



Guitarra de seis órdenes y guitarra pre-flamenca en la segunda mitad del siglo XVIII

Dr. Norberto Torres Cortés
IES Alborán (Almería)

Enviado: 26-01-2016
Aceptado: 22-10-2016

Resumen

Después de haber rastreado en las páginas de esta revista la evolución de la guitarra rasgueada en España desde el siglo XVII, y su paso “o reconversión” a guitarra flamenca en la segunda mitad del siglo XIX, con un periodo de transición que hemos definido como “guitarra pre-flamenca”, focalizamos ahora nuestro interés con este trabajo de investigación extraído de nuestra tesis doctoral en un periodo clave para esta guitarra pre-flamenca, la segunda mitad del siglo XVIII, con el análisis de tres tipos de fuentes: organológicas, musicales y literarias.

Palabras clave: guitarra flamenca; guitarra pre-flamenca; guitarra moderna; guitarra clásica; guitarra barroca; rasgueado; punteado; tratados de guitarra; métodos de guitarra; siglo XVIII; Cádiz; viajeros; enciclopedistas; tonadillas escénicas.

Abstract

After to have tracking in the pages of this investigative magazine the strummed guitar evolution in Spain since XVII century, and the passage towards flamenco guitar in the second half of XIX century, with a transitional period I have define as “pre-flamenco guitar”, I focus now my interest with this paper taken from my PhD research in a very important period for this “pre-flamenco” guitar, the second half of XVIII century, with the three kind of sources analysis: organological, musical and literary.

1. Introducción

Con este trabajo de investigación extraído de nuestra tesis doctoral (Torres: 2009), queremos completar la información sobre el paso de la guitarra barroca o rasgueada a la guitarra moderna o “clásica” y a la guitarra flamenca abordado en varios artículos de esta revista, centrando ahora nuestra focalización en un periodo clave para la historia de la guitarra española y del género flamenco, la segunda mitad del siglo XVIII. Periodo de importantes transformaciones en todos los ámbitos en Europa, con una onda expansiva hacia sus colonizaciones, con el apogeo de la Razón y de su corolario estético en el Clasicismo por una parte, y la insipiente reacción de la pasión por lo intuitivo que prefigurará el Romanticismo y su exaltación de lo popular por otra, abordaremos este periodo con tres corpus de fuentes¹: lo organológico, lo musical con un rastreo de los tratados y métodos de guitarra, y para terminar lo literario, con el rastreo de la producción escrita de los viajeros, de los enciclopedistas y de la presencia de esta guitarra en las tonadillas escénicas.

2. Organología

Desde el aspecto organológico, las investigaciones recientes del guitarrero José Luis Romanillos, una autoridad reconocida en esta materia, destacan la importancia de la escuela andaluza de guitarreros, constituida sobre todo por Francisco Sanguino, José Pagés, Joshep Benecid y Francisco Pérez, con actividad todos en Cádiz y Sevilla, en parte de los cambios que van a afectar el instrumento hacia el modelo actual establecido por Antonio de Torres:

En Sevilla, Torres debió de ver las guitarras de Francisco Sanguino, José Pagés, Joshep Benecid y Francisco Pérez, un grupo que representaba la élite de los guitarreros del siglo XVIII, que utilizaron técnicas constructivas mucho más avanzadas que los guitarreros

¹ Las fuentes periódicas ya fueron referidas en uno de los primeros artículos que publicamos en esta revista, por lo que no volveremos a repetirlos (ver Torres, 2010).



granadinos. Por ejemplo, Francisco Sanguino construía instrumentos de la más alta calidad, muy superiores a los de sus contemporáneos y con una clara consciencia de las propiedades acústicas de los materiales (Romanillos, 2004: 42)².

Por otra parte, las dos referencias más antiguas que se tiene en la prensa española sobre guitarras de seis órdenes indican también una procedencia andaluza. La primera, fechada el 3 de junio de 1760 y publicada en el *Diario noticioso* de Madrid, nos dice que “En la calle de Atocha, casa del Granadino, se vende una vihuela de 6 órdenes, hecha de su misma mano, buena para acompañar [...]”. La otra aparece en el mismo periódico y está fechada el 11 de septiembre de 1772: “Quien quisiere comprar una guitarra de 6 órdenes hecha por el famoso Sevillano, Sanguino, acuda a casa del Maestro Medina que vive frente al Corral de la Cruz”.

Lidia Insarralde (2005: 345-353) ha seguido en gran parte de pueblos y ciudades de España, la pista dada a la pregunta 33 de las *Respuestas Generales del Catastro de Ensenada* que ofrecen información sobre la cantidad de maestros en cada arte dentro de la población, el salario diario y la presencia o no de *oficiales*, con un resultado sorprendente (ver Anexo I). Al examinar los datos recogidos, vemos que de las siete ciudades y pueblos españoles donde consta el oficio de guitarrero y/o de *bigolero*, cinco son andaluces, y entre ellos tres en la provincia de Cádiz (Cádiz capital con ocho guitarreros, seis maestros y dos oficiales, Puerto de Santa María con dos maestros bigoleros y sin oficiales y Sanlúcar de

² Ya este investigador había señalado en 1990 que “fue en Andalucía, precisamente en Sevilla, donde se concreta la guitarra española al organizarse el gremio de violeros en una entidad profesional con la proclamación en 1502 de las primeras ordenanzas del gremio de violeros. Estas ordenanzas publicadas en Sevilla en 1527 sirvieron, con algunas modificaciones, como modelo para otras comunidades de violeros y estuvieron vigentes hasta bien entrado el siglo XIX” (Romanillos, 1990: 9). Esta importancia de Cádiz y Sevilla en la organología guitarrística ya es recurrente en las investigaciones recientes sobre guitarra. Así por ejemplo en el monográfico que Pompeyo Pérez Díaz dedica a Dionisio Aguado, podemos leer que “La mayoría de las guitarras de seis órdenes españolas venían de la parte sur del país, siendo Cádiz el principal centro de lutería en lo que se refiere a número de instrumentos construidos, seguido de cerca por Sevilla. Un número relativamente alto de instrumentos fabricados en estas ciudades entre 1780 y 1810 ha sobrevivido hasta nosotros, lo que permite un examen de sus características” (Pérez, 2003: 40). Sobre la influencia de la escuela andaluza de fabricación de guitarras en el estilo español, ver el artículo “El estilo español de construcción de guitarras”, de Julio Gimeno (2007).

Barrameda con un guitarrero). Las otras ciudades andaluzas son Granada con seis maestros bigoleros y Córdoba con seis maestros guitarreros. Lo que sorprende en esta relación de profesionales en la construcción de guitarras, es la falta de referencia a Sevilla. Si el propio uso de los términos “guitarrero” y “bigolero” en las respuestas del Catastro de 1752 nos alerta sobre prácticas más tradicionales en Granada y Puerto de Santa María, y más avanzadas en Cádiz y Córdoba, lo que queda claro es que Andalucía, y especialmente la provincia de Cádiz, era un foco importante, sino el más importante, de construcción de guitarras en España en el siglo XVIII.

Lo que sorprende también con estas fuentes, es la coincidencia histórica y territorial entre la aparición del flamenco y la renovación en la fabricación de guitarras. ¿Cómo sostener entonces que la guitarra aparece en este género a mitad del siglo XIX, afirmación recurrente en lo que el sociólogo Gerhard Steingress conceptualiza como “flamencología tradicional”? (Steingress, 1991: 44-51). Bien al contrario, la aparición y evolución del flamenco parece ir de la mano de la aparición y evolución de la guitarra moderna en España, y particularmente en Andalucía. Suárez-Pajares es categórico sobre este último tema y escribe en su comunicación³, que:

Guitarreros vieneses, ingleses, alemanes y napolitanos hicieron aportaciones destacadas a la tecnología de la guitarra, sobre todo apreciables en el entorno de su actividad y con ciertas repercusiones más o menos significativas en la guitarra contemporánea. Sin embargo, desde la escuela andaluza de guitarreros de la segunda mitad del siglo XVIII, pasando por la escuela madrileña de finales de este siglo y principios del XIX, hasta la actividad definitiva de Antonio de Torres, las aportaciones de los guitarreros españoles al instrumento, tal y como lo conocemos hoy, son, más que significativas, completamente determinantes (Suárez-Pajares, 2000: 251-252).

³ “El auge de la guitarra moderna en España” presentada en el congreso internacional de musicología organizado por el Centre for Eighteenth-Century Musical Studies (Universidad de Gales, Cardiff) celebrado en julio de 1993, congreso dedicado a la música en España en el siglo XVIII y que recogía las últimas investigaciones sobre este tema.



3. Tratados y métodos de guitarra

3.1. Cádiz en el XVIII

Entre las fuentes musicales recientes que nos permiten conocer mejor la guitarra de seis órdenes, está la publicación en 1773 en Cádiz de la *Explicación de la guitarra* de Juan Antonio de Vargas y Guzmán⁴. Una vez más aparece una de las capitales andaluzas relacionadas con el fenómeno flamenco, Cádiz. El profesor Ángel Medina resume así en el estudio introductorio de este tratado el papel de esta ciudad marítima en la historia dieciochesca de la guitarra:

Esta ciudad andaluza fue, durante las últimas décadas del siglo XVIII, un centro comercial de primera magnitud mundial. Son muy numerosos los trabajos sobre el comercio atlántico de Cádiz, con ruta directa a Veracruz incluso. Ello determina una vida urbana dinámica, con presencia de viajeros y comerciantes de diversas naciones y con el subsiguiente intercambio cultural. Las respuestas al catastro de Ensenada, a mediados del siglo, por ejemplo, nos hablan de la actividad en Cádiz de seis guitarreros - cuatro maestros y dos oficiales- de un par de maestros de danza, de casi medio centenar de músicos, en fin, de numerosos profesionales que encuentran su lugar y su modo de vida en una ciudad con estructura comercial y burguesa como no se encuentra ninguna otra por entonces en España (Medina: 1994, XVI-XVII).

Esta intensa actividad cultural ha sido también confirmada recientemente en la tesis doctoral de Marcelino Díez Martínez (Díez, 2004). Antes de analizar el tratado de Vargas y Guzmán, conviene detenernos en este último trabajo que contextualiza en su capítulo primero la ciudad y su ambiente musical, y que hemos apoyado con otras fuentes seleccionadas, para complementar esta visión panorámica de Cádiz en el XVIII.

⁴ Este manuscrito está fechado en Cádiz en 1773 y se conserva en Oviedo. Su título es: EXPLICACION/ De la Guitarra de Rasgueado, / Punteado, y haciendo la Parte de / el Baxo repartida en tres Tra- / tados por su orden / DISPVESTA / Por Don Juan de Vargas, y Guz-/man vecino de esta Ciudad / de Cadiz. / Año de 1773. Existe un segundo manuscrito fechado en Veracruz en 1776, conservado en México. Su título es: EXPLICACION / Para tocar la Guitarra de Punteado / por Mussica o Cifra, y Reglas utiles / para Acompañar con ella la Parte / de el Baxo / DIVIDIDA EN DOS TRATADOS / SU AUTOR / Don Juan Antonio de Vargas y / Guzmán, Profesor de este instru-/ mento en la Ciudad de la Vera-Cruz./ Año de 1776.

La historia de Cádiz ha sido fuertemente condicionada por su ubicación en el confín sur occidental de Europa, perfilándola como plaza fuerte militar y vigía del comercio con América. Decantándose por la causa borbónica en la Guerra de Sucesión (1700-1713), fue durante el siglo XVIII uno de los puntales de la política defensiva española, preocupación reflejada por su amurallamiento que le valió la fama de ser plaza casi inexpugnable, hecho comprobado en sucesivos intentos de asaltos fracasados ante sus murallas, como el de las tropas inglesas (1796) y los del ejército napoleónico (1810-1812). Además de esta actividad defensiva, fue una ciudad de gran tradición marítima y comercial, convertida con las reformas introducidas por los primeros Borbones después de la Guerra de Sucesión (1713) en primera potencia comercial de España durante todo el siglo XVIII. Para confirmar este aspecto, Díez recuerda que por una ley de 17 de mayo de 1717, la Casa de la Contratación de Sevilla fue trasladada a Cádiz, concluyendo que:

Este hecho vino a ratificar un cambio del centro de gravedad del comercio hispanoamericano, que ya desde 1680 se venía decantando a favor de Cádiz a causa de sus mejores condiciones geográficas, aunque los organismos oficiales que lo regulaban habían permanecido ubicados en Sevilla. A partir de 1717 Cádiz fue el único puerto español habilitado para comerciar directamente con los territorios de Ultramar, y por lo mismo, todo el tráfico marítimo europeo con América se canalizaba a través de la ciudad (Díez, 2004: 38).

Nada extraño que, entre 1717 y 1765, el puerto de Cádiz acaparara el 85 % de todo el tráfico comercial con América (García-Baquero, 1988: 307). Cádiz fue la ciudad española que más creció durante el siglo XVIII, llegando a ser la cuarta de España, después de Madrid, Barcelona y Sevilla. El censo de Aranda de 1768 cifra su población en 64.838 habitantes, y el de Floridablanca de 1786 en 71.499, siendo el factor principal de crecimiento la atracción que ejercía en la población interior de la Península por su próspero comercio y las posibilidades de negocio y aventura que ofrecía. Sin entorno rural y por ello sin la tensión



entre campo y ciudad, su tejido social en el XVIII correspondía a la organización propia del Antiguo Régimen en torno a tres estamentos, el clero, la nobleza y el estado llano, con la fuerte emergencia de una clase intermedia, la burguesía de los negocios. Este sector era el más influyente en la vida social de la ciudad.

Otro rasgo que caracterizó la sociedad gaditana fue el elevado número de extranjeros afincados en Cádiz, debido a la demanda americana de productos manufacturados que España no podía abastecer por sí sola. Este colectivo tenía cierta influencia en el campo del pensamiento, de las costumbres, de las modas y del arte. Todos estos factores sociales y económicos dieron a la ciudad en el siglo XVIII un aspecto cosmopolita particular, donde se hablaban varios idiomas, cohabitaban diferentes culturas y religiones, se exhibían en las tiendas productos exóticos de América y artículos lujosos de diferentes ciudades europeas. Este cosmopolitismo propiciaba un ambiente liberal y tolerante donde según Domínguez Ortiz “personas de distintas creencias convivían amigablemente y participaban en ceremonias y festividades, entierros y otros actos sociales. Sin duda esta es una de las raíces de las que arranca el espíritu del Cádiz liberal del siglo XIX”. José Townsend que visitó España entre 1786 y 1787, así lo reflejó después de visitar Cádiz:

No he visto ciudad más agradable para las diversiones de sociedad como Cádiz. Como su recinto apretado contiene habitantes de todas las naciones, sus maneras se suavizan recíprocamente por el comercio que hacen juntos [...] un extranjero puede allí pasar su tiempo de la manera más agradable (García Mercadal, 1962: 1564).

El viajero francés Alexander Laborde corroboró esta impresión después de visitar la ciudad a final del siglo:

Este gran puerto es una de las ciudades en que las costumbres son más suaves y la manera de vivir más agradable. Reina aquí un desembarazo en los modales, una nobleza en la conducta, una cortesía en el uso ordinario de la sociedad, un tono en la buena compañía que no se encuentra en ninguna otra parte de España. Aquí reciben con

cordialidad a los extranjeros; la acogida que les dispensan es franca y sencilla. Las tertulias son muchísimas y muy amenas; los banquetes frecuentes, las mesas dedicadas y bien servidas, los bailes comunísimos; las fiestas brillantes y aun suntuosas, pues reina en ellas un lujo prodigioso. Este lujo se extiende a todos los objetos, vestidos, coches, casas, muebles, caballos, criados, mesas, etc. (Sarrailh, 1957: 127).

La prosperidad de la ciudad está ligada a la fuerte presencia de lugares de diversión y a la organización intensa de espectáculos. Domínguez Ortiz señala la existencia en la ciudad en 1722 de 216 tabernas, bodegones, almacenes de vino y casas de posadas, debido a la fuerte población flotante (Domínguez Ortiz, 1982: 24). El ambiente bullicioso propiciado es tal en las calles de Cádiz, que en 1786 el ayuntamiento intentó regular los horarios de cierre con un *Auto de Buen Gobierno* en el que se decía que:

no se canten en las calles, plazas, paseos públicos o privados coplas deshonestas o malsonantes, ni palabras libres o equívocas; y al que contraveniere se le impondrán las penas correspondientes a las circunstancias de su exceso (Díez, 2004: 48).

En cuanto al ambiente musical, está documentada la presencia de músicos profesionales en las capillas y en los teatros, el coliseo de Ópera Italiana tenía 26 instrumentistas además de los cantantes. Aunque no hay constancia del número exacto de músicos que actuaban en el Teatro Francés, consta que en el debut de la compañía en 1768 había once actores, cinco cantantes, diecisiete bailarines con su correspondiente plantilla de instrumentistas. A los ocho guitarreros antes aludidos, el catastro de Ensenada señala 42 músicos de voz e instrumentos, 35 sacristanes músicos, dos clarineros, dos maestros de instrumentos de cuerda y ocho maestros de danza.

Cádiz está plenamente integrada en el ambiente musical europeo como lo demuestra el encargo de *Las siete palabras* a Joseph Haydn, realizado por la iglesia de la Santa Cueva de Cádiz en 1785 (Martín Moreno, 1985: 277).



Otra prueba de la importante actividad musical de Cádiz en el siglo XVIII es la publicación de tratados teóricos sobre distintas materias musicales. Díez destaca las *Curiosidades del canto llano* (1709) de Jorge de Guzmán, sochantre de la Catedral, la *Observación 1ª sobre el arte de la danza* de Joseph Ratier, “antiguo académico de danza, de las Academias Reales de Música de Francia y maestro de ella en Cádiz”, publicada en Cádiz a mediados de siglo, el *Tratado Teórico sobre primeros elementos de la Música* (1783) de Isidro Castañeda y Pares, el *Arte de tocar la guitarra española por Música* de Fernando Ferandiere, publicado en Madrid en 1799, aunque en el prólogo hace referencia a “las obras de música que escribí en Cádiz y en Madrid en el espacio de diez años” como veremos más adelante al analizar esta obra.

Es en este contexto nutrido de publicaciones de tratados teóricos aparecidos en Cádiz en el XVIII que reflejan la intensa vida musical gaditana, que debemos situar la *Explicación de la guitarra* (1773) de Juan Antonio Vargas y Guzmán, y que pasamos a comentar a continuación.

3.2. El tratado de Vargas y Guzmán

Este manuscrito tiene su peso en la tratadística sobre guitarra española, ya que cronológicamente se sitúa entre dos bloques de teorización; uno anterior dedicado a la guitarra de cinco órdenes, desde finales del XVI [Amat, 1596; Briceño, 1626; Daoizi de Velasco, 1640; Sanz, 1674; Ruiz de Ribayaz, 1677; Guerau, 1694; Murcia, 1714; Minguet e Yrol, 1752; Sotos, 1764]⁵ y otro posterior sobre la guitarra de seis órdenes, que coincide en una misma fecha de publicación, 1799, con tres tratados publicados [Abreu, Ferandiere, Moretti] y

⁵ Juan Carlos Amat, *Guitarra española*, Lérida, [1596] 1626. Viuda Anglada y Andreu Llorens. Luis de Briceño, *Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, París, 1626. P. Ballard. Nicolao Daozi de Velasco, *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra...* Nápoles, 1640. Egidio Longo. Gaspar Sanz, *Instrucción de música sobre la guitarra española*, Zaragoza, 1674. Diego Dormer. Lucas Ruiz de Ribayaz, *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa. Tañer y cantar a compás por canto de órgano*. Madrid, 1677. Melchor Álvarez. Francisco Guerau, *Poema armónico*. Madrid, 1694. A. Ruiz de Murga. Andrés de Sotos, *Arte para aprender...la guitarra de cinco órdenes*. Madrid, 1764.

un manuscrito [García Rubio]⁶. El tratado de Vargas y Guzmán es particularmente significativo, ya que nos informa sobre cómo era y de qué manera se practicaba la guitarra en España, y sobre todo en la provincia de Cádiz, en la segunda mitad del XVIII.

El hecho de dedicar un tratado al estilo rasgueado, luego suprimido en el manuscrito siguiente fechado tres años más tarde en Veracruz, parece indicar que esta práctica seguía vigente en España y era demandada, cosa que no ocurría en Hispanoamérica, o por lo menos, con la misma intensidad. Justifica su inclusión en esta primera edición española como un primer nivel para abordar las dificultades de la guitarra, con el punteado como segundo nivel y hacer la parte del bajo como último:

Para dar a conocer el sabio Salomón la dificultad que contiene el conseguir las Ciencias, puso en las seis gradas por donde subía a su trono doce leones, mostrando que el gozo y quietud del ánimo no lo alcanzan los estudiosos sino después de vencer leones de dificultades. Para relevar al aficionado de tan inmenso trabajo le ofrece en esta obra no leones que le asusten, sí gradas que le faciliten la subida al rico trono de la sabiduría, empezando por el más fácil del instrumento, hasta llegar a lo más dificultoso de él, con cuyo regular ascenso puedo confiar el logro de mi trabajo y el aprovechamiento del principiante (Vargas y Guzmán, 1994: 9).

El estilo rasgueado es el considerado “más fácil”, por lo que se supone era el más apto para el tipo de público que lo demandaba habitualmente, el de los aficionados. No resulta erróneo considerarlo como el practicado por la guitarra popular. Por otra parte, Vargas y Guzmán confirma la variedad del número de órdenes, con la guitarra de seis órdenes como las más comunes, con diez trastes:

⁶ Antonio Abreu y Prieto, *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes*, Salamanca, imprenta de la calle del Prior, 1799. Fernando Ferandiere, *Arte de tocar la guitarra española por música*, Imprenta de Pantaleón Aznar, 1799. Federico Moretti, *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*, Madrid, 1799. Juan Manuel García Rubio, *Arte, reglas y escalas armónicas para aprehender a templar y puntear la guitarra española de seis órdenes, según el estilo moderno*, Madrid, Ms, 1799. Biblioteca Nacional de Madrid.



El instrumento de la guitarra se compone y consta de seis órdenes de cuerdas duplicadas respectivamente. Digo seis porque son las más comunes en el día e introducidas. [...] También tiene diez divisiones o trastes (Vargas y Guzmán, 1994: 9).

Guitarras de seis órdenes y de diez trastes, hay otro dato que nos indica la aún ausencia de fijación estable de estos trastes, y por este motivo Vargas y Guzmán le dedica un capítulo, el tercero:

Aunque la regla que se da en este capítulo parezca de más, porque regularmente están entrastadas con ligaduras de alambre, que son finas, no obsta para entenderla, por hallarse algunas que las tienen de cuerdas que, por su movilidad, necesitan de que el aficionado sepa darles su lugar, por si alteran el que deben tener (Vargas y Guzman: 9).

Esta información se comprueba particularmente interesante, ya que indirectamente nos dice que al haber movilidad de trastes, varias afinaciones eran posibles. Puesto que los trastes de cuerda eran móviles, el aficionado tenía que encontrar con su oído el lugar para atar los trastes. La afinación en este caso dependía del oído del guitarrista, y si no lo tenía “fino”, podemos perfectamente imaginar instrumentos no afinados exactamente según el temperamento igual⁷. En este caso, podemos preguntarnos cómo era la afinación de los que cantaban acompañados por posibles guitarras “mal afinadas”. De hecho, en el capítulo siguiente, Vargas y Guzmán nos confirma que el oído es el principal recurso para afinar el instrumento: “Lo primero y principal que se requiere para templar perfectamente este instrumento es el oído, porque de él depende el poder ajustar e igualar las cuerdas. **Suponiéndolo bueno**, se empezará etc.” (El subrayado es nuestro). En efecto, a la dificultad que supone el atar los trastes, se añade otra, la de las cuerdas dobles que hay que igualar. Hay que suponer un buen oído, porque si no...

⁷ Sobre los diferentes temperamentos presentes en el siglo XVIII, se puede consultar la obra de Javier Goldázar Gáinza (2004).

Ángel Medina señala en su estudio introductorio, como particularidad de este tratado de rasgueado con respecto a otros, la asunción de determinados aspectos de la guitarra de acompañamiento empleada en el bajo continuo, que el tratadista emplea ahora en la guitarra rasgueada:

Las funciones son distintas en ambas teorizaciones, pero de hecho el rasgueado será un procedimiento idiomático que habría de mantenerse (precisamente con un sentido de acompañamiento en general –pero no de bajo continuo) hasta el presente, a través del flamenco y de otras músicas populares (Medina, 1994: XXV).

Recalca más adelante el papel de la guitarra popular en el mantenimiento de este recurso idiomático, tan importante en el toque flamenco: “En síntesis, Vargas de Guzmán toca un estilo tradicional de la guitarra, el de rasgueado, que había dejado de aportar novedades desde hacía más de una centuria, pero que estaría vigente en ámbitos populares” (Medina: XXVI). Incluso, llega a argumentar la inclusión de este primer tratado como la voluntad por parte de su autor de reconocer la popularidad de este estilo, e intentar adaptarlo en un marco teórico útil para otras prácticas musicales:

Parece como si Vargas y Guzmán, al diseñar su sistema, reconociese la obsolescencia del rasgueado entendido como una sucesión prefijada de esquemas rítmicos-armónicos, atacados con una técnica propia, pero advirtiendo la popularidad de esa misma técnica y la necesidad de encauzarla en el marco de una teorización lógica, musical, útil como iniciación y rentable para determinadas prácticas musicales (Medina: XXVII).

La localización de este tratado fechado a 1773 en Cádiz es por consiguiente particularmente relevante para el estudio del flamenco, ya que confirma la popularidad del rasgueado, y por consiguiente del uso rítmico-armónico de este instrumento, en torno al cual se construirá gran parte de la estética flamenca, y que hace que este género musical tenga su propio lenguaje. El autor nos revela además cómo se tocaba el rasgueado en esta época.



Distingue golpes largos que se “ejecutan con los cuatro dedos de la mano derecha; índice, largo, anular y pequeño” y golpes breves que “son hacia abajo, con el dedo índice; y los que son hacia arriba, con el pulgar o grueso de la propia mano”.

Existe además otro rasgueado más elaborado, el floreado, que “se hace redoblando el golpe con los otros cuatro dedos sin correr la mano y por su orden, guardando la duración que señale, advirtiéndole que cuando se dan golpes se han de encoger los dedos un poco para herir las cuerdas con el llano de las uñas” (Vargas y Guzmán: 1773: 29).

Vemos por consiguiente que el ataque de la mano derecha es hacia abajo, bien con toda la mano (golpes largos), bien con el índice (golpes breves), y hacia arriba, con el pulgar o la mano en golpes breves, con un rasgueado más complejo, el floreado, que combina ambos ataques, con movimiento redoblado, hacia arriba y hacia abajo con el llano de las uñas. Estas formas de hacer el rasgueado siguen vigentes en el toque flamenco.

Vargas y Guzmán escribe su propia propuesta de escritura de los llamados “puntos” o “posturas” en la guitarra barroca, es decir de los acordes. Distingue siete signos naturales que corresponden a los actuales acordes de SolM, Lam, SiM, DoM, Rem, Mim y FaM. Luego añade lo que llama “de sostenido”, cinco posturas equivalentes en las que se pone un sostenido a la nota natural. Así el primer punto “de sostenido”, será un MiM, acorde donde aparece Sol#, el segundo Fa#M, acorde donde aparece la nota La#, el tercero LaM donde aparece la nota Do#, el cuarto Si7 donde aparece la nota Re# y el quinto y último ReM donde aparece Fa#. De estas cinco posturas descritas en el capítulo VIII, llama la atención el Si7, no presente en los tratados al estilo castellano, italiano y catalán de la época, que proponen cada uno su escritura de los puntos.

Hay otra serie de acordes en el capítulo XIX, llamados “de bemol” porque se añade un bemol a la nota natural. Los acordes serán Sim por tener un Solb, LabM por tener un La bemol, SibM por tener un Si bemol, RebM por tener un Re bemol y MibM por tener un Mi bemol.

A los puntos naturales añade una tercera menor, y pasan a llamarse “bemolados”. La tercera del primer punto natural, SolM, es la nota Si. Le añade un bemol, por lo que la “postura obtenida” desde la nomenclatura actual, resulta ser un Sol menor. El Si natural tendrá la tercera Re# con un bemol, por consiguiente un Re, y el acorde resultante según el método propuesto un Si menor. El Do natural que corresponde a un Do mayor actual, tiene ahora el Mi con bemol, y se convierte en Do menor y el Fa natural “bemolado” será ahora un Fa menor.

Sigue bajando la tercera con un bemol a los demás puntos. Con los “sostenidos” obtiene ahora un acorde de Fa# menor (capítulo XI) y con los que llamaba “de bemol” presenta los acordes de Lab menor, Sib menor, Reb menor y Mi b menor.

Propone una tabla en la que resume todos los acordes con los tres sistemas comunes de escritura del rasgueado de la época (estilo castellano, italiano y catalán), al que añade el suyo (ver Anexo II).

Como señala Ángel Medina, la propuesta de Vargas y Guzmán refleja claramente un pensamiento musical fuertemente vinculado todavía al universo modal, con el concepto “natural” en torno al cual se añaden las posturas “de sostenidos”, “de bemol” y con “tercera menor”, que depende de la tradición modal (Medina: XXV).

Vamos a ordenar ahora, desde una perspectiva actual, todos los acordes que Vargas y Guzmán propone, considerándolos como los puntos o “posturas” que disponían los guitarristas en España, y particularmente en Cádiz, en el tercer tercio del siglo XVIII para acompañar al estilo rasgueado: Do M y Do m, Re M y Re m, Mi M y Mi m, Fa M y Fa m, Sol M y Sol m, La M y Lam, Si M, Si m y Si 7, Fa# M, Reb M, Mib M, Lab M y Sib M.

En cuanto al repertorio en el capítulo XIII, donde detalla cómo acompañar pasacalles y folías italianas, nos dice que “servirán de extracto o regla para los demás, pues de la propia suerte se pueden sacar villanos, canarios, gaitas, fandangos, seguidillas, marchas, etc. entendidos aquellos tañidos” (Vargas y Guzman: 27).



Presenta una tabla donde recoge el acompañamiento de diferentes danzas, con el cifrado de acordes (ver Anexo III).

Si pasamos estos acompañamientos al cifrado actual de acordes, tendremos los siguientes:

- **Pasacalles:** ReM/ SolM/ LaM/ ReM/ ReM/ SolM/ LaM/ ReM
- **Bizarro:** ReM/ SolM/ ReM/ SolM/ ReM/ LaM/ MiM/ LaM/ MiM/
LaM/ ReM/ SolM/ LaM/ ReM
- **Villano:** ReM/ SolM/ ReM/ LaM/ ReM
- **Gaita:** ReM/ SolM/ ReM/ LaM/ ReM
- **Folías italianas:** Rem/ LaM/ Rem/ DoM/ FaM/ DoM/ Rem/ LaM/
Rem/ LaM/ Rem/ DoM/ FaM/ DoM/ Rem/ LaM/ Rem
- **Fandango:** LaM/ Rem/ LaM/ ReM/ LaM/ Rem
- **Marcha de Nápoles:** FaM/ DoM/ Mim/ DoM/ Mim/ SibM/ Mim/
DoM/ FaM/ DoM/ SolM/ DoM/ SolM/ DoM/ SolM/ DoM/ MiM/
SolM/ DoM/ DoM/ FaM/ DoM/ FaM/ DoM/ ReM/ Solm/ DoM/
FaM/ SibM/ FaM/ DoM/ FaM/ DoM/ FaM/ DoM/ FaM/ SiM/
DoM/ FaM
- **Minuete de la Habana:** FaM/ SibM/ DoM/ FaM/ FaM/ SibM/
DoM/ FaM/ FaM/ DoM/ FaM/ DoM/ FaM/ FaM/ DoM/ FaM/
SibM/ DoM/ FaM
- **Seguidillas del gorjeo:** LaM/ ReM/ MiM/ LaM/ ReM/ MiM/ LaM/
MiM// LaM/ MiM/ Si7/ MiM/ LaM/ ReM/ LaM/ MiM/ LaM/
ReM/ MiM

Desde la perspectiva del toque flamenco, llama la atención que ninguno de estos acompañamientos podrían aplicarse para los toques “por medio” o “por arriba”. Cercano a los acordes utilizados en el toque “por medio”, están

los acompañamientos de las folías italianas, del fandango y del minuete de la Habana. Aunque no podemos hablar de tonalidad, llama la atención la cercanía de estos acompañamientos a las tonalidades de Re menor y Fa Mayor. El caso del fandango es llamativo por su simplicidad, con dos acordes, La mayor y Re menor, que pertenecen al toque “por medio”. Cabe la posibilidad de deducir que, en caso de tener una melodía modal en el preludio, los guitarristas la acompañarían con estos dos acordes, La mayor y Re menor.

Los demás acompañamientos giran sobre todo en torno a la relación ReM y SolM (pasacalles, bizarro, villano, gaita), lo que estaría cercano a la tonalidad de Re mayor.

Destaca el caso curioso del acompañamiento de las seguidillas del gorjeo, que presentan claramente dos secuencias armónicas de acompañamiento, una en torno a La mayor, y otra en torno a Mi mayor, las secuencias habituales para acompañar hoy los estilos gaditanos clásicos de cantina. Por fin el caso más complejo, y con diferencia, resulta ser el acompañamiento de la Marcha de Nápoles.

Un último aspecto que queremos destacar del método de Vargas y Guzmán son los capítulos que dedica para afinar la guitarra con el tiple y con el violín. Nos dice con respecto al tiple que:

Este instrumentillo se ajusta con la guitarra igualando las terceras de él con las cuartas de ésta y siguen las demás cuerdas del tiple la orden dada del templar (Vargas y Guzmán, 1773: 31).

Esta afinación corresponde en la actualidad al instrumento conocido como “requinto”⁸. Según Vargas y Guzmán, se utiliza el estilo rasgueado para acompañar con golpes floreados y redobles para sobresalir, lo que es normal si

⁸ La definición actual de tiple nos confirma el uso popular de este instrumento: “En España, al “tiple” se le conoce también por “requinto”, y se usa en diversas regiones, junto a la guitarra común y otros instrumentos, para armonizar aires típicos populares. Dotado de seis cuerdas, aunque su afinación se sujeta en muchos casos a las obras que se ejecutan, la más corriente es la que sigue: Si-Fa#-Re-La-Mi-Si, de la primera a la sexta” (Herrera, 2001: 2116).



es más agudo. Pero advierte que en el acompañamiento, el guitarrista debe procurar “no salir en el compás por tocar aprisa, porque con este defecto no puede hacer buena consonancia ni ser bien manejado”, advertencia que incide en el aspecto y competencia rítmica que debe de poseer el acompañante. Cuando pasa a explicar el modo de acompañar el violín con la guitarra, vuelve a incidir en la importancia del ritmo en el acompañamiento:

Si se quieren tañer algunos minuets, marchas, danzas, canarios, etc. , se preguntará al del violín (si el de la guitarra no lo conoce) por qué signo lo hace, advirtiendo que para esto es necesario el oído y mucho cuidado en dar al aire que corresponde a los golpes, pues no teniéndolo no se tocará con gusto (Vargas y Guzmán, 1773: 32).

El “gusto” en este caso está en tocar a ritmo.

En el segundo tratado, el de punteado, vuelve a dedicar un capítulo sobre el modo de tocar el tiple punteado y cómo debe de acompañarle la guitarra. Aparece la combinación del arpegio (tiple) y rasgueado (guitarra), lo que nos deja suponer que se usaban simultáneamente las dos técnicas en los acompañamientos de danzas o bailes populares:

Para tocar el tiple de punteado hacen los mismos puntos que en la guitarra pero se advierte que los golpes llenos, o posturas de tres voces, se han de arpear para que formen música ruidosa y redoblada, y para abrigarlo la guitarra ha de tocarse rasgueado o por acompañamiento cuatro puntos más bajo (Vargas y Guzmán, 1773: 67).

Esta combinación de tiple, violín y guitarra rasgueada o golpeada no difiere mucho de los acompañamientos actuales del folclore musical andaluz como las pandas de verdiales en Málaga, o las cuadrillas de Los Vélez. En este mismo tratado, nos habla de la colocación de la mano derecha para puntear, con la utilización de tres dedos, pulgar, índice y medio, y sorprendentemente descarta el punto de apoyo del meñique en el puente:

Los dedos anular y pequeño de esta mano no deben afianzar o poner en parte alguna del instrumento, como a muchos sucede, que el último en particular lo sujetan encima del puente de la guitarra, sino que estén libres sin estorbar a los otros para que tengan su uso libremente y sin el menor embarazo (Vargas y Guzmán, 1773: 60).

Su advertencia, sin embargo, refleja el hábito del punto de apoyo del meñique entre los guitarristas.

3.3. Los métodos de Abreu, Moretti, García Rubio y Ferandiere

Otra fuente musical que hemos consultado es el bloque teórico constituido por los métodos de Abreu, Ferandiere, Moretti y el manuscrito de García Rubio. Al publicarse todos en la misma fecha, 1799, advierte que la guitarra de seis órdenes gozaba de cierto auge en España a finales del siglo XVIII, periodo durante el cual, recordamos, se suele fechar el sustrato cultural y musical conceptualizado como “pre-flamenco”.

Antes de la publicación de estos métodos, la historiografía sobre guitarra ha señalado la fecha de 1780 como lanzamiento editorial de la guitarra, con la famosa “Obra para guitarra de sexto orden” de Antonio Ballesteros, anunciada en la *Gazeta de Madrid* y considerada, hasta el descubrimiento del manuscrito de Vargas y Guzmán fechado en Cádiz en 1773, como la primera noticia de música para la guitarra de seis órdenes. Suárez-Pajares, en la comunicación antes referida (Suárez-Pajares, 2000: 257), añade dos referencias más, anteriores a la de Ballesteros, aunque publicadas el mismo año, y cuyo contenido nos interesa, dado su relación con formas de la guitarra popular y con Cádiz:

Seis minuetes para guitarra de 6 órdenes punteada = Una Pastorela, el Fandango de Cádiz y la Tirana para salterio; por D. Joseph de los Rios. Se hallarán en la Librería de los herederos de Corominas frente de la imprenta de la Gazeta: su precio 10 rs. Cada obra, y pueden ir en carta (*Gazeta de Madrid*, 4 de febrero de 1780).

Con este anuncio, podemos apreciar la popularidad del fandango de Cádiz como repertorio de guitarra en la época, en una forma ya elaborada de



guitarra punteada. Viene corroborada además con el anuncio siguiente, publicado en el mismo periódico el 1 de septiembre de 1780:

Quatro divertimientos para salterio y baxo: una sonata y el fandango para la guitarra de seis órdenes punteado: por D. Juan García. Se hallarán en casa de los herederos de Corominas calle de las Carretas.

3.3.1. Antonio Abreu

Volviendo a los métodos, Antonio Abreu (ca. 1750-ca. 1820), conocido como “El Portugués”, publica su *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes* en Salamanca. El hecho de que incluya la guitarra barroca de cinco órdenes, dejaría sospechar la existencia previa de un manuscrito de fecha anterior, barajándose la de una publicación en Madrid en 1779. En efecto, la edición de 1799 la realizó Víctor Prieto, sacerdote de la orden de San Gerónimo y organista en Salamanca. Escribe en la página 42 que se lo encontró “por casualidad” y que procedió a editarlo con el añadido de algunos capítulos, con consideraciones estéticas y literarias (Pérez, 2003: 59). Aunque Pérez Díaz lamenta la falta de indicaciones sobre encordadura y afinación, Suárez-Pajares, al contrario, lo considera como el más completo de los cuatro métodos en cuanto a estas cuestiones, citando a Abreu:

[...] todo instrumento músico regularmente tiene y consta de tres octavas, excepto la guitarra de cinco órdenes; pero la de seis órdenes tiene las tres octavas sin salir de los doce trastes, que comúnmente suponen la guitarra (Abreu, 1799: 39).

Según este investigador, la guitarra estaría abandonando la práctica del rasgueado que le era propia y estaba entrando en el terreno de los demás instrumentos, y para equipararse a ellos en el rango melódico, añadiría el sexto orden. En la voz *Abreu* del primer tomo del Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, vuelve a dar más precisiones sobre esta ausencia de rasgueado, recurso idiomático asociado a los barberos y al flamenquismo, y por ello repudiado:

No hay alusión a ningún tipo de rasgueo, razón por la que se ha de considerar que se prescindía de él, con lo cual se tendrían enunciadas las bases según las cuales se compondría música para guitarra a lo largo de todo el s. XIX y principios del XX, cuando el uso de los recursos de rasgueo en la guitarra no sólo se omitía consuetudinariamente, sino que se repudiaba como reminiscencia de un pasado vergonzoso de barbería y de un presente abominable de sarao y jaleo (Suárez-Pajares, 1999: 13).

La relación guitarra de seis órdenes con guitarra punteada en los anuncios de la *Gazeta de Madrid* antes referidos, parece apoyar esta hipótesis, como la preocupación que demuestra Abreu por el sonido de la guitarra:

cuidando que el modo de herir sea muy suave y delicado, y aún en los bordones, que no sea de mucho impulso, ni de espantoso estrépito, por manera que más se acerque el sonido á piano, que a tono de contrabaxo, pues la Guitarra naturalmente pide un sonido muy delicado (Abreu, 1799: 46).

Está claro que Abreu, en el intento de imitación del piano, quiere oponer una práctica más delicada y suave del instrumento, frente a otra más enérgica y fuerte dada por el uso rasgueado. Aunque no nos informa sobre la colocación de mano derecha, propone ahora un cambio “más suave” en el ataque de las cuerdas para conseguir este propósito. La precisión sobre la colocación de mano derecha la tendremos en el método de Ferandiere. A pesar de ello, señala el uso de uñas como práctica habitual en el toque de guitarra:

Uno de los medios para tocar, y herir con primor las cuerdas de la guitarra son las uñas, las cuales, después de cortadas con las tixerías lo que sea necesario, se afilarán y compondrán por los lados con una lixa, ó pizarrita suave; de suerte, que han de quedar limpias y afiladas, sin los tropiezos, que suelen quedar después de cortadas, y de este modo no impiden al executar figuras y carreras vivas; no deben de estar largas, ni muy cortas, porque si están largas fácilmente se encorvan y al herir se detienen las cuerdas; si son cortas, no cazan las cuerdas; y así deben estar las uñas en un medio, y que más estén en figura redonda que puntiaguda (Abreu, 1799: 40-41).



Otro rasgo técnico que observamos en la mano derecha de Abreu, es la no utilización del anular, lo que le acerca técnicamente más a la guitarra barroca, y por consiguiente cercana al toque flamenco, que a los cambios que anuncian la guitarra clásico-romántica.

3.3.2. *Federico Moretti*

Desde nuestra perspectiva de estudio comparativo entre la guitarra del XVIII y el toque flamenco, podemos apuntar dos observaciones, después de consultar el método *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*, del italiano afinado en España Federico Moretti.

En lo técnico, su indicación de posición de mano derecha, con el punto de apoyo de los dedos meñique y anular, lo que refleja que este último dedo no se utilizaba aún, y que solo se usaban tres, el pulgar, el índice y el medio.

En la función musical de la guitarra, el papel de acompañamiento que subraya:

Una de las propiedades que particularizan la guitarra es la facilidad de ejecutar los acordes. Esta la constituye uno de los instrumentos más aptos para acompañar cualquier canto, y le da en esta parte cierta ventaja conocida sobre los que tienen la ejecución más brillante y extensa (Moretti, 1799: *Prólogo* [p.1]).

3.3.3. *Juan Manuel García Rubio*

Sin embargo, el método del violinista Juan Manuel García Rubio, se diferenciará de los de Abreu y Moretti y preconizará el uso del anular de la mano derecha, utilizando de uno a cuatro puntos como sistema para digitalizar escalas de la mano derecha. El título de su método confirma el abandono del rasgueado a favor de un “estilo moderno” que se estaba imponiendo en la guitarra “académica”, el punteado:

Arte, reglas y escalas armónicas para aprehender a templar y puntear la guitarra española de seis órdenes, según el estilo moderno: Dispuestas y formadas con algunos solfeos que acompañan por D. Juan Manuel García Rubio, Violin de la Rl capilla de las S.as de la Encarn.n. (*E: Mn, M 1236, Ms. fechado el 12-III-1799*).

3.3.4. Fernando Ferandiere

Destaca para nuestro estudio por motivos geográficos, el último método de esta serie de cuatro. Su autor, Fernando Ferandiere, residió en Málaga y Cádiz, donde fue violinista. Nos ocuparemos por tanto de Ferandiere con más detenimiento, con la ventaja de poder manejar una tesis doctoral recientemente elaborada, publicada por la Universidad Autónoma de Madrid (Vicent, 2002), que lo presenta como perfil paradigmático de un músico de su tiempo en España.

No se tiene aún datos para conocer la fecha y el lugar de nacimiento de Fernando Ferandiere, aunque se le suele adjudicar un origen zamorano, por haberse educado en la composición en el “colegio de Zamora”, según indica él mismo en su tratado de guitarra. Si, a mediados de 1750, lo encontramos como cantor en Zamora, en 1763 lo tenemos como violinista de la catedral de Oviedo. En 1769 aparece su nombre en las Actas Capitulares de la Catedral de Málaga, ciudad en la que dos años más tarde se publica una de sus obras más importante, el *Prontuario Músico, para el Instrumentista de Violín, y Cantor*, donde se presenta como “Profesor de Música, Compositor de Teatros, y Violín de esta Santa Iglesia Catedral de Málaga”. No se sabe cuanto tiempo reside en Málaga, aunque se supone que hasta el comienzo de su actividad musical en Cádiz. Aunque la última referencia de Ferandiere en Málaga data de 1772, la siguiente aparece siete años más tarde, en 1779 en Madrid, en un *memorial* dirigido al corregidor Armona que firma como “compositor, y Primer violín del Teatro Español y Francés de la Ciudad de Cádiz”. Este espacio de tiempo sin noticias deja suponer que residió en Cádiz entre 1773 y 1778, ya que está documentada su llegada a Madrid en octubre de 1778. Con estos datos, se deduce que tomó contacto con la guitarra en estas dos ciudades andaluzas, particularmente en Cádiz.

Lo que nos interesa de la biografía de este violinista, guitarrista y compositor, es su presencia *in situ* durante uno de los periodos musicales más brillantes de Cádiz. Como lo hace Díez en su tesis, Alfredo Vicent se detiene en la actividad musical gaditana durante la estancia de Ferandiere y describe detalladamente la competencia entre los tres teatros que funcionaban entonces en esta ciudad andaluza: el español, el



italiano y el francés, aportando una serie de documentos que señalan la orientación nacionalista del Teatro español, frente a la competición de los “extranjeros”⁹. Como botón de muestra de la documentación manejada por Vicent para describir la realidad de la época, encontramos entre otros una carta de protesta del mencionado teatro dirigida al Rey, en la que podemos leer que:

[...] el Consejo se ha servido promoverlo y protexerlo por el beneficio del publico, utilidad de la obra pía, comodidad, gusto, y honor de la Nación, el Governador de Cadiz parece se ha empeñado en dilattar este veneficio a aquel numeroso pueblo, que por concurrir a el por precisión gentes de todas Naciones y clases correspondía se abriese su cumplimiento, en que ciertamente se interesa una parte de la gloria de la Nación, y su reputación entre los extranjeros, como que el teatro es una viva representación del carácter, talento, genio, y costumbres de las gentes en cuias Provincias están establecidos (Vicent, 2002: 42).

Vicent nos indica en otra parte que para competir frente a las comedias y a los ballets franceses por una parte, y a la ópera italiana por otra, el Teatro Español de Cádiz ofrecía comedias y sainetes de autores españoles célebres como Lope de Rueda, Guillén de Castro, Agustín Moreto, Francisco de Rojas y Antonio Solís, y sobre todo tonadillas acompañadas en los entreactos de bailes como el fandango y el “olé” de Cádiz (Vicent: 44). Es pues en este marco ideológico de defensa de lo nacional, en este espacio cerrado y con estas formas teatrales que tendremos que buscar, también, la utilización del instrumento que

⁹ Sobre el nacionalismo musical español, Antonio Martín Moreno rastrea su presencia primero en obras del padre Feijoo quien se quejaba en 1726 en su polémico discurso “Música de los templos” de la influencia de la música italiana, pero sobre todo en el gaditano marqués de Ureña, paradigma de los ilustrados españoles, quien escribía en 1785 en sus *Reflexiones sobre la Arquitectura, ornato y música del templo* que “Otros critican las piezas porque se resienten del gusto nacional, como si todas las naciones no tuvieran licencia de cantar en el modo que mejor les acomode. Las Naciones se retratan a sí mismas en las obras artísticas, y cada una por su término tiene su mérito y sus gracias. Hable enhorabuena en música el inglés, hable el italiano, hable el alemán y hable el francés como mejor cuadre el gusto y genio de su país”. Señala además al marqués de Ureña como fuente en la que Felipe Pedrell fundamentará en el siglo XIX toda su estética nacionalista, y no Eximeno, que Pedrell citó de memoria, equivocándose en la autoría (Moreno, 1985: 279-280). Lo que sí llama la atención con este y otros datos, es el perfil del Cádiz dieciochesco, como foco ideológico del nacionalismo español. Quizá pueda explicarse con ello la sinonimia de “andaluz” con “español”, y la de “aires andaluces” con “aires nacionales”, ambigüedad semántica presente en todo el siglo XIX.

viene simbolizando “lo nacional” desde hace más de dos siglos, la guitarra rasgueada.

Por otra parte, la biografía de Ferandiere ilustra perfectamente la actividad y la movilidad de los músicos españoles ocupados profesionalmente en la producción de composiciones de tonadillas y sainetes para este afán nacionalista, frente a “lo francés” y “lo italiano”.

En primer lugar cabe subrayar la actividad de violinista y guitarrista aficionado, añadida a la de compositor. Al referenciar las generaciones guitarrísticas del siglo XIX, Suárez-Pajares describe la primera generación de la guitarra “moderna” a finales del XVIII y la llama la de “los violinistas”, ya que una de las características más destacables de esta promoción fue la de ganarse la vida con otra actividad que la guitarra, destacando la práctica del violín (Suárez-Pajares, 1995: 329). Tanto el tipo de escritura de las primeras partituras de esta guitarra finisecular, como el interés editorial por la guitarra que se convierte en negocio, puede explicar en esta generación el paso del violín a una práctica aficionada de la guitarra dirigida a un público de aficionados. Ferandiere destaca sobre todo su actividad como compositor, y en menor medida la de violinista, en su tratado de guitarra: “[...] siendo así que yo jamás hice aprecio de tocar el Violín, ni menos la Guitarra; pero sí mi pluma, que á voces están diciendo mis obras que aprendí la composición por principios”.

Aunque publica su tratado en 1799, toma la precaución de señalar, en las páginas que dedica *Al Lector*, que las obras que incluye las escribió en Cádiz y Madrid, como si la referencia a estas dos ciudades fuera garantía de gusto y actualidad musical:

A el fin de este libro está el Catálogo de la música escrita en Cádiz y en Madrid en el espacio de diez años; y si este librito logra la aceptación que han tenido las composiciones, desde luego daré por bien empleado el tiempo de mis tareas (Ferandiere, 1799: *Al Lector* [p.3]).

Por otra parte, las dificultades financieras que atraviesan los teatros francés y español en Cádiz a finales de los setenta explican la movilidad o emigración de Ferandiere a Madrid. Vicent, quien maneja una abundante



documentación sobre este tema, refleja la estrecha relación profesional que existe entre los teatros gaditanos y los madrileños, con la movilidad de sus cómicos y músicos. Si Ferandiere deja de trabajar en el Teatro Francés por suspensión de pagos, los ingresos únicos que le quedan como primer violín del Teatro Español y reajustes de este teatro, justifican su decisión, en 1778, de buscar mayor fortuna en Madrid. Esta huida a Madrid de gran parte de los mejores cómicos y músicos del Teatro Español de Cádiz viene perfectamente denunciada en un informe que su empresario dirige el 14 de agosto de 1779 al Corregidor Armona para que tenga en cuenta los problemas de pérdidas económicas ocasionadas con ello:

Dº Miguel Fernando de Morales, Empresario del Teatro español de la ciudad de Cádiz: ante v.s. con el maior respeto dize que las partes cómicas de que se componía aquella Compañía se destinaron diez para los teatros de esta Corte por disposición de v.s. con cuió motivo para reponer aquella, no tubo el suplicante otro arbitrio, que echar mano de los Cómicos que quedaron en libertad, con la desgracia de que ninguno de ellos particularmente Galan, Dama, Graciosa y Quarta pueden desempeñar ni llenar el papel de los que ocupavan esas partes. Con este motivo, el del desagrado del Público, los crecidos salarios que ganan, y no haver podido dar principio a la Representación hasta quinze días después de Pasqua de Resurrección, ha experimentado la pérdida de más de seis mil pesos en lo que va corrido este año (Vicent: 46-47).

Desde el punto de vista de la historia del flamenco, esta movilidad o emigración entre Cádiz y Madrid aquí descrita con Ferandiere es particularmente relevante, ya que seguiremos teniendo la presencia de artistas flamencos provenientes de Cádiz en la capital española a lo largo del siglo XIX.

En Madrid, Ferandiere conseguiría la plaza de músico en la Compañía de Juan Ponce, componiendo para ella seis tonadillas y la música de dos comedias, con la función de cubrir todas las necesidades musicales para la puesta en escena de las piezas a representar.

Es en este contexto de los corrales de Madrid y del apogeo de las tonadillas escénicas por una parte, y de la comercialización organizada en la Corte de obras para la

guitarra atendiendo a un público aficionado por otra, que publica en 1799 su tratado de guitarra. Aborda este instrumento desde su experiencia como violinista que pide una nueva escuela con nuevas exigencias, para oponerla al uso popular del instrumento:

Se tocará este instrumento con las dos manos, la izquierda puesta en disposición que esté suelta y libre para correr hasta el último traste: la derecha estará con alguna sujeción casi arrimada á la boca, porque ahí es donde se saca un tono dulce y agradable; y no junto al puente, que es donde comúnmente se rasguea, y se toca a lo Barbero; y aquí no se trata de esa escuela, sino de hacer ver, que nuestra Guitarra es capaz de alternar con todos los instrumentos que están recibidos en una orquesta (*sic*) (Ferandiere, 1799: 4-5).

Como escribe Antonio Martín Moreno, Ferandiere distingue aquí ya de forma intencionada entre lo que es la guitarra popular y la guitarra de concierto (Martín Moreno, 1993: 335). Este texto resulta por consiguiente interesantísimo para el objeto de nuestro trabajo, ya que describe detalladamente el paso técnico y musical de la guitarra rasgueada a la guitarra mal llamada “clásica”.

Sabemos con ello que la escuela entonces vigente de guitarra es la de rasgueo, con la colocación de mano derecha cerca del puente, y con punto de apoyo, es decir la posición que seguirá manteniendo el toque flamenco. También vemos que entre los intérpretes de esta guitarra destaca el gremio de los barberos. Nada extraño que, como veremos más tarde, los primeros “tocaos” en la historia del flamenco fueran barberos. Lo que hace ahora Ferandiere es, por una cuestión de sonido más “dulce y agradable”, desplazar esta mano hacia la boca, pero manteniendo todavía el punto de apoyo que llama “con alguna sujeción”. Este cambio de la mano derecha hacia la boca es fundamental, ya que por ello la nueva guitarra tendrá que abandonar el uso rasgueado, es decir toda su tradición de acompañamiento rítmico-armónico. La guitarra empezará con ello a perder una de sus principales propiedades idiomáticas para entrar en la imitación de otros instrumentos, el violín primero, y luego el piano y la orquesta en el XIX.

Ferandiere nos aporta también una serie de información sobre el número de dedos utilizados y sobre el ataque de las cuerdas:



Nuestra Guitarra se tocará a lo menos con tres dedos de la mano derecha, sin necesidad de mas uñas que lo que baste para herir la cuerda; y de la izquierda ninguna, pues de lo contrario romperían las cuerdas (Ferandiere, 1799: 6).

Confirma dos aspectos ya vistos en Abreu y Moretti: la no utilización del anular y el uso de las uñas en los ataques de mano derecha.

3.4. Otras fuentes musicales:

3.4.1. *El método de Don*** (1760)*

En 1760 se publica en París por Le Menu, y en Madrid por Juan Guerrero, un método anónimo firmado Don *** (ver Anexo IV), posiblemente un aristócrata español aficionado a la guitarra, que no quiso que apareciera su nombre, por el desprestigio que podría causarle entre su clase esta afición popular (Julio Gimeno, leído en guitarra.artelinkado.com, 3 de marzo de 2008). Esta fuente desconocida hasta ahora, se puede manejar gracias a Jean Saint-Arroman que acaba de publicar en facsímil en las ediciones Fuzeau todos los métodos y tratados de guitarra que se han publicado en Francia entre 1600 y 1800 (Saint-Arroman: 2003).

Nuestro anónimo autor nos informa de una particularidad que se da solo en España a mediados del XVIII: la utilización de cuerdas en seda para los bordones:

En Espagne on se sert de Cordes filées sur de la Soye qui n'est pas torse et telle qu'on s'en sert chez les Fabricans de Bas: Cet usage rend l'Instrument beaucoup plus sonore, on jouë mieux et avec moins de peine (Don***, 1760: 1).

Con esta información sabemos que en España los instrumentos eran mucho más sonoros debido precisamente al uso de este tipo de cuerdas, añadidas a las de tripas, que eran las comunes. Este carácter “más sonoro” que hemos visto asociado al concepto de “música ruidosa” como se solía calificar a la guitarra rasgueada, corresponde una vez más a la función de acompañamiento de danzas y sobre todo de bailes “ruidosos”, acompañados además con instrumentos de percusión, incidiendo en el parámetro rítmico-

armónico que la guitarra ha gozado en España durante todo el barroco, y que sigue en la segunda mitad del XVIII.

Nos aporta además toda una serie de datos técnicos que encontraremos más adelante en el toque flamenco.

En primer lugar, sobre la técnica del punteado de la mano derecha:

Les regles du pincé different comme celles du doigter suivant le genre des batteries et des accompagnements: En general on pince les quatrieme et cinquieme corde avec le pouce, et les premiere, seconde, et troisieme corde, se pince alternativement avec le premier et second doigt; mais pour ne point surcharger la memoire des commençans je ne parlerai des autres regles de doigter et de pincer que lorsque j'en presenteray les Exemples (Don***, 1760: 4).

Don*** confirma que no se utiliza el anular de la mano derecha para puntear.

Particularmente interesante resulta su descripción de la técnica del rasgueado, que se ejecuta con cuatro dedos (índice, medio, anular y meñique) con ligereza y rapidez. Nos advierte que esta técnica se usa especialmente por los españoles y que tiene brillantez en los acompañamientos que solo se tocan con acordes, por lo que mantiene que en la época, estaba aún vigente el estilo barroco de solo rasgueado, sin puntear:

Ces accords se Font en glissant succesivement les quatres doigts de la main droite sur les cinq Cordes, mais très legerement et avec vitesse, et observer de bien faire sonner les troisiemes, secondes et chanterelle, les Espagnols nomment cette façon de jouer rasgueado mot qui dérive de celui de rasgo c'est à dire trait de plume. Ce rasgueado est brillant dans les accompagnemens qui se jouënt tout en accords (Don***, 1760: 6).

Distingue más adelante además dos formas de tocar los acordes, al estilo punteado y al estilo rasgueado: “Je distingue les Batteries en deux classes, la pincée et celle qui forme un roulement continuel” (Don***, 1760: 7).

Vemos que la de punteado adopta en realidad la forma de arpeggios. Como ya advertimos en las páginas de esta revista (Torres: 2012), esta clase de arpeggios es la más



común en el inicio del toque flamenco, con el pulgar apoyando los tres bajos, y el índice y medio alternando en la segunda y primera cuerda (figura 1):



Figura 1. Estilo punteado (arpegios) del método de Don***

Las rayas en las letras d, r, a de las cuerdas 5ª, 4ª y 3ª indican que el pulgar debe apoyar, un punto que se debe puntear con el índice y dos puntos con el medio.

La no utilización del anular se confirma en otras fórmulas de arpegio, donde el pulgar sigue siendo el dedo más utilizado, limitando el uso del índice y medio para las cuerdas 2ª y 1ª (figura 2):



Figura 2. Fórmulas de arpegio del método de Don***

Hay incluso la formulación de una técnica que se desarrollará en el siglo XIX con la guitarra clásico-romántica y que adaptará la guitarra flamenca, el trémolo (figura 3):



Figura 3. Fórmulas de arpegio del método de Don***

El trémolo “clásico” del XIX utiliza el pulgar para los bajos y luego la alternancia a, m, i (anular, medio, índice) en la primera cuerda. Lo curioso aquí es que Don*** utiliza también el pulgar en los bajos y luego la alternancia i, m, i (índice, medio, índice) en la primera cuerda, lo que confirma la utilización de tres dedos en la mano derecha, pulgar, índice, medio, tan presente en el toque flamenco después, y no de cuatro dedos, pulgar, índice, medio, anular, que caracteriza a la mal llamada guitarra “clásica”.

Otra fórmula sorprendente ya en esta época es la de pulgar e índice en todas las cuerdas, imitando el arpa. Este arpeggio se utiliza mucho en el toque “por taranta”, y solo desde el siglo XX en la guitarra “clásica” (figura 4):

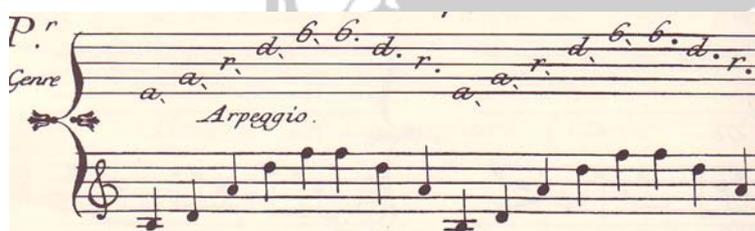


Figura 4. Uso del pulgar e índice en el método de Don***

El pulgar se desliza en todas las cuerdas hacia abajo, menos en la primera donde está apoyado el índice, que a su vez resbala después por las tres primeras cuerdas. Este mecanismo se puede escuchar entre otras obras contemporáneas en el inicio de la taranta “Fuente y Caudal” de Paco de Lucía, o en el segundo movimiento del concierto de Aranjuez de Joaquín Rodrigo. Su presencia en un método de guitarra escrito por un autor español y publicado en París a mediados del XVIII confirma una constante en la técnica española de guitarra, la recurrente utilización del pulgar de mano derecha, que fundamentará más tarde gran parte de la técnica de guitarra flamenca.

3.4.2. La Guía de guitarra de Joseph Bernard Merchi (1761)

El tratado de Joseph Bernard Merchi (ver Anexo V) publicado en París en 1761, parece reflejar la voluntad de sacar la guitarra del “mal gusto” de su



función de acompañamiento y de su particular sistema de escritura, la tablatura. Además, utiliza ya una guitarra de cinco cuerdas simples:

Depuis que j'ai tiré la guitare de la servitude où elle était relativement à la Tablature et au mauvais goût des Accompagnements, l'on s'est assez appercû des progres qu'elle a faits: Mais il manquait le Traité que je mets au jour où je révèle, en quelque sorte, le secret de l'Art, et qui portera, je crois, la guitare à sa perfection (...). Je profite de cet Avertissement pour dire un mot de ma manière de monter la guitare à cordes simples (Merchi, 1777: 2).

Utiliza tres dedos para la mano derecha (pulgarc, índice y medio) y, como era habitual durante este periodo, preconiza el punto de apoyo del anular en la tapa armónica, punteando con el índice y el medio en las dos primeras cuerdas y con el pulgar en las 3ª, 4ª y 5ª, claro mantenimiento de la técnica laudística en esta guitarra pre-clásica:

Le coude du bras droit doit être posé de manière que le doigt annulaire soit appuyé aisément sur la table de la Guitare, près de la chanterelle, entre la rosette et le chevalet. Le pouce doit se tenir étendu, et les 2me et 3me doigts doivent être courbés près des cordes et disposés à les pincer (Merchi, 1761: 3).

Confirma la utilización del pulgar en 4 o 5 cuerdas para tocar acordes: "Lorsqu'on doit faire entendre 4 ou 5 cordes à la fois, on ne se sert que du pouce à plat, en effleurant rapidement les dites cordes" (Merchi, 1761: 4).

La técnica del apoyado del índice y del medio para puntear no estaba aún establecida, preconizando el movimiento hacia la palma de la mano sin usar la uña:

Pour bien pincer de l'index et du 3me doigt, il faut les courber et les poser sur les cordes Si, Mi; les pincer ensuite de l'extrémité des doigts, et forcer chaque corde à s'échaper de dessous chaque doigt; en observant de pincer vers la paume de la main. (...) Observez de ne pas pincer avec les ongles; ils produisent des sons secs et disgratieux (Merchi, 1761: 5).

Aunque, como hemos visto, el autor se jacta de haber sacado la guitarra del mal gusto de los acompañamientos, dedica precisamente un párrafo a esta

función, con el mismo propósito estético que los *tocadores* de flamenco más tarde llevarán a gala, el acompañamiento al servicio de la voz:

Je suis de l'avis de M. Rousseau, qui dit, que celui qui accompagne ne doit s'attacher qu'à faire valoir le chant, et si tôt qu'à forcé de bruit ou d'ornemens déplacés, il détourne à soi l'attention due à la partie chantante, tout ce qu'il montre de talent et d'exécution, montre à la fois sa vanité et son mauvais goût (Merchi, 1761: 10).

Un último dato que nos ha llamado la atención al analizar este método concierne el repertorio. El autor propone sobre todo minuetos, algunos preludios, rondós, gigas y termina con 30 variaciones sobre la Folía de España, donde volvemos a encontrar la célebre secuencia armónica tan popular en la guitarra barroca del XVII, con sus acordes próximos al toque por medio (figura 5):



Figura 5. Folía de España
(Fuente: Merchi, 1761).

La primera variación es toda en rasgueado sobre la célebre secuencia armónica Rem/ LaM/ (La7) / Rem/ DoM/ (Do7) / FaM/ DoM/ Solm/ LaM / (La7) // Rem/ LaM/ (La7) / Rem/ DoM/ (Do7) / FaM/ DoM/ Solm/ LaM / (La7) / Rem (figura 6):



Figura 6. Folía de España (primera variación)
(Fuente: Merchi, 1761).



Si comparamos con las secuencias anotadas en el capítulo anterior dedicado al siglo XVII, observaremos que este autor introduce acordes de 7ª para modular (los hemos escritos entre paréntesis). Este recurso estético corresponde al paso de lo modal a lo tonal, del Barroco al Clasicismo, que se produce durante el siglo XVIII. Con estos acordes de 7ª, Merchi propone un “arreglo” moderno de una secuencia armónica modal española célebre.

Las demás variaciones son de orden técnico, con el desarrollo de diferentes fórmulas de arpeggios sobre esta secuencia de acordes. Aquí la segunda variación, muy al estilo español con un arpeggio pulgar/ índice/ medio a modo de punteado (figura 7):



Figura 7. Folía de España (segunda variación)
(Fuente: Merchi, 1761).

En la tercera, combina los dos estilos, el rasgueado y el punteado, escribiendo una pequeña raya por encima de las notas que se tocan con el pulgar (figura 8):



Figura 8. Folía de España (tercera variación)
(Fuente: Merchi, 1761).

Todas las variaciones se ejecutarán técnicamente con tres dedos de la mano derecha, pulgar, índice, medio, lo que confirma una vez más que el anular no se utilizaba. Entre estos tres dedos, el más usado con diferencia es el pulgar, no solo para tocar los bajos, sino también para arpeggiar. Aquí por

ejemplo la variación 12 donde se lee claramente con las rayas debajo de las notas el uso del pulgar (figura 9):



Figura 9. Folía de España (décimo segunda variación)
(Fuente: Merchi, 1761).

Algunas variaciones incluso llevan la melodía en los bajos con el pulgar, como la 18 (figura 10):



Figura 10. Folía de España (décimo octava variación)
(Fuente: Merchi, 1761).

Por fin, señalaremos que algunas variaciones presentan dos rasgos muy cercanos a la estética del toque; cadencia andaluza casi completa y disonancias dadas por la primera cuerda al aire.



Figura 11. Folía de España (décimo séptima variación)
(Fuente: Merchi, 1761).

La figura 11 recoge un fragmento de la variación 17. Basta sustituir el FaM del primer compás por un Rem, y tendremos una perfecta cadencia andaluza. Llama la atención además el arpeggio del tercer compás sobre el acorde Solm,



con Mi como nota extraña dada por la 1ª cuerda al aire, que encontramos también en los compases 2 y 4, especie de nota pedal dada por la cuerda al aire y el tipo de arpeggio empleado, efecto característico de la guitarra flamenca.

3.4.3. *El método de Michel Corrette (1762)*

Este método vuelve a incidir en la no utilización del anular de la mano derecha, apoyado en la tapa para puntear con el índice y el medio alternando. Nos señala por otra parte en una nota que, a veces, se sube esta mano para tener un sonido más dulce, como luego propondrá Ferandiere en su método. Deducimos por consiguiente que la posición corriente era más hacia el puente. Además, nos informa sobre la forma de sujetar la guitarra, con una cinta, siguiendo una costumbre ya en desuso, vigente aún en Italia y en España para cantar serenatas debajo de ventanas:

IV. Qu'il faut poser la main droite en Rond sur la Table audessus de la Rosette, qu'elle embrasse les Cordes sans les toucher pour que le pouce, le premier et le 3ième doigt aient la liberté de pincer les Cordes, le 4ipeme doigt toújours sur la table et le petit doigt un peu élevé ne touchant ni la Table ni les Cordes.

V. Qu'il est appropros pour donner plus de facilité au toucher de la Guitarre, d'attacher un petit Ruban au bas du Manche que les Dames attacheront avec une Epingle à droite, et les hommes à un bouton de l'habit ou de la veste.

REMARQUE. Autrefois on se servait d'un grand Ruban qui prenait depuis le haut du Manche jusqu'enbas de la Guitarre que l'on passait en Ecarpe; cette maniere n'est point a mépriser, principalement quand on veut aller soupirer sous les fenestres de quelque Belle ce qui se pratique encoré en Italie et en Espagne.

Nta. Quelque fois on pose la main droite au dessus de la Rosette proche du Manche, pour adoucir le jeu (Corrette, 1762: 1).

La guitarra descrita por Corrette es de nueve cuerdas, o sea la guitarra española barroca, de cuatro cuerdas dobles, 2ª y 3ª al unísono, 4ª y 5ª en octava, y la primera sencilla, llamada "chanterelle", la que "canta" (figura 12):



Figura 12. Guitarra de cinco órdenes descrita por Corrette
(Fuente: Corrette, 1762).

Reflejando un mayor desarrollo musical, encontraremos una advertencia interesante de este autor sobre la manera de afinar, con la propuesta de hacerlo a partir de ciertas teclas del clavicordio. Señala también la costumbre antigua de afinar un tono más grave, y la mayor brillantez conseguida afinando un tono más agudo:

Pour le peu que l'on connaisse les touches du Clavecin on peut accorder dans le moment la guitare. [...] Les anciens montaient cet Instrument un ton plus bas, mais un ton plus haut rend l'Instrument plus brillant (Corrette, 1762: 3).

Una vez más aparecen las Folías de España, no solo como obra destacada que coloca al final de su repertorio, sino como ejercicio sugerido para practicar los acordes en rasgueados y arpeggios:

Il faut d'abord apprendre à faire les accords parfaits sur le Ré F. Sur le La G. Sur l'Ut H. Sur le Fa I. quand ces quatre accords parfaits sont une fois dans les mains vous sçavés jouer en très peu de tems les Folies d'Espagne qui est une très bonne Piece pour apprendre les Batteries (Corrette, 1762: 20).

4. Fuentes literarias

4.1. Los viajeros

Aunque bastante bien estudiado desde el punto de vista literario y sociológico, la actividad musical descrita por los viajeros extranjeros que visitaron Andalucía a fines del XVIII y principios del XIX es un tema que, según María José De La Torre Molina (De La Torre, 2001: 87-113), ha sido



prácticamente inexplorado por la musicología española¹⁰. Es precisamente el estado de esta investigación el que motivó la presentación de su comunicación sobre “*La música y baile en los relatos de viajeros extranjeros por Andalucía (1759-1833)*” en el V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, celebrado en Barcelona del 25 al 28 de octubre de 2000, estudio que nos servirá de introducción para nuestro análisis de las fuentes literarias en el flamenco.

Aunque su marco cronológico abarca desde el comienzo del reinado de Carlos III hasta el final del de Fernando VII, el interés de los extranjeros por “lo español” puede remontarse a la llegada de los Borbones en España, a principios del XVIII, aumenta a mediados de siglo con el apogeo del llamado *Grand Tour*. Con el paso del viajero ilustrado al viajero romántico, según expresión de Margarita Torrione (Torrione, 1992: 11), se revitaliza este interés a principios del siglo XIX con la invasión francesa, el consecuente exilio de liberales españoles y la imagen exótica de España que se instala en Francia y el resto de Europa, considerando desde finales del XVIII a Andalucía como el lugar donde “lo español” se manifestaba con mayor autenticidad, y donde sus habitantes se inclinaban a través de la música y el baile a una forma de vida fácil llena

¹⁰ Sobre este tema, se puede consultar: Ablanedo, Enrique. “La música y la danza en el libro *Viaje por España* de Gustave Doré y del Barón Charles de Davillier”. En: *Revista de Musicología*, XIV (1991), n. 1-2, pp. 389-407; Etzion, Judith. “The Spanish Fandango –from eighteenth-century ‘lasciviousness’ to nineteenth-century exoticism-”. En: *Anuario Musical*, XLVIII (1993), pp.229-250 y “Spanish music as perceived in Western music historiography: a case of black legend? En: *Internacional Review of Aesthetics and Sociology of Music*, (1998), n. 29, pp. 93-120; Montoro, María Luisa. “Dos visiones contrapuestas de la vida musical española del siglo XIX: los libros de viajes de Richard Ford y Hans Christian Andersen”. En: *Revista de Musicología*, XIV (1991), n. 1-2, pp. 375-387; Ros-Fábregas, Emilio. “Historiografía de la música en las catedrales españolas: nacionalismo y positivismo en la investigación musicológica”. En: *CODEXXI* (1998), n. 1, pp. 65-135; San Vicente, Ángel. “Cantares, bailes y rondallas en algunos libros de viajeros por el reino de Aragón en los siglos XVIII y XIX”. En: *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología*, XI (1995), n. 1-2, pp. 461-470; Torrione, Margarita. “Los intelectuales ante el flamenco”. En: *Cuadernos Hispanoamericanos. Los complementarios* (mayo 1992), n.9-10, pp.9-30. Desde el punto de vista del estudio del flamenco, la IX Bienal de Arte Flamenco celebrada en Sevilla en 1996 propició, con motivo de la celebración en Sevilla el mismo año del XXIV Congreso de Arte Flamenco, la concesión de becas de investigación a jóvenes estudiantes. Una de estas becas es el resultado del libro “El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad” de Rocío Plaza Orellana, publicado en 1999 por la mencionada Bienal, que siguiendo esta temática, publicó un año antes el libro “Mi gustar flamenco very good” de José Luis Ortiz Nuevo, en el que extraía de su estudio de hemerotecas sevillanas (Ortiz Nuevo, 1999) noticias decimonónicas relacionadas con la afición del público extranjero a los bailes y “lo flamenco”.

de placeres y amores, perezosos y alegres que se pasaban la vida tocando la guitarra¹¹. En cuanto a noticias sobre música, no están específicamente tratadas; hay que entresacarlas de contextos y situaciones muy variadas.

El primer tópico que circula entre estos viajeros consiste en la especial aptitud del pueblo español para la música y para la danza. Así por ejemplo, J.F Peyron escribía a principios de 1770 que:

Los españoles nacen con el oído muy justo y delicado; todos ellos son aficionados a la música. El género de la suya es patético y lleno de expresión, sus bailes son siempre muy alegres y se arreglan con poco gasto; la voz, la guitarra, el repiqueteo de las castañuelas y los taconazos son sucesivamente medidos y rápidos con los que los bailarines marcan los pasos y el compás, forman un acorde encantador que arrebató algunas veces al espectador y le hace dar gritos [...] que no son sino la expresión del placer que experimenta. Pocos extranjeros pueden cantar sus seguidillas, cuyo canto parece al principio monótono y sin inflexión, pero que con la sal y el gusto que los españoles saben poner en él es inimitable (García Mercadal, 1962: 800).

Más allá de la generalización, varios aspectos son dignos de ser anotados para nuestro trabajo de investigación.

En primer lugar, la diferencia que establece entre el carácter de los bailes “siempre muy alegres” y poco sofisticados en cuanto al montaje, ya que se “arreglan con poco gasto”, y el carácter autóctono de la música, “patético y lleno de expresión”, monótono al principio y “sin inflexión”, por lo que resulta inimitable por los no nativos.

Luego tenemos una información sobre la agrupación musical que se compone de voz, instrumento de cuerdas pulsadas (guitarra), instrumentos de percusión (castañuelas y los tacones de los zapatos), sobre el tempo que es rápido, sobre la participación del público que literalmente grita de placer ante el timbre y la expresión de esta reunión musical y coreográfica, sobre la forma y baile utilizados que es la seguidilla. Música y danza están muy unidas, y de su fusión se produce el carácter singular y expresivo de lo que se asocia como propio de “lo español”.

¹¹ Margarita Torrione señala que la idea de la guitarra asociada a la pereza del español arranca de Montesquieu (Torrione, 1992: 10).



Otro viajero de la época, el barón de Bourgoing, confirmará y completará esta información:

Uno de los *[placeres]* que más gustan a los españoles es la música. Cultivan este arte con éxito, aunque su música nacional no ha hecho grandes progresos. Lo único que tiene carácter propio son las pequeñas composiciones sueltas conocidas por “tonadillas” y “seguidillas”, producciones a veces agradables, pero cuya monótona modulación prueba que el arte de la composición está todavía en su infancia entre los españoles (García Mercadal, 1962: 996).

Vemos que añade “tonadillas” a las seguidillas como producciones propias de lo autóctono, destacando desde el aspecto de la modulación, el carácter primitivo y por ello limitado y monótono de la música popular española. Esta idea de simplicidad en la música será un tópico que reaparecerá entre todos los viajeros románticos que asociarán la música en Andalucía con lo africano o con los indios de América, ajeno a lo europeo.

Otro rasgo de esta visión será obviar referirse a música que no sea popular, indicar la escasez de compositores (de los que no se da el nombre) y la casi nula publicación de música en España. Para muchos, los únicos músicos profesionales eran los músicos ambulantes¹². William Dalrymple escribe por ejemplo en 1777 que:

Encontramos allí *[en una posada de Andújar]* un grupo de músicos, dos violines, dos guitarras y un bajo, que vinieron a la puerta de la posada y tocaron durante dos horas que allí estuvimos; su talento fue recompensado por un puñado de cuartos (García Mercadal, 1962: 713).

El colectivo de ciegos es el más recurrente en este tipo de descripciones de músicos ambulantes. J.F. Peyron, ya referido, aportará una información muy

¹² Como indica Mará José De La Torre Molina (De la Torre, 2001: 93), se trata de una visión deformada de la realidad del oficio de músico en Andalucía, como se puede comprobar consultando a Antonio Martín Moreno (Martín Moreno, 1985).

interesante desde el punto de vista de la estética del cante flamenco, cuando anota que el ciego “canta gangosamente y toca su guitarra” (García Mercadal: 765). En efecto, uno de los recursos técnicos que utilizan los cantaores de flamenco, en especial en zonas tradicionales del cante como Jerez, consiste en utilizar o “poner” la nariz y el sonido con ello obtenido, como color sonoro de la voz. Además, Peyron confirma uno de los rasgos que encontraremos más tarde en los primeros intérpretes del flamenco, cantar y acompañarse a la vez con la guitarra.

El colectivo de viajeros identificó la guitarra como instrumento nacional por excelencia por tratarse del instrumento que acompañaba toda la música española, por no utilizarse en otros países (lo que resulta erróneo) y por encontrarse en todas las edades y clases sociales, argumento que les servía para encontrar en la sociedad española otra estructura que la europea, ya que resultaba impensable tener en Europa un instrumento interpretado a la vez por las clases altas y bajas. Un autor anónimo francés escribía en 1765 que: “los jardineros (de El Escorial) pasan descuidadamente todo su tiempo tocando la guitarra, instrumento que hace más daño a España que la sequía o el granizo” (Rioja, 1995: 13).

El barón de Bourgoing ya citado, visita España entre 1777 y 1785, presencia un baile gallego y relata a su vez que “no había allí guitarra, ni seguidillas: nada que recordase las costumbres de Andalucía, de la Mancha y de Castilla”, mientras que el Marqués de Langle indicará en 1784 que “los moros la llevaron a España: es el instrumento nacional. Hombres, mujeres, ancianos, niños, todos los españoles rasguean la guitarra: es el instrumento más arrebatador, el más delicioso de oír durante la noche”, afición comprobada por Richard Ford ya entrado el siglo XIX: “En toda reunión de españoles -militares, paisanos, arrieros o ministros- siempre hay alguno que sepa tocar la guitarra mejor o peor, como Luis XIV, a quien, según Voltaire, sólo le habían enseñado esto y bailar” (Rioja, 1995: 14).



A la hora de describir la música teatral, recalcan los aspectos negativos de obras mal construidas, aburridas y tristes aunque, como los españoles, se sienten atraídos por sainetes y tonadillas, destacando una vez más su carácter autóctono. Este interés desaparece después de la Guerra de la Independencia.

Relacionada con el papel de Cádiz en la etapa “pre-flamenca”, disponemos de una fuente literaria particularmente interesante. Se trata de las póstumas *Cartas Marruecas* (1789) del europeísta e ilustrado gaditano José Cadalso Vázquez (1741-1782) en las que, en su viaje de Gibraltar a Cádiz, describe la juerga cortijera del gitano carnicero “tío Gregorio” de:

voz ronca y hueca, patilla larga, vientre redondo, modales bastos, frecuentes juramentos y trato familiar” que desvela al viajero: “los gritos y palmadas del tío Gregorio, la bulla de las voces, el ruido de las castañuelas, lo **destemplado de la guitarra**, el chillido de las gitanas sobre cuál había de cantar el polo para que lo bailase Preciosilla, el ladrido de los perros y el desentono de los que cantaban no me dejaron pegar ojo en toda la noche (Cadalso, 2004: 30. El subrayado es nuestro).

No es la primera vez que el uso popular de la guitarra choca con la sensibilidad didáctica y moralizante de los ilustrados.

Si la guitarra en España no ha dejado de estar presente en los estratos populares debido al gusto de los españoles por la danza (Rey: 1978), después de cierto declive vuelve a gozar del favor de Europa en la segunda mitad del XVIII. Los numerosos métodos que se editan en este periodo como algunos que hemos analizado en las fuentes musicales, respondiendo sobre todo a la demanda de un público aficionado, marcan el paso de la enseñanza oral y práctica empírica de entonces a un empleo razonado en métodos escritos donde los autores analizan y revisan el conjunto de su técnica para explicarla (Charnassé, 1985: 73).

La presencia de la guitarra popular en ambiente festivo gaditano ya “flamenco” o “pre-flamenco” en la descripción de Cadalso, viene a ser

completada por otro documento excepcional que nos informa sobre las prácticas musicales de los gitanos en el barrio de Triana a mediados del siglo XVIII, el *Libro de la gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el bachiller revoltoso para que no se imprimiera*, presentado en el XXIV Congreso de Arte Flamenco (Sevilla, 1996), donde podemos leer lo siguiente:

Para la danza son las gitanas muy dispuestas y en las Casas de Landín, el pandero de cascabeles suena en fiestas por cualquier pretexto que en esto no admiten ruegos. Una nieta de Balthasar Montes, el gitano más viejo de Triana, va obsequiada a las casas principales de Sevilla a representar sus bailes y la acompañan con guitarra y tamboril dos hombres y otro le canta cuando baila y se inicia el dicho canto con un largo aliento a lo que llaman queja de Galera porque un forzado gitano las daba cuando iba al remo y de este pasó a otros bancos y de estos a otras galeras (Bachiller Revoltoso, 1995: 22).

Estas descripciones inciden en la popularidad del instrumento en su uso “rasgueado” en todos los estratos sociales, y en todas las edades, en su función de acompañamiento de danzas y bailes. También reflejan la presencia en este “pre-flamenco” de tres elementos musicales indisolublemente asociados entre sí: la guitarra, la voz y las percusiones, unidos con la gestualidad de manifestaciones de tipo coreográficas, como son las danzas y los bailes.

Percusiones, bailes y guitarras están presentes por otra parte en los “bailes de gitanas”, de carácter semi-profesional o profesional, a mediados del siglo XVIII, en un barrio tan emblemático para la historia del flamenco como es Triana.

Observamos por otra parte que el guitarrista ocupa varias veces dos funciones que simultanea, la de tocar y cantar. Así Joseph Barretti, que publica en Londres en 1770 su *Viaje de Londres a Génova, pasando por Inglaterra, Portugal, España y Francia*, nos indica que:

El fandango y la seguidilla se bailan bien a los sones de una guitarra, o con la guitarra y el acompañamiento de la voz, lo que es una ventajosa mejora cuando da la casualidad de que el guitarrista tiene buena voz. Tanto los hombres como las mujeres, mientras bailan,



tocan los pitos con sus dedos a cada cadencia, y ambos bailes (el fandango especialmente) se danzan a base de movimientos graciosos, rápidos zapateados y pasos continuos (Navarro García, 2002: 108-109).

La estructura del acompañamiento de estas danzas y bailes es la misma que la que más tarde adaptará el toque flamenco: un preludeo o ritornelo instrumental a modo de introducción, el acompañamiento rasgueado de coplas, y entre cada copla, interludios instrumentales. Don Preciso lo describe con claridad cuando enumera la serie de mudanzas de la seguidilla a finales del siglo XVIII:

Luego que se presentan de frente en medio de una sala dos jóvenes de uno y otro sexo a distancia de unas dos varas, comienza **el ritornelo o preludeo** de la música: después se insinúa con la voz la seguidilla, cantando si es manchega el primer verso de la copla, y si bolera los dos primeros en que sólo se deben ocupar cuatro compases; **sigue la guitarra haciendo un pasacalle**, y al cuarto compás se empieza a cantar la seguidilla. Entonces rompen el baile con castañuelas o crócalos continuando por espacio de nueve compases, que es donde concluye la primera parte. **Continúa la guitarra tocando el mismo pasacalle**, durante el cual se mudan al lugar opuesto los danzantes por medio de un paseo muy pausado y sencillo y volviendo a cantar al entrar también el cuarto compás, va cada uno haciendo las variaciones y diferencia de su escuela por otros nueve compases, que es la segunda parte (Iza Zamácola, 1982: 9-10. Los subrayados son nuestros).

4.2. Los enciclopedistas

Existe una fuente literaria particularmente interesante que resume los conocimientos que se tiene sobre la guitarra a mediados del XVIII, la Enciclopedia de Diderot, publicada en Paris por Le Breton entre 1751 y 1772. Después de haber consultado todos los métodos publicados en Francia durante el siglo de Las Luces, nos quedamos asombrados ante la precisión y minuciosidad de las descripciones, más propias de un método musical, que de una enciclopedia. Después de consultarla, hemos anotado y ordenado todas las referencias útiles para nuestro estudio.

Confirma que la guitarra tiene entonces cuerdas de tripa, con dos formas de tocar, punteada y rasgueada, que se sujeta como el laúd y otros instrumentos de la misma familia, y que es practicada especialmente entre las mujeres. Consta de diez trastes no fijados con varetas metálicas, sino por cuerdas atadas que pueden moverse. Por otra parte, las cuerdas se atan a clavijas de madera, no existiendo aún el clavijero mecánico. Estas formas rudimentarias de elaborar los trastes y atar las cuerdas plantean los problemas de afinación no temperada y variable que hemos observado ya al analizar el método de Vargas y Guzmán publicado en Cádiz:

Il a dix touches distribuées par semi-tons; elles sont ordinairement de même nature que les cordes, & doivent être extrêmement serrées autour du manche, à cause de leur mobilité. Les cordes sont attachées à un chevalet, fixé sur la table de la partie inférieure, sont supportées par un silleta u bout du manche, où elles sont arrêtées par des chevilles tournantes dessous le manche” (Diderot, 1751-1772: 1011).

La afinación señalada es la de la guitarra barroca española de nueve cuerdas, cuatro dobles y una sencilla, añadiendo sobre esta última que “on ne met aussi qu’une seule chanterelle, par la difficulté d’en trouver d’assez juste”. Este problema de usar solo una cuerda en la prima porque resulta difícil encontrar cuerdas “justas”, es decir aptas para dar una buena afinación, se plantea también en los métodos que hemos estudiado. Cabe sumarlo al de la movilidad de los trastes, el uso de clavijeros de madera, la dificultad de encontrar dos cuerdas iguales para doblar al unísono los órdenes 2º y 3º para incidir en lo que ya hemos subrayado anteriormente: la dificultad de poder tener guitarras bien afinadas en la época. ¿Cuál sería entonces el alcance a la hora de acompañarse cantando o acompañar otra voz? Resulta evidente que la estética musical resultante no puede pertenecer a la afinación exacta del sistema temperado que se estaba elaborando en el mismo momento a partir del teclado.



La Enciclopedia, tan influyente en Europa en esta segunda mitad del siglo, recoge el supuesto origen de la guitarra, instrumento nacional que simboliza los rasgos de “lo español” como mezcla de sueños, ternura, carácter galante, discreción y melancolía:

On n'en peut guere déterminer l'origine. Nous la tenos des Espagnols, chez qui les Maures l'ont vraisemblablement apporté: c'est l'opinion comune en Espagne, qu'il est aussi ancien que la harpe. Soit respect pour cet opinion, soit plutôt que le charme de la douce rêverie qu'il inspire, ait de l'analogie avec le caractère d'une nation tendre, galante, discrete & mélancolique; soit enfin que le silence des belles nuits d'Espagne où l'on en fait le plus d'usage, soit plus favorable à son Harmonie, il s'y est constamment établi, & y a acquis le droit d'instrument national (Diderot, 1011).

Diderot confirma que se entiende la guitarra como instrumento solista o para acompañar una voz, con un sistema propio de escritura, la tablatura que, aunque antiguo, se sigue manteniendo, ya que permite entender las digitaciones. Detalla minuciosamente todos los signos utilizados en la tablatura, por lo que pasa a describir la técnica de rasgueado:

Les signes de la main droite qui tient lieu d'archet & dont l'exécution se fait dans la partie de la table de la *guittare*, sont les petites barres droites |, ou demi-cercles c, que l'on place sous la lettre qui doit être touchée du pouce; les points que l'on place sous celles qui doivent être touchées du premier, du second & du troisieme doigt; & enfin la maniere d'annoncer quand on doit batter ou relever les accords en batterie qui se fait, en plaçant inmediatamente après l'accord marqué par les letters, les notes entre la premiere & la seconde ligne de la portée, la queue en-bas ou en-haut; en-bas, pour frapper des doigts de haut en-bas; & en-haut, pour frapper en relevant de bas en-haut, & l'on fait durer plus ou moins la batterie, en dépliant successivement les doigts suivant la valeur de la note (Diderot, 1012).

Con ello volvemos a saber que los rasgueados se ejecutaban hacia arriba, o hacia abajo, y que podían prolongarse según el valor de la nota.

Vuelve a dar cuenta de las dos técnicas de mano derecha, el punteado y el rasgueado, con tres formas comunes: solo el punteado (“la más extendida”), solo el rasgueado, y la combinación de ambas, la más aconsejable. Plantea el problema de sonido dulce o “a caldero” que hemos venido observando hasta ahora, en función de la posición de la mano derecha cerca del puente, o entre la boca y los trastes:

On distingue deux manieres de joüer de cet instrument, qui sont en batteries ou pincée. Plusieurs affectent l’une plus que l’autre: d’autres se servent agréablement des deux, & et c’est le meilleur parti qu’on peut prendre. La plus étendue & la plus susceptible d’exécution, est le pincé. Les batteries sont plus harmonieuses, parce que toutes les cordes sont en jeu; mais il faut bien de la legereté, de la douceur dans la main droite, & de la fermeté & de la justesse dans la position de la main gauche, pour qu’elles produisent un bon effet: car rien n’est si facile que de faire de cet instrument, dont l’harmonie est très douce & agréable, un vrai chauderon (Diderot, 1012).

4.3. Las tonadillas escénicas

Hemos visto que uno de los espacios donde se practica la guitarra rasgueada, punteada o ambos estilos a la vez, para acompañar bailes y cantos, es el teatral. En el siglo XVIII, asistiremos a la transformación y consolidación de formas del XVII como las jácaras en tonadillas. Emilio Cotarelo ha señalado en su estudio de la zarzuela, este paso de las jácaras a las tonadillas, inicialmente una canción aislada al finalizar el entremés o baile representado, recibiendo aumentos hasta llegar a su apogeo en la segunda mitad del XVIII (Cotarelo, 1934: 35) con la tonadilla escénica. También Subirá en su estudio nos dice que era una “canción suelta que se cantaba en cualquier lugar y ocasión, desde las jácaras más plebeyas hasta las arias más distinguidas” y que había sido tonadilla “la breve canción que recibía un estribillo a lo sumo y que venía rematando los sainetes y bailes durante la primera mitad del siglo XVIII” (Subirá, 1933: 11).



En la segunda mitad del XVIII, un fenómeno social y cultural de rechazo a la moda de la danza francesa introducida por los Borbones a principios de siglo, será el caldo de cultivo de la tonadilla escénica: el majismo¹³. Esta reacción no solo a lo francés en la danza, sino también a lo italiano en lo musical, reivindicará lo popular y lo tradicional. Antonio Martín Moreno observa que se produce a partir del reinado de Carlos III, a partir de 1759, como preocupación de su gobierno por el esparcimiento y bienestar de sus súbditos, con la urbanización de Madrid y el aumento de las diversiones públicas, medidas políticas propiciada por el conde de Aranda. Para ello, se inaugura en 1775 los bailes de máscaras en los teatros del “Príncipe” y de los “Caños del Peral”, con extraordinario éxito entre la aristocracia y la clase media. “Estar a la moda” se convierte en la gran preocupación de las aristócratas españolas, con el pretexto de las danzas francesas para el lucimiento del lujo y la exhibición del *cortejo*, configurando modelos que serán imitados por las mujeres de condiciones sociales más bajas. La reacción a petimetres, petimetras, currutacos y currutacas, “damiselas de nuevo cuño”, personajes que solo viven para estar y seguir la moda francesa, se produce con los majos, hombres de clase media que odian lo extranjero y reclaman una vuelta a los estilos y costumbres tradicionales, prohibiendo el cortejo (Martín Moreno, 1993: 306-308). Carmen Martín Gaité subraya como rasgos del majismo sus “modos peculiares de escuchar, de requebrarse, de moverse, de bailar y recitar, de vestirse y calzarse; modos desafiantes, descarados, llenos de altivez y “desgarro”, afirmados en su consciencia de casticismos frente a aquel alud extranjerizante” (Martín Gaité, 1987: 98). El majismo no solo se limitó a los círculos populares, sino que lo puso de moda una vez más la aristocracia, con el protagonismo sobre todo de la duquesa de Alba, quien asimiló sus costumbres para competir con la condesa de Benavente, ambas con la voluntad de marcar las pautas de la moda del

¹³ Para más información sobre este fenómeno social y su relación con Andalucía, consultar el ensayo de Caro Baroja (Caro Baroja, 1990)

Madrid de fin de siglo. Carmen Martín Gaité destaca también la influencia de los viajeros extranjeros en este cambio de actitud de lo foráneo a lo autóctono:

Y, desde luego, los extranjeros no se solían fijar en aquellos minués y contradanzas cuyo aprendizaje tanto tiempo y trabajo costaba a las damiselas adineradas, sino en otros bailes bien distintos, que en vez de violines tenían guitarras, bandurrias y castañuelas por acompañamiento, los fandangos, boleros y seguidillas de los sainetes de don Ramón de la Cruz y de los dibujos de Goya, bailes de fiesta al aire libre, de tablado, de taberna (Martín Gaité, 1987: 100).

Es en este contexto de moda extranjera seguida hasta lo absurdo, y de su reacción no menos exagerada hacia los valores nacionales, que en lo musical surge el principio del sentimiento de nacionalismo musical. Martín Moreno rastrea su forma incipiente en obras del padre Feijoo, luego en escritos del marqués de Ureña, gaditano, para culminar con Juan Antonio Iza Zamacola, "Don Preciso" (Martín Moreno, 1993: 311). Un género literario-musical va a reunir y tipificar los diferentes personajes castizos y su burla hacia los extranjeros: la tonadilla escénica. José Subirá establece cinco etapas en la historia de esta forma musical teatral que revitalizó y transformó los aires de danzas y bailes españoles, en declive durante el Barroco tardío de la primera mitad de siglo más proclive a las contradanzas francesas: aparición y albores (1751-1757), crecimiento y juventud (1758-1770), madurez y apogeo (1771-1790), hipertrofia y decrepitud (1791-1810) ocaso y olvido (1811-1850) (Subirá, 1933: 25-31).

Como instrumento popular por excelencia y considerado "nacional", la guitarra va a estar muy presente en las tonadillas, no solo en su función de acompañamiento de la voz y de bailes, sino como parte de la indumentaria y educación del majo. Subirá ya destacó la importancia de las seis cuerdas como una de las cuatro formas que acuñan los atributos nacionales de la tonadilla escénica:



Cuando se examina el caudal inédito de sainetes, entremeses, comedias, zarzuelas, loas y fines de fiesta del siglo XVIII, se hallan en gran número canciones y danzas, tanto peninsulares como ultrapirenaicas y ultramarinas, alternando con los frutos más o menos inspirados de los propios númenes. Y esto que se dice aquí, debemos referirlo en medida mayor a la tonadilla escénica, cuya literatura musical acuña los atributos nacionales bajo cuatro formas, a saber: primero, mediante el carácter melódico o rítmico que delata una filiación folklórica indiscutible; segundo, mediante la declaración expresa que fija su sello específico (fandango, folías, etc.); tercero, mediante los instrumentos utilizados para acompañar las melodías (guitarra unas veces y otras los mismos instrumentos de arco que debían tocar “rasgueado”, “punteado” o “como guitarra”, según felices expresiones cuyo uso, especialmente en cuanto a la segunda, se perdió en nuestro vocabulario), y cuarto, mediante los números no escritos que se introducían tomándolos del repertorio callejero (Subirá, 1933: 79).

Este hecho se confirma de nuevo después de analizar un estudio musicológico-literario reciente sobre los orígenes del flamenco que los sitúa precisamente en el periodo de esplendor de este género músico-teatral, la segunda mitad del XVIII (Núñez, 2008). Se trata de una guía de lo que llama “música y bailes pre-flamencos”, el vaciado de referencias literarias próximas al género flamenco, localizadas en más de tres mil obras tonadillescas. Constituye pues un material desconocido hasta ahora por los estudios sobre flamenco, ofrecido tal cual ahora por el musicólogo gallego, para ser analizado por la investigación musical en general, y sobre flamenco en particular, tarea que acometeremos a continuación desde nuestro objeto de estudio, el paso de lo popular a lo flamenco en el toque de guitarra.

Dedica el primer capítulo a relacionar las referencias sobre personajes castizos que tipifican este género musical: gitanos, majos, boleros, herreros, cómicos de la legua, bandoleros, ciegos, caleseros, negros, moros, indianos e indios, farrucos, manolos, tunos y tunantes. El segundo capítulo acomete lo mismo con los géneros musicales: fandangos, polo, seguidillas, bolero y seguidillas boleras, tiranas, zorongo, zarandillo, cumbé, tango, tonone, jota, nana, villancico, pregones, caballo, gaita, contradanza, guaracha, jácara, jopeo,

corrido, minué y canciones. El capítulo tercero se ocupa de los bailes, el cuarto de los instrumentos, el quinto de los lugares, el sexto de la Majeza y el séptimo de las tarabillas y jaleos.

Especialmente interesante para nuestro estudio son el capítulo segundo y sobre todo el cuarto, con el repertorio de carácter popular y los instrumentos para acompañarlo. El diseño como guía de la obra facilita la consulta de datos específicos.

Empezaremos con los que aluden a la guitarra. Encabezan de forma significativa el listado de referencias instrumentales. Faustino Núñez las cataloga primero como “flamencuras”, es decir en un contexto muy parecido al del género flamenco con 9 referencias, les sigue 17 que relacionan guitarra con majos, 30 que presentan a la guitarra en su función de acompañamiento de la voz, 6 en su función de acompañamiento del baile, 5 donde se hace alusión a maestros de guitarra, 19 en las cuales la guitarra forma parte de la escenificación, 12 de tonadilleros que tocan la guitarra, 3 que asocian guitarra con el oficio de barbero, 3 que hacen referencia a la afinación, 4 sobre las cuerdas, 11 que la relacionan con géneros musicales, 12 donde está la guitarra con otros instrumentos y termina con 10 referencias sin temática concreta que llama “otras de guitarra”. A ello se pueden añadir 12 entradas en la que aparece la palabra vihuela o “vigüela”, sinónima de guitarra (la vihuela como vimos anteriormente, había desaparecido desde finales del XVI) y 36 sobre las dos técnicas de interpretación, el punteado (31) y el rasgueado (5). En total recoge 189 referencias literarias donde aparece la guitarra en su vaciado de unas tres mil tonadillas, lo que indica claramente su abrumadora presencia entre el instrumental sonoro de este género musical teatral.

Este número de referencias confirma una vez más la importante presencia de la guitarra en la música española, con testimonios populares en la segunda mitad del XVIII. Sin embargo, si nos atenemos al desglose, constatamos que las



más numerosas nos presentan a la guitarra en su función de acompañamiento de la voz, utilizando la técnica del punteado, para tipificar sobre todo a majos que interpretan seguidillas. Por consiguiente, la intervención de la guitarra en las tonadillas parece orientarse al acompañamiento lírico de cantables popularizantes. Lo corroborará el repertorio.

Resulta significativo que las indicaciones de formas musicales, cuando las hay, especifiquen casi todas “seguidilla”, a secas la mayoría de las veces, pero también “boleras”, “seguidillas boleras” o “seguidillas majas”, con muy pocas referencias a “coplas” y “tirana”. Esta abrumadora presencia de seguidillas en las referencias de guitarra es debida sobre todo a la forma tripartita de la tonadilla escénica que consta generalmente de tres partes: entable, coplas y seguidillas¹⁴. En cuanto a las danzas barrocas aún relevantes en la primera mitad del XVIII en el repertorio guitarrístico, según los datos analizados ahora, casi desaparecen. Solo hemos encontrado una referencia a las folías interpretadas por un barbero en la tonadilla a dúo “El peón de albañil y su mujer” de Pablo Esteve, fechada a 1788:

Allegretto 3/4: (coplas): ‘... ja ja ja que guitarra ja ja ja que truhán... (allegro 6/8)... suele tocar folías (el barbero) y yo como se las bailo... que me enseñará con gracia dos mudanzas del bolero...’ (Núñez, 2008: 373).

Otra a la jácara en la tonadilla a solo titulada precisamente “La jácara”, anónimo de 1767:

Allegretto 3/8: ‘...pero si quieren que yo prosiga, dejen que tome mi guitarrilla... cantar mi cuento en jacarilla’ (Núñez, 2008: 375).

Una a la pavana en la tonadilla a cuatro “El viejo currutaco” de Pablo del Moral, ya tardía, con fecha 1801:

¹⁴ Ver al respecto el capítulo *El plan tripartito y otros moldes morfológicos de la tonadilla escénica* en Subirá (1933: 32-40).

Allegretto 2/4: '¿...también la pavana te sabré tocar...?' (Núñez, 2008: 375).

La chacona es mencionada en la zarzuela "Los jardines de Aranjuez" de Pablo Esteve, fechada en 1768:

Ysabela: '(allegro punteado): linda chacona con vida bribona en todo tendré, tendré pajecitos criados tendré, y linda chacona con vida bribona en todo tendré...' (Núñez, 2008: 383).

Como géneros más modernos, en cuanto a guitarra tenemos una referencia al fandango en "La carta", tonadilla a solo de Pablo Esteve de 1779:

Coplas: 'Si algún chusco madrileño intenta a usted acompañarla, solo la darán fandango al son de alguna guitarra' (Núñez, 2008: 374).

Aparece por otra parte una jota en la tonadilla a solo "Ya sale mi guitarra..." de Pablo Esteve, fechada en 1766:

Golpeo de guitarra: '... a la jota, jotilla, oíd mosqueteros, oíd madamitas que este cantecito es cosa muy linda' - En las partes de bajo: '(el caballito se canta a solo con la guitarra al final de las seguidillas)' (Núñez, 2008: 375).

La guitarra, como instrumento que simboliza "lo español", está muy presente en la tipificación de lo castizo en las tonadillas. Vamos a seleccionar a continuación varias referencias que inciden en esta utilización de la guitarra como parte de la construcción de esta identidad nacional.

La primera nos trae voz, guitarra, Cádiz, estilo a lo gitano, baile, en una descripción inconfundiblemente flamenca. La tenemos en la tonadilla "La maja pobre y el majo enamorado o El zorongó (2ª parte), tonadilla a dúo compuesta en 1794 por un maestro italiano españolizado, Lorenzo Bruzzoni:

Parola de Garrido: '...vaya mujer que vengo con unas jambres tremendas de oírte tocar la guitarra y una canción de las nuestras (ella) pues mira voy a cantarte que te cantaré, lalea, que en Cádiz me la enseñó una gitana de aquellas (él) toma toma la guitarra y el mundo abajo se venga (canta a la guitarra sin orquesta)...' concluyamos nuestra zambra con una



tirana nueva, y mira que has de bailar aquello que en Madrid peta (ella) el bailete a lo gitano tocando las castañuelas...’ (Núñez, 2008: 360).

La siguiente parece aludir a la “seguidilla del gorjeo”, cuyo acompañamiento de guitarra rasgueada aparecía en el tratado de Vargas y Guzmán publicado en Cádiz en 1773. Es una tonadilla a solo sin fechar, “El susto del hidalgo”, de Pablo Esteve:

Allegretto Moderato $\frac{3}{4}$ (seguidillas): ‘Oigan señores como cantaba estas seguidillas una gitana: se componía el dengue tomaba su guitarra, respunteaba un poco y luego gargajeaba...(2ª)... la gitanita seguía con chuscada las seguidillas estiraba los brazos tomaba su guitarra la rasgueaba un poquito y gargajeaba’ (Núñez, 2008: 360).

Volvemos a encontrar una asociación ya comentada, el de cante y toque en una misma persona, en este caso una gitana (real o fingida) que rasguea la guitarra y a la vez canta “gargajeando” unas seguidillas. Deducimos con ello que el “estilo gitano” consiste ahora en un modo peculiar de interpretar el repertorio popular.

Además del gitano o gitana, otro tipo de personaje que aparece tocando la guitarra en las tonadillas es el negro, como en ésta a tres de 1761, “Los negros” de Luis Misón:

Allegro stacato ma poco $\frac{3}{4}$: ‘...e tambien sé tocá la gitara, hay Jezú! Que Juzepe me quere ay Jezú! Catharina le ama, ay Jezú cazareme sen duda, ay Jezú! He neglita gitana, huachi que me robas el alma...’ (Núñez, 2008: 360).

La guitarra asociada a lo andaluz y a su forma de cortejar cantando y tocando aparece en la tonadilla a solo “El cuento del parte” de Juan Marcolini, sin fecha, donde además tenemos la indicación “con mucho aire”, utilizada todavía hoy en el flamenco, como modo de interpretación:

Seguidilla: ‘un Andaluz señores me cortejaba, y al modo de su tierra me enamoraba, tomaba la guitarra con mucho aire junto a mí se sentaba y a enamorarme y al uso de Sevilla canta un romance...’ (Núñez, 2008: 361).

Esta expresión de tocar “con aire” se asocia también a la función de acompañamiento del baile a la guitarra, como en la tonadilla a solo “Aquí está de rubor llena...” de Blas de Laserna, fechada en 1781:

Allegreto 3/8: ‘...y ya era yo más maja y que no es mentira, que una fiesta de toros de Andalucía... me acuerdo que un día me desafiaron dos o tres Gitanas (gitanas) a reñir bailando. Le di la guitarra a mi resalao, la toco con aire y yo con gran garbo baile estas seguidillas a lo gitano... siguen seguidillas cantadas a lo gitano...’ (Núñez: 361).

La guitarra no solo simboliza las costumbres andaluzas, sino también las nacionales a través de la majeza frente a los franceses, como en esta tonadilla a dúo de 1776 “El abate tuno”, también de Blas de Laserna:

Allegreto $\frac{3}{4}$ (seguidillas): ‘Mas vale un madrileño con su guitarra, que todos los franceses que hay en la Francia, porque son rechuscos, porque son salados, porque son monitos y son agraciados...’ (Núñez: 362).

La guitarra es el instrumento popular por excelencia, presente en todas las capas sociales, entre ellas los soldados, como en esta tonadilla general fechada en 1785, “Pepillo Lechuza retraído o El pillo Lechuza, de Pablo Esteve:

Andante vivo 3/8: ‘(salen los soldados con chupa y gorra y uno con guitarra)’ (Núñez: 362).

La guitarra sirve para ocupar la vida ociosa de los soldados cuando no están en guerra. Así lo refleja “Los mayorazgos necios y los soldados”, tonadilla general sin fecha de Blas de Laserna:

Allegreto 3/8 (ritornelo en seguidillas): ‘No hay vida más alegre ni descansada, que la de los soldados cuando en paz se hallan, sus elementos son guitarra tabaco amor y juego (Núñez: 367-368).

La guitarra otra vez como símbolo de lo nacional, como parte de la visión de pandereta en el costumbrismo de las tonadillas, en “El caballero majo”, tonadilla a dúo de Blas de Laserna, fechada en 1793:



Allegro 3/8: 'Este si que es salero, viva la España, pues ella es solo centro de chiste y gracias... y toma la guitarra... (Vicente se sienta con la guitarra)' (Núñez, 2008: 363).

Por si no queda clara esta asociación de tópicos castizos, la tonadilla a solo sin fecha "La españolizada" de Jacinto Valledor vuelve a insistir sobre ello:

Allegro $\frac{3}{4}$ (seguidillas): 'Columpio, seguidillas, moño y guitarra, son el propio carácter de nuestra España' (Núñez, 2008: 363).

Las tonadillas nos indican también que las mujeres interpretaban la guitarra, hábito que desaparecerá más tarde en el flamenco. En "El chasco de la peseta", anónimo a solo de 1769, se añade además "el aire" con el que cantan las guitarristas que se acompañan, majas frente a francesas de pelo rizado:

Andantino $\frac{3}{4}$ (seguidillas): '...las guitarristas cantan con aire, vale más el moñete que trae mi maja, que los tures y bucles de las madamas. Vaya usted vaya, que junto a la galera tiene su casa' (Núñez, 2008: 363).

Otro elemento que incide en el carácter popular de la guitarra, es su presencia en los lugares donde se bebe vino. Guitarra y vino unido para la diversión aparecen en la Zarzuela en dos actos "Amor alegre..." de José Nave, fechada en 1773:

'(ella) toma la bota y bebe que es de la Mancha. Trae la guitarra, que destos y otros tragos muchos se pasan, (él) en eso se conoce que eres honrada, (ella) es por haber vendido siempre naranjas' (Núñez, 2008: 363).

La personificación femenina de la guitarra es evidente en "El marqués fingido", tonadilla a tres de Pablo del Moral, fechada en 1801:

Escenografía: '...una guitarra encima de una de las sillas... (canta Bambolla a la guitarra unas seguidillas)' (Núñez, 2008: 364).

La guitarra es también motivo para compartir la interpretación a dúo. En “El examen de Espejo (2ª parte), tonadilla a cuatro y más de Luis Misón, fechada en 1760, se supone que los acompañamientos son conocidos por todos:

Allegretto 3/8: ‘... te entrego por mis manos la guitarrilla para que me acompañes mis tonadillas...’ (Núñez, 2008: 365).

Es tan presente la guitarra popular entre majos y majas, que parece que todo el mundo sabe tocarla, hombres y mujeres, como en “Las seguidillas”, tonadilla a solo anónima, fechada en 1765:

Despacio 6/8: ‘...estaban un montón de majas cantando seguidillas... más una de ellas la vigüelita tomo con gracia, y así principia, atención que es muy rara mi tonadilla’ – Allegro 3/8: ‘Mas un majito que allí se hallaba la guitarrilla la arrebató...’ (Núñez, 2008: 365).

Si la seguidilla es la forma por excelencia que pulula por casi todas las tonadillas donde interviene la guitarra, hay un estilo que no hemos localizado en la primera mitad del XVIII, y que parece “estar de moda” después de las seguidillas, la tirana. Aparece en varias tonadillas y comedias, como en “Los menestrales” de Blas de Laserna, comedia fechada en 1784:

Tirana con guitarra cantada por Mayorcito: ‘Desde que parió la princesa, la tirana se enojó, ya no canto yo tirana que la princesa es mejor. Mi vigüela tirana no quiere y en oyendo tirana hace fo, que la perla parió dos infantes y no hay mejor canto que tal sucesión, anda fuera tirana tirana, princesa e infantes solo canto yo?’ (Núñez, 2008: 366).

Hay tal demanda por aprender a tocar la guitarra dada su popularidad, que las tonadillas destacarán el provecho de ser maestro de guitarra, como en “El mercader generoso”, tonadilla a tres de Blas de Laserna, fechada en 1802:

Andante 6/8: ‘No hay en el mundo oficio de más provecho, que un maestro de guitarra si sabe serlo...’ (Núñez, 2008: 368).



Las tonadillas vuelven a utilizar el tópico del barbero guitarrista, como en “El barbero y la vecina”, tonadilla a dúo sin fecha de Antonio Rosales:

“Allegro $\frac{3}{4}$ (seguidillas): ‘... y con su guitarrilla tomar el frasco... que no falta guitarra donde hay Barbero... pero alegrarme quiero con mi vigüela’ (Núñez, 2008: 372-373).

La guitarra aparece también con otros instrumentos, sobre todo las habituales percusiones castizas que hemos venido observando el siglo anterior. En la tonadilla general anónima “Los contrabandistas o Cada uno con su suerte o Los soldados y contrabandistas”, sin fechar, además de la asociación de la guitarra con otros tipos castizos, como el contrabandista, aparecen una buena relación de estas percusiones también “castizas”:

Seguidilas (sic) Boleras $\frac{3}{4}$: ‘(salen muchos contrabandistas... con trabucos, escopetas, sables y guitarra) – Allegro poco $\frac{3}{8}$ (tirana): ... dale dale al tambor, las flautilla (sic), dale dale al rabel, la gaitilla, la sonaja, zambomba y sonaja...’ – allegro no mucho $\frac{2}{4}$: ‘... dale dale con gracia chiquilla, la guitarra también, castañuelas, panderetas y beber, mire usted como baila Miguel...’ (Núñez, 208: 377).

Hay un último aspecto que queremos destacar después de analizar el compendio de Faustino Núñez: las referencias geográficas andaluzas. Si el tema “Andalucía” encabeza el capítulo 5 dedicado a “lugares”, es significativo que al desglosar después las referencias a ciudades andaluzas, encuentra en primer lugar a Cádiz, ciudad con diferencia más nombrada, luego Sevilla y Triana, y por fin escasas entradas con otras ciudades como Málaga, Granada, Córdoba y La Janda. El “andalucismo” de la tonadilla escénica española es sobre todo gaditano y sevillano.

5. Conclusiones

Después de haber publicado varias fuentes del siglo XVIII en las páginas de esta revista sobre el paso de la guitarra barroca a la guitarra moderna o “clásica”, o sea de la guitarra rasgueada y punteada a la guitarra solo punteada,

o sea de la guitarra de seis órdenes y su relación con la guitarra pre-flamenca, o sea de la guitarra “clásica” y su relación con la guitarra flamenca, queremos recordar aquí las conclusiones tercera y cuarta de nuestra tesis doctoral, con un siglo tan importante para la posterior configuración del género flamenco, con Cádiz como epicentro (Torres, 2009).

En la tercera conclusión, afirmábamos que las fuentes manejadas del XVIII advierten de la continuación de la estética barroca de guitarra rasgueada a lo largo de todo el siglo, con un lugar que destaca por su producción de guitarras y actividad musical en torno al instrumento, Cádiz. El análisis del repertorio demuestra una vez más las mutuas influencias entre guitarra popular y guitarra académica, con nuevas formas heredadas de las anteriores que irrumpen con fuerza, como el fandango y la jota. El primero, documentado desde 1705, contiene lo que definitivamente fundamentará armónicamente el toque flamenco, la armonización de la cadencia andaluza, manteniendo también la cultura compositiva de cortas variaciones sobre motivos populares. La propia organización de la guitarra en cinco órdenes, así como las fuentes musicales, permiten afirmar que el llamado “toque por medio” o “en La” aparece primero en la historia del toque.

Por último, en la cuarta, decíamos que los cambios organológicos ocurridos en la segunda mitad del XVIII, siempre con Cádiz como lugar destacado, con la adición de un sexto orden en los bordones, anuncian la división entre dos grandes escuelas, la de guitarra popular rasgueada de acompañamiento, mantenida más tarde con la guitarra flamenca, y la de guitarra culta punteada, futura guitarra “clásica” de concierto. Si las fuentes literarias e iconográficas testimonian de la constante presencia de la guitarra popular rasgueada en España, y sobre todo en Andalucía, las fuentes musicales revelan la elaboración de un corpus teórico para sacar a la guitarra de su función de producción de “música ruidosa” o “a lo barbero”, buscar otro



sonido y otra técnica, de manera a equipararse con los demás instrumentos relevantes de la época, como el violín o el piano-forte.



6. Bibliografía

- ABREU, Antonio y PRIETO, Víctor (1799). *Escuela para tocar con perfección la Guitarra de cinco y seis órdenes [...]*. Salamanca: Imprenta de la calle de Prior (B.N. M/2754).
- ALBA Y DIÉGUEZ, Fernando Jerónimo (el Bachiller Revoltoso) (s. XVIII/ 1995). *Libro de la gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el Bachiller Revoltoso para que no se imprimiera*. Sevilla: Junta Municipal de Triana (edición facsímil).
- CADALSO, José (1789/ 2004). *Cartas marruecas*. Barcelona: Editorial Idea y Creación.
- CARO BAROJA, Julio (1990). *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Istmo.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1934/ 2000). *Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid: ICCMU.
- CHARNASSÉ, Isabel (1985). *La guitare*. Paris: Presses Universitaires de France.
- DE LA TORRE MOLINA, M^a José (2001). Música y baile en los relatos de viajeros extranjeros por Andalucía (1759-1833). En *Campos interdisciplinarios de la Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- DIDEROT (1751-1772). *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Le Breton.
- DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino (2004). *La música en Cádiz. La Catedral y su proyección durante el siglo XVIII*. Cádiz: Universidad y Diputación de Cádiz.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (1982). Cádiz en la Historia Moderna de Andalucía". En *Cádiz en su historia, I. Jornadas de Historia de Cádiz*. Cádiz: Publicaciones de la Caja de Ahorros de Cádiz.
- FERANDIERE, Fernando (1799). *Arte de tocar la guitarra española por música*, Madrid: Pantaleón Aznar (B.N. M/2452).
- GARCÍA BAQUERO GONZÁLEZ, Antonio (1988). *Cádiz y el Atlántico 1717-1778. (El comercio colonial español bajo el monopolio gaditano)*. Cádiz: Diputación Provincial.
- GARCÍA MERCADAL, José (1962). *Viajes de extranjeros por España y Portugal* (vol. III). Madrid: Aguilar.
- GIMENO GARCÍA, Julio (2007). El estilo español de construcción de guitarras. En *Antonio de Torres y la Guitarra Andaluza*. Córdoba: Festival de Córdoba.
- GOLDÁRAZ GAÍNZA, J. Javier (2004). *Afinación y temperamentos históricos*. Madrid: Alianza Música.
- HERRERA, Francisco (2001). *Enciclopedia de la guitarra* (Cd-rom). Valencia: VP Music Media-Piles.



- INSARRALDE, Lidia (2005). Los guitarreros españoles en la primera mitad del siglo XVIII: la vida de la corporación y la transmisión del saber. En *Revista de musicología*, vol. XXVIII nº 1, Madrid
- IZA ZAMÁCOLA, Juan Antonio (Don Preciso) (1799/ 1982). *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*. Jaén: Peña Flamenca de Jaén.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1987). *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- MARTÍN MORENO, Antonio (1985). *Historia de la música andaluza*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidades.
- MARTÍN MORENO, Antonio (1993). *Historia de la música española (4). Siglo XVIII*, Madrid: Alianza Música.
- MEDINA ÁLVAREZ, Ángel (1994). Estudio introductorio. En *Explicación de la guitarra (Cádiz, 1773)*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- MORETTI, Federico (1799). *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes precedidos de los elementos Generales de la Música*. Madrid: Imprenta de Sancha (B.N. M/40).
- NAVARRO GARCÍA, José Luis (2002). *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Sevilla: Portada Editorial.
- NUÑEZ, Faustino (2008). *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*. Barcelona: Ediciones Carena.
- PÉREZ DÍAZ, Pompeyo (2003). *Dionisio Aguado y la guitarra clásico-romántica*. Madrid: Alpuerto.
- RIOJA, Eusebio (1995). Aparición histórica de la guitarra flamenca. En José Luis Navarro y Miguel Roperó (Eds.). *Historia del flamenco* (vol. II). Sevilla: Tartessos.
- ROMANILLOS, José Luis (1990). En torno a Torres. Antecedentes, realizaciones y secuelas. En Eusebio Rioja (Ed.). *La Guitarra en la Historia* (vol. I). Córdoba: La Posada.
- ROMANILLOS, José Luis (2004). *Antonio de Torres. Guitarrero, su vida y obra*. Almería: Cajamar-Instituto de Estudios Almerienses.
- SAINT-ARROMAN, Jean (2003). *Méthodes et traités 18. Série I. France 1600-1800. Guitare* (vol. 1). Paris: Fuzeau.
- SARRAILH, Jean (1957/ 1974). *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica.
- STEINGRESS, Gerhard (1991). *Sociología del cante flamenco*. Jerez de la Frontera: Centro Andaluz de Flamenco- Junta de Andalucía.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier (1999). Aguado García, Dionisio Tomás Ventura. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE.

- SUÁREZ-PAJARES, Javier (2000). El auge de la guitarra moderna en España. En Malcolm Boyd y Juan José Carreras (Eds.). *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier (1995). Las generaciones guitarrísticas españolas del siglo XIX. En Emilio Casares y Celsa Alonso (Eds.). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- SUBIRÁ, José (1933). *La tonadilla escénica, sus obras y sus autores*. Barcelona: Labor.
- TORRES, Norberto (2009). *De lo Popular a lo flamenco: Aspectos Musicológicos y Culturales de la Guitarra flamenca (siglo XVI-XIX)* (tesis doctoral). Almería: Universidad de Almería.
- TORRES, Norberto (2010). La evolución de los toques flamencos: desde el fandango dieciochesco “por medio”, hasta los toques mineros del siglo XX. En *Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá”*, nº 2, Junio. <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/110041>.
- TORRES, Norberto (2012). El estilo “rasgueado” de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: fuentes escritas y musicales, siglo XVII. En *Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá”*, nº 6, Junio. <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/155261>.
- TORRIONE, Margarita (1992). Los intelectuales ante el flamenco. En *Cuadernos Hispanoamericanos. Los complementarios* (mayo 1992), nº 9-10.
- VARGAS y GUZMÁN, Juan Antonio de (1773/ 1994). *Explicación de la guitarra*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía [edición facsímil de la original publicada en Cádiz en 1773, a cargo de Ángel Medina Álvarez].
- VICENT, Alfredo (2002). *Fernando Ferandiere (ca. 1740 – ca. 1816). Un perfil paradigmático de un músico de su tiempo en España*. Madrid: UA Ediciones.



Anexos

Catastro de Ensenada

Lorca³⁰:

«Guitarrero (a 4 reales de jornal diario) Juan Valdivieso, maestro, casado, de 63 años, tiene una hija.»

Granada³¹:

«Bigoleros. El oficio de Bigolero tiene seis Maestros, que podrá ganar cada uno el día que trabajo ocho reales de vellón.»

Cádiz³²:

«Guitarreros. Ocho guitarreros: los seis maestros utilizan diariamente cada uno cinco reales; y dos oficiales: el uno, cuatro reales y el otro, tres.»

Valladolid³³:

«Guitarreros. Gerónimo Montes, dos reales; Francisco Román, cuatro reales; Sebastián Balcazar, un real; el expresado Domingo Fernández, dos reales y medio.»

Córdoba³⁴:

«Seis Maestros de Guitarreros, a cuatro reales, y tres Oficiales, a tres.»

Toledo³⁵:

«Maestro de hacer cuerdas de guitarra. Antonio Pasarot, por la yndustria de hacer cuerdas para guitarra, le regulan anualmente de utilidad dos mil y doscientos reales de vellón.»

Puerto de Santa María³⁶:

«Bigoleros. Dos maestros de bigoleros que no mantienen oficiales y ganan al día quatro reales.»

San Lúcar de Barrameda³⁷:

«Francisco Manuel de la Sierra Utiliza con su trabajo dos mil setezientos y cinquenta reales que, repartidos entre los doscientos y noventa y siete días útil del año, corresponde a cada uno nueve y nueve maravedíes, con cuyo respecto ymportan los ciento ochenta días del personal, un mil siescientos sesenta y siete reales, veinte y dos maravedíes de vellón.»

30. CENTRO DE GESTIÓN CATASTRAL Y COOPERACIÓN TRIBUTARIA. *Lorca, 1755, Según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*, Madrid: Tabapress, 1990, p. 65.

31. *Ibid.*, Granada, 1752, p. 190.

32. *Ibid.*, Cádiz, 1752, p. 135.

33. *Ibid.*, Valladolid, 1752, p. 206.

34. *Ibid.*, Córdoba, 1752, p. 240.

35. *Ibid.*, Toledo, 1751, p. 214.

36. *Ibid.*, Puerto de Santa Maria 1752, p. 80.

37. *Ibid.*, San Lúcar de Barrameda, 1752, p. 402.

Anexo 1. Relación de guitarreros según el Catastro de Ensenada
(Fuente: Insarralde, 2005: 353)



METHODE
Pour Apprendre à Jouer
DE LA
GUITARRE

PAR DON * * *

Prix 6.th.

A PARIS

*Chez M.^r Le Menu M.^d de Musique rue du Roule à la Clef d'Or.
Et aux adresses ordinaires de Musique.*

A MADRID

Chez Juan Guerrero à la Porte del Sol:

AVEC PRIVILEGE DU ROY

Gravé par M.^{elle} Vendôme.

Anexo 4. Portada del método de Don ***, (1760)
(Fuente: Saint-Arroman, 2003: 69)

LE GUIDE DES ECOLIERS
DE GUITARRE

Ou Préludes auffi agréables qu'utiles,
*Sur tous les Modes, les Positions et les Arpégemens avec
des Airs et des Variations.*

PAR

M.^R MERCHHI.

V.^E LIVRE DE GUITARRE.

ŒUVRE VII.^E

Gravé par Mad^{me} Oger.

Prix 6.th.

A PARIS

*Chez L'Auteur, rue S.^t Thomas du Louvre, du côté du Chateau d'Eau
chez le 1.^{er} Menuisier, le second Escalier après la Cour au 1.^{er}*

Et aux adresses ordinaires de Musique.

AVEC PRIVILEGE DU ROY.

Anexo 5. Portada de la Guía para estudiantes de guitarra de Merchi (1761)
(Fuente: Saint-Arroman, 2003: 103).