Antonio de Torres Jurado, considerado el “Stradivarius” de la guitarra por los de su gremio⁴.

2. Fuentes iconográficas de la guitarra “pre-flamenca”

Suponen un claro complemento a las fuentes literarias y se inscriben en el mismo ímpetu del Romanticismo por los valores del pasado, de la vida popular y de la libertad del individuo. Aunque con distintas perspectivas, la focalización en el pueblo y sus costumbres generará un movimiento pictórico centrado en las costumbres andaluces, cultivado por extranjeros y autóctonos, como respuesta a la demanda de “recuerdos de viaje” del momento. Luis Quesada indica que:

³ La guitarra del famoso cantaor-tocaor “El Planeta” era una guitarra barroca de seis órdenes.

⁴ Esta consideración ha sido retomada últimamente por el anterior concejal de Cultura del Ayuntamiento de Almería, actual concejal de Hacienda y Personal y portavoz del equipo de gobierno del PP Pablo Venzal, que ha manifestado su voluntad de convertir Almería en la Cremona española, en alusión a la ciudad donde nació el violero italiano (¿1644?-1737).

Si los escritores publican libros, los pintores y dibujantes cumplen con su oficio llevando al lienzo, al papel de dibujo y acuarela o al grabado, sus particulares visiones de las ciudades y de los tipos o escenas populares que alcanzan a conocer. Ocurre también que los visitantes forasteros ajenos de facultades artísticas buscan cuadros de pequeño formato, dibujos de todas clases y grabados, a modo de recuerdo que llevar consigo a sus países de origen. Para atender este nuevo y lucrativo mercado, los artistas autóctonos y muchos de los llegados de fuera se lanzan a pintar y dibujar paisajes urbanos, ruinas, monumentos, tipos populares y escenas pintorescas o amables tomadas de la vida diaria. Así nace el costumbrismo andaluz, que cultivan con fórmulas idénticas los andaluces y quienes no lo son, y que en sus variadas facetas se encuadra en el vasto movimiento romántico (Quesada, 1996: 71).

Por consiguiente, en este costumbrismo pictórico andaluz⁵ es donde hemos consultado nuestras fuentes, analizando imágenes donde aparecen guitarras y/o guitarristas. Nuestro trabajo sigue siempre las mismas pautas metodológicas, centrándonos en los elementos pertinentes que nos permiten observar el paso de lo popular a lo flamenco en la guitarra. Hemos seleccionado por consiguiente varios cuadros de costumbres de pintores extranjeros, esencialmente ingleses y franceses, para examinar el tipo de guitarras y guitarristas que aparecen, sus colocaciones de manos, el espacio y el contexto en el que se utiliza el instrumento, etc. Introducimos nuestros análisis con unos breves apuntes biográficos sobre los autores, de manera a contextualizarlos.

2. 1. *David Wilkie*

Nacido el 18 de noviembre de 1785 en la ciudad escocesa de Cults, David Wilkie era el tercer hijo de un ministro de la Iglesia nacional de su país. En 1799 ingresa en la Trustees Academy de Edimburgo y en mayo 1805 en la Royal Academy de Londres. Demostrando interés por el cuadro de género con el lienzo *Los políticos del pueblo* (1805), gana rápidamente fama en Gran Bretaña por su brillante colorido, su humor satírico y el vigor de su pincelada. En 1810 es

⁵ Sobre el costumbrismo pictórico andaluz y sus intérpretes, ver el artículo de José Fernández López (2000: 353).

miembro de número de la Royal Academy. En 1817 hace el retrato múltiple de la familia de Walter Scott en uno de sus numerosos viajes a Escocia. En 1820 Luis de Baviera le encarga *La lectura del testamento*, hoy en el Neue Pinakothek de Munich. En 1822 Lord Wellington le encarga *Los pensionistas de Chelsea leyendo el despacho de Waterloo* para conmemorar la victoria sobre Napoleón. Para restablecerse de una depresión por problemas familiares, en 1825 emprende un viaje a través de Francia, Italia, Alemania, Austria, Suiza y España. Llega a Madrid en octubre 1825, donde se supone que conoció la obra de los maestros españoles del siglo de Oro. Así lo refleja su correspondencia, causándole gran impresión Velásquez y Murillo. Este contacto influye en su producción posterior con la adquisición de más severidad y una técnica más depurada, lo que no entendieron sus admiradores. Se deduce que durante su larga estancia en España estuvo en Andalucía, ya que pinta varios lienzos ambientados en esta región. Así por ejemplo, en el Museo de Leicester se conserva *Washington Irving buscando la huella de Cristobal Colón en la Rábita*, donde aparece este escritor amigo suyo, entonces residente en Madrid. Se conocen dos cuadros de género situados posiblemente en el occidente andaluz pintados por Wilkie: *Campamento gitano*, conservado en el Metropolitan Museo de Nueva York, y *Posada española* que pasamos a comentar a continuación (ver figura 1).

El tema de la posada, “lugar donde por precio se hospedan o albergan personas, en especial arrieros, viajeros, campesinos, etc.” (DREA, 1994: 1645) va a ser recurrente en los cuadros de género costumbrista, como lugar exótico que llama la atención a los viajeros extranjeros en busca de tipismo. No faltarán guitarras en estas posadas, asimilando este instrumento como parte de este tipismo español, localizado sobre todo en Andalucía. En éste de David Wilkie, en el margen derecho, tenemos el contraste entre un aparente bandolero cuya altura casi gigantesca, reforzada por otra aún mayor de otro bandolero detrás en una mula, se opone el tamaño diminuto de un enano, sentado casi al pie de su pierna derecha. Este contraste viene reforzado por dos niños sentados en el

suelo a su derecha. Hemos querido describir este detalle del cuadro, ya que va a tener influencia en el objeto que nos interesa, la guitarra. Siguiendo el objetivo de minimizar el cuerpo del enano, ésta aparece con una plantilla de tamaño aparentemente importante, que no corresponde a la de las guitarras clásico-románticas que se construían entonces. Esta “exageración” a primera vista de la plantilla parece ser otro de los recursos del pintor para deformar el enanismo del personaje. En efecto, si comparamos a segunda vista el tamaño del instrumento con los otros personajes, veremos en efecto que tiene las dimensiones de la plantilla habitual en las guitarras de la época, con la forma en ocho y regularidad entre los lóbulos inferior y superior, estrechez del mástil. La forma de sujetar el instrumento resulta interesante, con el aro apoyando en el muslo de la pierna derecha, posición que corresponde a la de la guitarra popular y primitiva guitarra flamenca, y que cambiará la guitarra clásico-romántica apoyando la curva del aro en el muslo izquierdo.

Otro detalle sorprendente reside en la posición de la mano derecha, muy alejada del puente, y más allá de la boca. Este lugar en la tapa no corresponde ni a la guitarra clásico-romántica, ni a la de la guitarra popular o “pre-flamenca”. Tal cómo está colocada, produciría un sonido muy dulce, imitando el arpa, y solo se observa esta posición en los métodos de forma excepcional, precisamente para conseguir esta imitación. Según nuestra opinión, se trata de otro recurso del pintor para acentuar la desproporción del personaje. En efecto, si comparamos el tamaño del brazo derecho con el de su cabeza, observaremos que ha disminuido considerablemente la proporción de aquel. Fijándonos en la mano, podemos ver claramente como los dedos índice, medio y anular están apoyados en las tres primeras cuerdas, y cómo separa el dedo meñique que está descansando sobre la tapa armónica, posición habitual en el laúd, la guitarra barroca y en algunos guitarristas clásico-románticos que siguieron manteniendo esta posición.



Figura 1. David Wilkie, *Posada española*
(Fuente: Quesada, 1996: 108)

2. 2. *John Frederick Lewis*

Nacido en Londres en 1805, es hijo del famoso grabador Frederick Christian Lewis. Con 16 años participa en las exposiciones de la Royal Academy, pintando animales y tres años más tarde, publica un álbum de seis grabados que gustaron al Rey Georges IV, que lo requiere durante varios años para pintar temas animalistas y deportistas en Windsor Park. Acostumbrado a trabajar el óleo, queda fascinado por la acuarela y en 1830 pasa a ser miembro de la Asociación de Acuarelistas. Reside un mes en Madrid a partir del 22 de agosto de 1832, para instalarse después en Granada, ayudado en los preparativos formales por su amigo Richard Ford, quien le facilita el contacto para obtener un pasaporte para residir y viajar por Andalucía. Llega a Granada el 29 de septiembre, residiendo en la casa de Ford. Desde diciembre 1832 a marzo 1833

estará en Sevilla, en la casa sevillana de la familia Ford. Numerosos indicios permiten deducir que Lewis acompañó a Richard Ford en gran parte del viaje que realizó a partir de mediados de 1833 por Granada, Alhama, Antequera, Ronda, Tarifa y Gibraltar, con destino después hacia Tánger y Tetuán, regresando a Granada y pasando por Málaga el 30 de mayo. Lewis se instala de nuevo en Granada durante una larga temporada para dibujar y pintar. Se supone que regresa a Inglaterra durante la primera mitad de 1834. En 1835 publica en Londres el libro *Sketches and drawings of the Alhambra* con la anotación en portada *Made during a residence in Granada in the years 1833-34*. En 1836, publica *Lewis's sketches of Spain and Spanish carácter*, con 26 nuevas litografías diferentes, ofreciendo ahora una visión negativa de la Alhambra, en mal estado de conservación y abandonada, refugio de gitanos y mendigos. Conocido en Inglaterra como *Spanish Lewis*, en 1841 se traslada a El Cairo, donde permanece diez años, dedicando su obra a acopiar materiales sobre temas orientales. En 1855 es nombrado presidente de la Asociación de Acuarelistas, cargo que abandona después para dedicarse exclusivamente a la pintura al óleo, falleciendo en Walton-on-Thames en 1876 (Quesada, 1996: 77-81).

Lewis tiene también una posada en su obra titulada *La posada de la Trinidad*, donde volvemos a encontrar el mismo tipo de personajes de ambos sexos que en el cuadro anterior de Wilkie, aunque no aparece ninguna guitarra⁶.

Sin embargo, tendremos guitarras en la acuarela titulada *Fiesta española*, conservada en el Bristol Museum and Art Gallery (figura 2).

Esta obra donde aparecen varios tipos de esta temática costumbrista (mujeres sensuales ataviadas con peinetas, moños, cántaro, hombres con aspecto de bandoleros y otros gordos entregados al placer del vino y de la comida, el cura, adolescentes descalzos, una pareja de boleros, etc.) contiene

⁶ Este cuadro se puede consultar en el libro de Luis Quesada (Quesada, 1996: 80).

nada menos que cinco guitarristas, cuatro hombres y una mujer. Observando a los hombres de izquierda a derecha, vemos en primer lugar a un guitarrista que parece cantar “una serenata” a la mujer sentada sobre la mula. Hemos visto ya, analizando los métodos franceses de los siglos XVII y XVIII (Torres, 2009), la recurrente asociación de la guitarra con la sensualidad de la vida nocturna española, donde el clima dulce y caluroso es propicio a este tipo de declaraciones amorosas. Está de pie y sujeta la guitarra de forma horizontal, una de las formas utilizadas en la época barroca, precisamente para tocar por las calles pasacalles (valga la redundancia) y serenatas, sujetando en este caso el instrumento con una cinta. Horizontal es también la posición del segundo guitarrista, de pie y cantándole a la pareja de boleros. La asociación de la guitarra como instrumentos compañeros de declaraciones amorosas se comprueba de nuevo con el tercer guitarrista, dividido entre atender a los que bailan y a la chica que apoya su cabeza en su hombro izquierdo, sujetando la guitarra en posición vertical extrema, casi inclinada hacia el suelo, suponemos que por el peso de la cabeza de su compañera. El cuarto guitarrista está tocando sentado con las piernas abiertas, apoyando la guitarra sobre el muslo derecho, es decir la forma popular e inicialmente flamenca. Su mano derecha está fuera del contacto con la tapa, y parece estar cantando una vez más una “serenata” a la mujer que se asoma por la ventana, recordando los iconos de vírgenes. La última guitarra que aparece es la de la mujer sentada en un taburete cubierto por su voluminoso vestido. La práctica de la guitarra era habitual en la educación de las mujeres, como uno de los atractivos de sus encantos femeninos. Sujeta la guitarra en posición horizontal barroca, faltando en el dibujo la cinta que debería permitir esta posición. En efecto, sin esta sujeción, resultaría imposible aguantar con los brazos el instrumento de cuerdas pulsadas. Suponemos que el pintor ha eliminado este detalle para no ensombrecer el punto de luz dado por la sensualidad del cuello y espaldas de la guitarrista. Esta múltiple presencia de guitarras incide en la sociabilidad habitualmente relacionada con ella, apta para el intimismo amoroso o el

jolgorio de la fiesta colectiva. A notar, para terminar, el pandero que sujeta y toca la mujer con peineta de la izquierda y las castañuelas de los boleros. Hemos analizado cómo instrumentos de percusión como las castañuelas, los zapateados o el pandero suelen apoyar y complementar la guitarra en su función de acompañamiento de danzas y bailes (Torres, 2009).



Figura 2. John Frederick Lewis, *Fiesta española*
(Fuente: Quesada, 1996: 80)

2. 3. *Pierre François Giraud*

Nacido en París el 9 de agosto de 1806, con 15 años ingresa en la Escuela de Bellas Artes de su ciudad natal, cultivando a lo largo de su vida el óleo, la acuarela y el grabado, consiguiendo con esta última técnica el Premio de Roma en 1826. Ha destacado en la pintura de género, de historia, y en el retrato. Autor de caricaturas para la prensa de París, viaja a Egipto y Argelia como pintor orientalista. También reside y trabaja en Italia, y viaja a España en 1844. Fallece en París en 1881 (Quesada, 1996: 118-119).

El cuadro que nos interesa lleva por título *Baile en la posada* y se conserva en el Musée de la Ville de Soissons (figura 3).



Figura 3. Pierre François Giraud, *Baile en la posada*
(Fuente: Quesada, 1996: 117)

Tenemos otra vez el tema recurrente de las posadas como lugar que reúne todo el tipismo de los viajeros extranjeros. Este lugar parece haber sido por consiguiente uno de los más idóneos para la expresión de lo que nos interesa ahora, lo “popular” en la guitarra. Otra vez volvemos a encontrar una reunión de ambos sexos, destacando la sensualidad tanto femenina como masculina, de varias parejas de boleros. También vuelve a reunirse musicalmente dos elementos: la guitarra y las percusiones de las postizas y de la pandereta. Centrándonos en el guitarrista de la parte derecha, lo vemos sentado en posición informal, apoyando la pierna derecha en una pequeña mesa. La guitarra es de tipo clásico-romántica, de pequeña plantilla, mástil estrecho, forma de ocho con igualdad en los lóbulos y seis cuerdas simples. El guitarrista, zurdo, la mantiene en posición horizontal, apoyada en el muslo derecho. La posición de mano derecha indica cierta inclinación hacia la derecha, lo que es

considerado como defecto en la guitarra clásica, y destaca parte del pulgar detrás del mástil, posición presente en la guitarra barroca que considerará incorrecta la guitarra clásica. Este *tocaor* pertenece por consiguiente claramente al ámbito de la guitarra popular. La mano izquierda parece rasguear o tocar con el pulgar, y destaca la separación del dedo meñique del resto, rasgos que confirman la procedencia popular de su ejecución.

2. 4. *Louis Charles Porion*

Nacido en Amiens en 1814 y fallecido en París después de 1868, ha sido discípulo de Ingres y obtiene una medalla de tercera clase en el Salón parisino en 1844, año en que viaja a España con el encargo del gobierno francés de copiar varios cuadros de Velásquez en el museo del Prado. Volverá a España en dos ocasiones más. Ha pintado varios temas populares de Andalucía y del Levante como *El descanso: costumbres de Valencia* conservado en el Museo de Burdeos, *Bailarinas de Granada* que está en el Museo de Saint Omer o *Baile español* (ver figura 4) hoy en el Museo de Amiens (Quesada, 1996: 119), que pasamos a comentar a continuación.

Los espacios tratados hasta ahora son abiertos. Nada de teatros, salas de conciertos, salones, etc. nada de lo que podía recordar las prácticas musicales de la aristocracia o burguesía europeas. Al contrario, los pintores parecen fascinados por el carácter bucólico, “salvaje”, natural, de las escenas populares que presencian. Tenemos aquí a una pareja de boleros bien ataviados, y sin embargo sin calzado o con esparteñas, incidiendo en la sensualidad de la escena con la desnudez de las extremidades de los cuerpos. Este aspecto viene reforzado por la posición del guitarrista de la parte izquierda, casi acostado en el suelo, sujetando una guitarra en forma de pera, rasgo organológico particularmente asociado al guitarreros granaíno José Pernas. Sujeta el instrumento de forma vertical, con la mano izquierda casi a la altura del rostro, rasgo que observaremos más tarde en la incipiente guitarra flamenca. De la mano derecha destaca el pulgar bien separado del resto de los dedos, otro rasgo

de la incipiente guitarra flamenca. A reseñar para terminar, una vez más, la presencia de las habituales percusiones de postizas y pandero como apoyo complementario al toque.



Figura 4. Louis Charles Porion, *Baile español*
(Fuente: Quesada, 1996: 118)

2. 5. *Alfred Dehodencq*

Nace en París el 23 de abril de 1822, hijo de un militar convertido en hombre de negocios, presentando en su adolescencia predisposición por el dibujo, por lo que ingresa en el taller del retratista y pintor Léon Cogniet. En 1844 se presenta por primera vez en el Salón de París, dedicándose entonces al cuadro religioso, con fama de experto colorista. Herido grave de bala durante la revolución de 1848, los médicos le aconsejan semanas de reposo, por lo que se traslada a un balneario de los Pirineos franceses en julio 1849. Atraído por la cercanía de España, en agosto está en Madrid. Asiste a una corrida de toros que le causa gran impresión y entabla amistad con el pintor José de Madrazo, director del Museo del Prado, pasando largas horas a contemplar los cuadros de Velázquez y de los maestros del Siglo de Oro. Monta un taller y se relaciona con la alta sociedad de Madrid, presentando en otoño el cuadro *Corrida de*

novillos en El Escorial en una exposición de la Real Academia de San Fernando. Recomendado por Madrazo, el Duque de Montpensier de visita por Madrid conoce su taller en julio de 1850, impresionado por su obra, por lo que le anima a trasladarse a Sevilla para trabajar en algunos encargos que le haría. Aprovecha la ocasión para visitar Andalucía y llega a Sevilla a final de noviembre, alojándose en el Hotel Europa de forma precaria. Pasa por el barrio de Triana, se mezcla con la gente, asiste a bailes de candil, visita la penumbra de las iglesias, admira a las mujeres, etc. proponiendo al duque dos cuadros de buenas dimensiones sobre lo que caracteriza la vida andaluza, la voluptuosidad y la religiosidad. Montpensier acepta y pinta en 1851 *Una cofradía por la calle Génova* y *Baile de gitanos en los jardines del Alcázar*, cuadros que pertenecieron a los herederos del duque y que actualmente están en una colección particular. Atraído por la vida andaluza y especialmente por la de los gitanos, está en Córdoba y Granada durante seis semanas, pintando *Un peón caminero dormido* y *Gitanos de regreso de una fiesta*, entre otros cuadros de espíritu romántico y populista al estilo de los artistas andaluces. Montpensier le encarga una réplica reducida del baile de gitanos en el Alcázar que expone en París con enorme éxito. Pasa por una situación económica delicada, cuando de pronto se instala en el palacio de San Telmo para hacer el retrato de los Duques con un lienzo que le saca de apuros. En 1853, lo tenemos en Cádiz donde tiene la oportunidad de viajar a lo largo de la costa de Huelva y hasta Tetuán, a bordo de un navío de guerra francés. En Cádiz además, la madre de Montpensier, la ex reina María Amelie, le encarga dos cuadros. En 1857 contrae matrimonio con la señorita Calderón que había conocido en esta ciudad, después de una larga estancia en Tánger para dedicarse a temas orientalistas. Reside en Cádiz hasta 1863, fecha en la que regresa a París. Presenta en 1865 en esta capital *La buenaventura* pintado años antes, obteniendo la Medalla de Plata. Sin embargo, su pintura calificada de estilo *pompier* no llama la atención a la crítica y a los especialistas del momento, atraídos por el emergente impresionismo. Fallece en 1881. Considerado como uno de los pintores costumbristas andaluces por

Quesada (1993), Théophile Gautier opinaba de él que tenía una asombrosa “aptitud etnográfica”.

Vamos a analizar dos cuadros de este pintor, el primero su famoso *Baile de gitanos en el Alcázar de Sevilla* (figura 5).



Figura 5. Alfred Dehodencq, *Baile de gitanos en el Alcázar de Sevilla*
(Fuente: Quesada, 1996: 123)

Este cuadro contextualizado en la capital andaluza a mitad del siglo XIX, presenta importantes cambios con respecto a lo que hemos analizado hasta ahora. 1º el baile deja de ser un asunto de parejas y pasa a ser individualista, con una gitana que, además, no ejecuta movimientos de brazos en la estética bolera vista hasta ahora. Si volvemos a encontrar ambos sexos ataviados según los hábitos andaluces del momento, las percusiones dejan de ser interpretadas por un pandero/pandereta y postizas para ser cambiadas por las palmas de las manos y los pitos de los dedos de la ¿bailaora? 2º La observación del guitarrista situado a la izquierda también presenta novedades. Sí está con la pierna izquierda cruzada sobre la derecha y el aro apoyado sobre esta última, rasgo común en la guitarra barroca, la posición del instrumento deja de ser horizontal y pasa a ser vertical, posición

habitual en los primeros *tocaos*. La plantilla del instrumento corresponde a la de la guitarra clásico-romántica, con utilización de clavijeros de madera. 3º la colocación de mano derecha indica claramente la separación de los dedos extremos, el pulgar para tocar en los bordones y el meñique que parece estar apoyado en la tapa junto al anular, mientras puntean el índice/medio, en técnica que parece pertenecer al ámbito del toque. Estos elementos nos permiten sospechar que con ello hemos pasado del ámbito popular del bolero y/o otros bailes al del baile flamenco.

El otro cuadro de Alfred Dehodencq lleva por título *Gitanos al volver de una feria en Andalucía* (figura 6).



Figura 6. Alfred Dehodencq, *Gitanos al volver de una feria en Andalucía*
(Fuente: Quesada, 1996: 124)

Hemos visto que uno de los intereses de Dehodencq reside en su empatía “etnográfica” con la vida popular andaluza, especialmente con los gitanos con quien entabla amistad y viaja. El cuadro que analizamos a continuación confirma este acercamiento hacia lo popular y hacia los márgenes de la sociedad andaluza. El espacio es de nuevo abierto y volvemos a encontrar los mismos rasgos que en el cuadro anterior. En primer lugar, la percusión es colectiva y hecha por las palmas de la mano en hombres y mujeres, aunque también una de las gitanas toca el pandero y la ¿bailaora? de atrás utiliza los

dedos de las manos para ejecutar lo que en flamenco se conoce como “pitos”. En segundo lugar, la posición de los brazos de las bailarinas/bailaoras, aunque puede ser asociada a la escuela bolera, parece añadir otra manera más oriental de colocarlos, inclinando la cabeza. En tercer lugar, la guitarra está presente en esta reunión de gitanos que regresan de una feria. El guitarrista está aparentemente montado en un animal, posiblemente una mula, y tiene colocado el instrumento en posición horizontal. No debe de ser fácil tocar subido en una mula, por lo que suponemos que la posición que tiene es una de la guitarra barroca, con cinta atada a cada extremidad de la guitarra para sujetarla, aunque no se aprecie nítidamente esta sujeción. La plantilla corresponde a la de una guitarra clásico-romántica, con clavijeros de madera. Este cuadro es de particular relevante, ya que se ha admitido de forma acrítica entre los aficionados que la guitarra se incorpora al género flamenco a partir de la segunda mitad del XIX, avanzando entre otros argumentos para ello que los gitanos no practicaban este instrumento, lo que parece resultar erróneo. El inglés George Borrow que viajó a España entre 1836 y 1840 por cuenta de la Sociedad Bíblica británica con el objeto de difundir el Nuevo Testamento en una edición sin comentarios y accesible, escribe viajando por Extremadura con gitanos que:

-Ahora- dijo Antonio a la más joven de las mujeres- tráeme el *pajandi*, que voy a cantar una *gachapla*.

La muchacha trajo la guitarra, y el gitano, después de templarla con cierto trabajo, rascó vigorosamente las cuerdas y se puso a cantar (...)

El canto y la música duraron mucho tiempo. Las dos mujeres jóvenes no se cansaban de bailar, mientras la vieja hacía a veces restallar sus dedos o medía el compás golpeando en el suelo con el palo. Al fin, Antonio soltó bruscamente la guitarra, y dijo:

- Veo que el *Caloró* de Londres está cansado; basta, basta; mañana continuaremos (Borrow, 2003: 122).

En cuarto y último lugar, en ambos cuadros podemos apreciar el color moreno de la piel de los personajes, así como su pelo negro, y las expresiones orientales de los rostros. Estos rasgos de etnicidad para pintar a los gitanos se mantendrán y pasarán a ser una constante en otros pintores, como veremos más adelante.



Figura 7. Antoine Dumas, *Baile*
(Fuente: Quesada, 1996: 119)

2. 6. Antoine Dumas

Nacido en Avignon en 1820 y fallecido en África en 1859, estudia con el retratista J. Pierre Reboul en su ciudad natal. Recorre Egipto, el Sudán y en 1856 se traslada a España donde viaja por parte de Andalucía.

Su obra, que incluye lienzos con temática africana, contiene también cuadros de tipo costumbrista-andaluz con títulos que reflejan más bien la atracción hacia ambientes y personajes rurales, es decir “payos”: *Bailarines españoles* y *Segadoras dormidas*, *Las seguidillas*, *Arrieros en la Posada* y *El guitarrista*.

El que vamos a comentar lleva por título *Baile*. Se trata de una pareja de boleros bailando en el campo, acompañados por dos guitarristas. Éstos tocan de pie con instrumentos de pequeña dimensión, en posición horizontal.

Este ambiente bucólico y colectivo de posibles “seguidillas” contrasta con los cuadros anteriores donde los gitanos parecían realizar una “juerga flamenca” (ver figura 7).

2.7. *John Phillip*

Considerado como el pintor británico más prolífico y conocedor del espíritu de la gente que retrató, nace en Aberdeen (Escocia) en 1817, hijo de un zapatero remendón. La pobreza de su entorno le hace buscarse la vida muy pronto como aprendiz de hojalatero, compaginando este oficio con su temprana afición al dibujo. En 1836, ayudado de un Lord, viaja a Londres para seguir su formación bajo los consejos del pintor de género Thomas M. Joy, ingresando el año siguiente en la Royal Academy. Regresa a Aberdeen en 1839 donde reside varios años, pintando retratos y escenas de costumbres escocesas, para volver a Londres en 1846. El clima brumoso afecta a su delicada salud, y siguiendo el consejo de David Wilkie, viaja a España, llegando a Sevilla en 1851. El clima le permite recuperarse pronto e insufla a su obra vitalidad, luz y vigor. Después de su larga estancia en la capital andaluza, regresa a Londres para presentar su obra en la Royal Academy, causando asombro entre sus compatriotas, que pasan a llamarlo *spanish Phillip*. Realizará otros dos viajes a España, en 1856 y en 1860. Fallece el 27 de febrero de 1867 (Quesada, 1996: 127-131).

Los cuadros que vamos a analizar los pinta en su último viaje, por lo que debemos fecharlos en 1860.

El primero lleva por título *Fiesta en el corral de vecinos* (figura 8).



Figura 8. John Phillip, *Fiesta en el corral de vecinos*
(Fuente: Quesada, 1996: 126)

Los famosos corrales de vecinos han constituido uno de los espacios de sociabilidad popular más característicos en la parte occidental de Andalucía, por lo que también llamaron la atención a los pintores costumbristas. Como de costumbre, volvemos a encontrar varios tipos de personajes de ambos sexos y de edad variada: las gitanas y sus “churumbeles”, hombres con aspecto de bandoleros, mendigos, boleras, guardias civiles y “guiris” que varias gitanas intentan seducir para “engañar”. No faltan guitarras, el pandero y palmas a esta reunión de “flamencas”, entiéndase gitanas que bailan, cantan y tocan. Centrándonos en los instrumentistas, diremos que los dos utilizan guitarras de seis cuerdas simples con plantilla pequeña del tipo clásico-romántica. La chica joven toca de pie sin punto de apoyo, lo que resultaría imposible si no dispusiera del habitual lazo para sujetar el instrumento cuando se toca de esta manera, detalle quizá poco estético que los pintores prefieren eliminar. La

posición es horizontal y corresponde a la de un instrumento sujeto precisamente por un lazo. Un detalle que llama la atención y que refleja la precisión de la observación de Phillip, es el sistema de botones en el puente para atar las cuerdas, común en la primera mitad del siglo XIX, y que poco a poco fue sustituido por el sistema de atar las cuerdas al puente propuesto por Aguado en su método. La mano derecha está perpendicular al puente y se puede comprobar cómo la guitarrista separa el meñique del resto de la mano, técnica heredada del laúd y de la guitarra barroca, para usarlo como punto de apoyo en la tapa. Este rasgo técnico se observa también en la mano derecha del guitarrista que parece apoyar incluso además el anular y que usa también el sistema de botones para atar las seis cuerdas de su guitarra. Aunque inclinada ligeramente hacia arriba, la colocación del instrumento es también de tipo horizontal.

Si nos fijamos en la mano izquierda, dos detalles llaman poderosamente la atención, nueva prueba de la capacidad de observación del pintor. En primer lugar, el acorde que tiene colocado en la primera posición es un FaM7^a mayor, uno de los acordes básicos del toque elemental “por arriba”. Por otra parte, utiliza el pulgar detrás del mástil para pulsar el primer traste de la 6^a cuerda, es decir para tocar un Fa en el bajo, lo que ratifica la posición de los demás dedos. Esta forma excepcional de utilizar el pulgar de la mano izquierda para hacer nota era aún vigente en la época de Aguado y Sor que no la condenaban en sus métodos, aunque preferían mantenerlo detrás a mitad del mástil, como se hace hoy. El mástil más estrecho de las guitarras clásico-románticas permitía usar este recurso sin demasiado problema, técnica que resultó casi imposible hacer cuando aumentó la plantilla de la guitarra a partir de los años 60 con Antonio de Torres. Sin embargo, este recurso se sigue hoy utilizando en la guitarra eléctrica y la guitarra folk, que tienen un mástil más estrecho que la clásica y flamenca. Llamaremos la atención para terminar en el color de la piel blanca y luz de la bolera de la izquierda y el color oscuro de la piel de las gitanas, en un logrado intento de reflejar dos mundos estéticos casi opuestos.

El siguiente cuadro lleva por título *La gloria* (figura 9). En relación a él, Quesada indica que:

Philip recoge en este lienzo una curiosa costumbre gitana: la de convertir el velatorio de los menores de edad fallecidos, en una fiesta con bailes y cantes a cargo de familiares, vecinos y amigos a lo largo de toda una noche, hasta la hora del entierro. Se celebra así la ascensión a la gloria de un alma inocente. El granadino López Mezquita pintaría, andando el tiempo, otro lienzo de gran tamaño con el mismo tema (Quesada, 1996: 130).



Figura 9. John Phillip, *La gloria*
(Fuente: Quesada, 1996: 130)

Otra vez tenemos a dos mujeres sentadas tocando la guitarra. El cuadro es interesante porque nos muestra el pequeño tamaño de las sillas de anea que habitualmente se usaba para sentarse, y por consiguiente para tocar en los ambientes populares, sillas aún utilizadas en ambientes rurales andaluces. La posición de mano izquierda de la primera “tocaora” nos muestra una vez más cómo utiliza el pulgar detrás del mástil para tocar un bajo en la sexta. Las guitarras llevan clavijeros de madera como es habitual, con moño o fiador atado en las clavijas, y los mástiles tienen una posición de tipo barroca más bien

horizontal, con ligera tendencia a subirlos. La pareja de baile está formada con toda seguridad por dos boleros, usando las postizas él y la pandereta ella, mientras detrás otra mujer toca el pandero. Por fin aparece otro pandero en el suelo a la izquierda, que casi sirve para que la gitana de luto apoye sus rodillas.

El último cuadro que vamos a analizar de John Phillip se llama *Conversación alrededor del brasero* (figura 10).



Figura 10. John Phillip, *Conversación alrededor del brasero*
(Fuente: Quesada, 1996: 126)

Hemos querido traerlo aquí por tres motivos. 1º Se puede apreciar perfectamente la plantilla clásico-romántica en forma de ocho y lóbulos iguales de esta guitarra de seis cuerdas simples con clavijero de maderas. 2º Aparece el lazo obviado en otros cuadros, atado en las dos extremidades del instrumento, con el que se podía tocar cómodamente de pie. Aporta ahora al cuadro un elemento de colorido aprovechado por el pintor. También está el habitual moño o fiador en las clavijas, de manera a colgar la guitarra en una pared. 3º Phillip suele asociar la guitarra al mundo femenino, confirmando que su práctica era común entre las mujeres, hecho que desaparecerá posteriormente.

2.8. Jenaro Pérez Villaamil y Duguet

Para contextualizar a este pintor español, resumimos la información que nos proporciona Enrique Arias Inglés en la Enciclopedia On-line del Museo Nacional del Prado (www-museodelprado.es). Nacido en El Ferrol (La Coruña) en 1807 y fallecido en Madrid en 1854, se considera a Jenaro Pérez Villaamil y Duguet como el creador y máximo representante del paisajismo romántico español. Aunque nacido en Galicia, se traslada muy joven a Madrid, donde emprende estudios literarios en San Isidro el Real. En 1823, ante la invasión de los Cien Mil Hijos de San Luis, se incorpora al ejército del Gobierno liberal, y es herido en la campaña de Andalucía y trasladado a Cádiz como prisionero de guerra, donde permanece desde 1823 hasta 1830 y asiste a las clases de la Academia gaditana. Alcanza pronto fama en Cádiz y en 1830 la ciudad de San Juan de Puerto Rico le encomienda las decoraciones del Teatro Tapia. Regresa a España en 1833, año en el que conoce al pintor escocés David Roberts, que le transmite la concepción paisajística romántica británica, a la que permanece fiel toda su vida. En 1834 se establece en Madrid, y participa activamente en el mundo artístico de la agitada época romántica, consiguiendo una carrera de éxitos crecientes. José Zorrilla canta su pintura y alcanza pronto una dimensión internacional al comprarle el barón Isidore-Justin Taylor varios cuadros para el rey Luis Felipe de Francia. En 1835 es nombrado académico de mérito de la Real Academia de San Fernando y en 1840 pintor honorario de cámara. De 1840 a 1844, durante la regencia del general Espartero, permanece fuera de España, quizá por motivos políticos, encubiertos con la publicación en París de su *España artística y monumental*, el más bello libro de viajes litografiado del romanticismo español. Viaja por Francia, Bélgica y Holanda, adquiriendo obras suyas los reyes de estos países. En 1844, a la caída de Espartero, regresa a Madrid y recibe los nombramientos de caballero de la orden de Carlos III, de Leopoldo de Bélgica y de la Legión de Honor francesa. En 1845 es nombrado teniente director de la Academia de San Fernando y catedrático de paisaje de dicha corporación, y en 1848 profesor de paisaje de la Escuela Preparatoria para

las carreras de Ingenieros Civiles y Arquitectos. Concorre siempre con éxito a las exposiciones de la Academia y del Liceo, así como al Salón de París, donde, en el de 1846, obtiene elogiosa crítica de Charles Baudelaire, realizando, además, a lo largo de su vida, numerosos viajes artísticos por España. Muere aún joven, cuando decaían ya las concepciones paisajísticas románticas.

Incluimos como fuente iconográfica un dibujo que aparece en el *Álbum español* de Mihail Ivanovitch Glinka, Fechado en Sevilla a 12 de mayo de 1847, contiene el retrato de una mujer andaluza aparentemente viuda, tocando la guitarra. La belleza de las viudas españolas, con el contraste entre su juventud y el hábito de su vestimenta negra es, por su poder evocador, una de las estampas femeninas favoritas de los pintores románticos. La guitarra aparece como compañera ideal para expresar el nuevo estado de soledad, socialmente requerido por el duelo. El retrato nos confirma por otra parte que la práctica de la guitarra es habitual entre las mujeres de la época, formando parte de su ocio. La guitarra que vemos aquí, por su tamaño y forma en ocho, es de tipo clásico-romántica, de seis cuerdas simples y con clavijeros de madera. La mano izquierda, bien separada del mástil y con la muñeca doblada, colocación conocida como “de violinista”, indica la esmerada educación musical que ha recibido esta guitarrista. La mano derecha resulta más confusa. Si la separamos mentalmente del lugar en el que está colocada y la bajamos hacia el puente, podemos reconocer el punto de apoyo del meñique, mientras el índice se separa del medio y anular en un movimiento hacia abajo como para rasguear. Esta posición y este movimiento sin embargo resultarían imposible en el lugar donde la tiene colocada aquí, encima de la boca de la guitarra, ya que los puntos de apoyo resultan imposibles. Pensamos por consiguiente que se trata de un recurso técnico del pintor, aprovechando el punto obscuro facilitado por la boca de la guitarra, para realzar su delicada mano derecha. Este contraste hubiera sido imposible con la colocación de la mano en el lugar normal, cerca del puente.

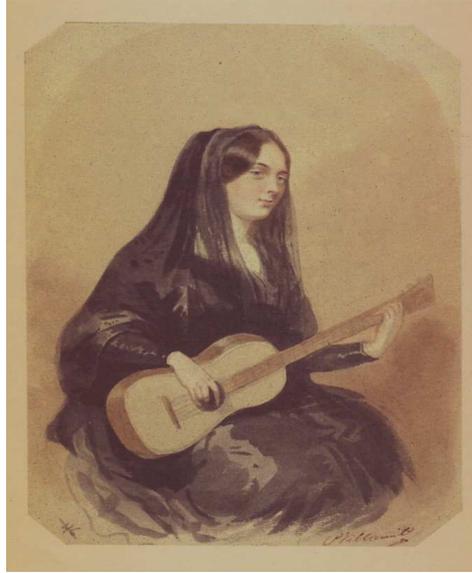


Figura 11. Pérez Villaamil, Dibujo
(Fuente: Glinka, 1996: 74)

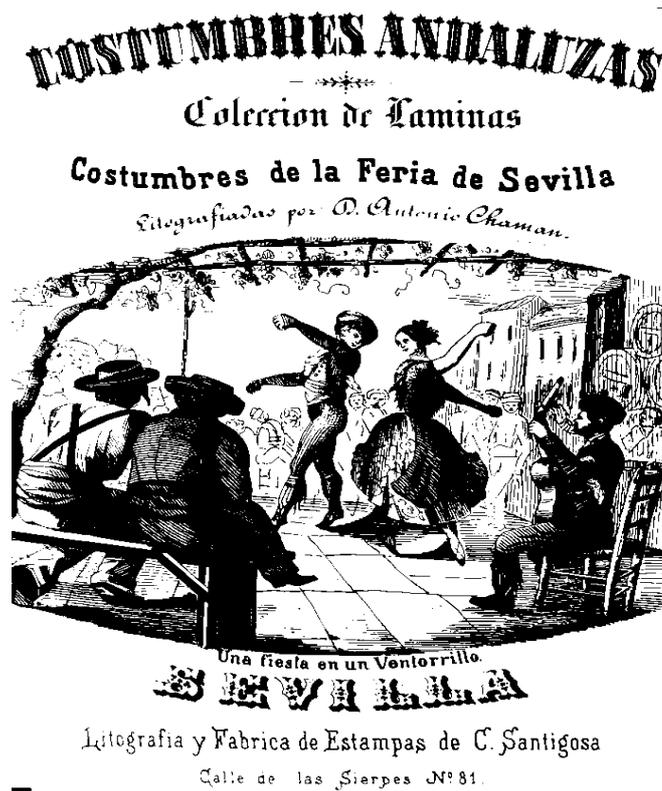


Figura 12. Antonio Chamán, litografía
(Fuente: Blas Vega y Ríos Ruiz, 1988: 698)

2.9. Antonio Chamán

Terminamos con tres litografías de Antonio Chamán, que nos describen los ambientes musicales populares en Sevilla, a mediados del XIX.

La primera es la portada de su colección de láminas sobre costumbres de la Feria de Sevilla, publicada por la Litografía y Fábrica de Estampas de C. Santigosa, ubicada en la calle Sierpes de la capital hispalense (figura 12).

La siguiente lámina lleva por título *El columpio*, y pertenece a esta colección fechada en 1850 (figura 13).



Figura 13. Antonio Chamán, *El columpio*
(Fuente: Blas Vega y Ríos Ruiz, 1988: 595)

La tercera lámina lleva por título *La feria de Sevilla: en cualquier parte se baila un fandango*, también de la misma colección (figura 14).

Reproducimos estas tres láminas porque en cada una de ellas, aparece lo que podríamos denominar tocao “pre-flamenco” de mediados de siglo XIX. Si

uno ojea las numerosas ilustraciones de obras enciclopédicas como la de Blas Vega y Ríos Ruiz (1988) o los cinco tomos de la *Historia del flamenco* (VV.AA., 1995 y 1996), podrá percatarse de la recurrencia en la forma de sujetar la guitarra sobre el muslo derecho y en posición vertical, con el clavijero de madera antigua a la altura o más arriba de los ojos, en la iconografía de la época.

Esta posición aparece también con frecuencia, pero no siempre como acabamos de ver, en fuentes iconográficas con guitarras populares. Una observación atenta nos permite distinguir este paso de la guitarra popular a la guitarra “pre-flamenca” en la primera mitad del XIX.



Figura 14. Antonio Chamán, *La feria de Sevilla*
(Fuente: Blas Vega y Ríos Ruiz, 1988: 77)

Como rasgo común, vemos que ambas se interpretan en espacios generalmente abiertos, de carácter colectivo. Lo que parece diferenciar sin embargo una de otra, es el aspecto coral de la guitarra popular, varias guitarras interviniendo a la vez y, por el contrario, la perspectiva individualista de la guitarra “pre-flamenca”. En efecto, hay un momento en las fuentes donde

dejamos de ver guitarras y percusiones juntas, para reparar a un solo guitarrista, acompañado solamente por lo que los viajeros llamaban “palmateo”.

Las guitarras populares y percusiones nos remiten a la “música ruidosa” descrita desde el siglo XVII, en su función rasgueada de acompañamiento del baile (Torres, 2009). Hay tantos instrumentistas y parejas de baile, tanto bullicio expresado en la literatura y en la pintura, que no podemos oírla en otra función que la rítmica. Nos cuesta imaginar a estos guitarristas ejecutando laboriosos arpeggios o punteados para ser escuchados. O si lo hacen, como indica parte de las fuentes literarias, tiene que ser con varias guitarras y/o instrumentos de cuerda, generalmente en la primera cuerda que es la que más “chilla”, par ser oídos. La música está en este caso supeditada al baile o a la fiesta, como lo sigue en las actuales pandas de verdiales o cuadrillas.

Sin embargo, aunque los guitarristas conservan la misma posición vertical del instrumento y colocación de la mano derecha cerca del puente para rasguear “a lo barbero”, podemos percibir cómo los guitarristas populares pasan a ser “el guitarrista” para acompañar, como el “ruido” de pandero, pandereta, castañuelas, palmas, taconeos, etc. reduce considerablemente su volumen para ser solo el de palmas y el zapateado individual de “la” que baila, o sea cómo deja de ser “música ruidosa” para ser “música para escuchar”. La música popular, habitualmente asociada con el baile para la fiesta y la diversión, adquiere por consiguiente una nueva función, la de ser escuchada. Es en este paso de lo “festivo” a la “audiencia”, que situamos paralelamente el de “guitarra popular” a “guitarra pre-flamenca”. Aunque los artistas flamencos continuarán la tradicional función festiva de la música, con la expresión “por fiesta” o “fín de fiesta” aplicadas a parte de su repertorio, requerirán ser escuchados. Para ello, necesitarán nuevos espacios, más íntimos, más reducidos, generalmente cerrados y no al aire libre. Este paso definitivo de función y espacio se producirá en la otra mitad del siglo XIX, ayudado por el

auge del fenómeno social de los “cafés concerts” parisinos en Europa, reconvertidos en castizos cafés cantantes en España. Este paso definitivo de lo “pre-flamenco” a lo “flamenco” se producirá por consiguiente en la siguiente mitad del siglo XIX.

3. Bibliografía

- BLAS VEGA José y RÍOS RUIZ, Manuel (1988). *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del flamenco* (vol. I y II). Madrid: Cinterco.
- BOBRI, Vladimir (1978). *La guitare selon Segovia*. Paris: Payot.
- BORDAS, Cristina y ARRIAGA, Gerardo (1993). "La Guitarra desde el Barroco hasta ca. 1950". En *La Guitarra Española. The Spanish Guitar*. Madrid: Opera tres.
- BORROW, George (1843/2003). *La Biblia en España*. Madrid: Alianza Editorial.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, José (2000). "El costumbrismo pictórico andaluz y sus intérpretes". En *Gran Enciclopedia Andaluz del Siglo XXI. Conocer Andalucía. Tomo 8. Aportaciones andaluzas a la Historia del Arte*. Sevilla: Tartessos.
- GLINKA, Mihail I. (1996). *1845-1847 Los papeles españoles de Glinka*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid-
- PÉREZ DÍAZ, Pompeyo (2003). *Dionisio Aguado y la guitarra clásico-romántica*. Madrid: Alpuerto.
- QUESADA, Luis (1993). *La vida cotidiana en la pintura andaluza*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir.
- QUESADA, Luis (1996). *Pintores españoles y extranjeros en Andalucía*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir.
- RIUS, Adrián (2002). *Francisco Tárrega, 1852-2002. Biografía oficial*. Ayuntamiento de Vila-Real (Castellón).
- SUÁREZ-PAJARES, Javier (1995). "Las generaciones guitarrísticas españolas del siglo XIX". En CASARES, Emilio y ALONSO, Celsa (Eds.): *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier (2000). "El auge de la guitarra moderna en España". en BOYD, Malcom y CARRERAS, Juan José (Eds.): *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press.
- TORRES, Norberto (2008). "Andrés Segovia: le guitariste du XXème siècle". En *Guitariste Classic Acoustic n° 4*. Bobigny.
- TORRES, Norberto (2009). "De lo Popular a lo Flamenco: Aspectos Musicológicos y Culturales de la Guitarra Flamenca (Siglos XVI-XIX)" (tesis doctoral). Universidad de Almería.