SINFONÍA VIRTUAL
REVISTA DE MÚSICA Y REFLEXIÓN MUSICAL
ISSN 1886-9505 | Indexada en Latindex

www.sinfoniavirtual.com

LA GUITARRA FLAMENCA. SUS TÉCNICAS INTERPRETATIVAS. ORÍGENES, HISTORIA Y EVOLUCIÓN.

Eusebio Rioja
Investigador flamenco

Resumen

Escasean los estudios publicados sobre historia de la guitarra flamenca, aún más sobre sus técnicas interpretativas. En el presente trabajo, de forma monográfica y por primera vez, damos los estudios que hemos realizado acerca de los orígenes, la evolución y la historia de las mentadas técnicas interpretativas de la guitarra flamenca, manejando las fuentes documentales más antiguas que hemos localizado. Desde hace años, hemos publicado numerosos estudios sobre el devenir histórico de la guitarra, no sólo la flamenca, pero sobre sus técnicas sólo hemos editado un avance breve.

Palabras clave: Ecléctico, afinación, cejilla, colocación, tirar, apoyar, picado, horquilla, arpegios, trémolos, alzapúa, armónico, rasgueo, ligados, mordente, arrastre, golpe, apagado, sonido.

Abstract

There are not too much studies about the history of the flamenco guitar, even more on their interpretive techniques. In the present work, in a monographic way and for the first time, we present the studies that we have done about the origins, the evolution and the history of the mentioned interpretative techniques of the flamenco guitar, using the oldest documentary sources we have located, For many years we have published numerous studies on the historical development of the guitar, not only the flamenco, but on its techniques we have only edited a brief advance.

Keywords: Eclectic, tuning, cap, placement, horquilla, arpeggio, scales, tremolo, alzapúa, harmonic, strumming, bounding, mordent, draggin, knock, mutting, sound,

Fecha de recepción: 29/12/2016

Fecha de publicación: 28/02/2017

Introducción

En el volumen VI de *Historia del Flamenco,* publicamos el capítulo *Las técnicas interpretativas de la guitarra flamenca. Historia y evolución.*[1] El tiempo ha pasado y sobre todo han ido apareciendo nuevos acercamientos al tema con valiosas aportaciones, unos redactados por otros autores y otros por nosotros mismos.[2] A la vista de estos enriquecimientos y de una revisión pausada de aquel capítulo, pensamos que bien vale la pena realizar una nueva lectura del mismo.

I. Dos mundos guitarrísticos

Durante el siglo XIX coexistieron dos tendencias en la guitarra flamenca, una fue la guitarra de concierto, cuyo ejercicio sería realizado singularmente por varias generaciones de guitarristas de formación académica quienes compusieron, publicaron y tocaron en sus recitales un repertorio soberbio de obras flamencas.[3] Fueron guitarristas que llegaron a conformar toda una escuela, la que hemos denominado *escuela ecléctica,*[4] escuela iniciada por Tomás Damas, Jaime Bosch (1826-1895) y la figura inmensa de Julián Arcas (1832-1882),[5] figura de las más trascendentes no sólo del siglo XIX, sino de toda

---

[1] VV.AA., *Historia del Flamenco,* 6 vols., Ediciones Tartessos, S.L., Sevilla, 1995-2002, dirigida por José Luis Navarro García, Miguel Ropero Núñez y Cristina Cruces Roldán, vol. VI, pp. 75-117.

[2] Sólo como ejemplos, citamos:
SUÁREZ-PAJARES, J., *Los virtuosismos de la guitarra española: del alhambrismo de Tárrega al neoclasicismo de Rodrigo,* en: JAMBOU, L. (comp), *La musique entre France et Spagne. Interactions stylistiques 1870-1939,* Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.
VILLANUEVA, M., *El trémolo*, en: www.guitarra.artelinkado.com, revista digital de guitarra, octubre, 2006.
RÍUS ESPINÓS, A., *La biografía definitiva sobre Tárrega,* Ayto. de Vila Real (Castellón), 2007.
BOHÓRQUEZ, M., *El cartel maldito. Vida y muerte del Canario de Álora. El secreto mejor guardado del cante flamenco,* Ed. Pozo Nuevo, Sevilla, 2009.
Recomendamos igualmente los numerosos trabajos publicados en distintos medios por Norberto Torres Cortés, Javier Suárez-Pajares, Guillermo Castro y Julio Gimeno, algunos citados aquí.

[3] *Vid.:* RIOJA, E. y SUÁREZ-PAJARES, J., *La guitarra flamenca de concierto: desde los orígenes hasta Rafael Marín,* en: VV.AA., *Historia del Flamenco, op. cit.*, vol. II, pp. 173-195.

[4] La primera vez que usamos con este sentido el calificativo *ecléctico*, calificativo que hoy goza de fortuna en su uso, fue en la ponencia titulada *La guitarra en los primeros tiempos del flamenco (II),* que con Ángel Luis Cañete, defendimos en el XVI Congreso Nacional de Actividades Flamencas celebrado en Córdoba en 1988. Se encuentra publicada en el libro de ponencias de dicho Congreso y el calificativo *ecléctico* figura referido a Julián Arcas, en la página 58.

[5] Sobre la figura y la obra de Julián Arcas hemos ido publicando:
RIOJA, E., *Julián Arcas o los albores de la guitarra flamenca,* Bienal de Arte Flamenco. VI, El Toque, Sevilla, 1990.
RIOJA, E., *Julián Arcas,* en: *Julián Arcas. Fantasía "El Paño,"* Productora Andaluza de Programas, S.A., Sevilla, 1992.
RIOJA, E., *Julián Arcas,* en: VV.AA., *Historia del Flamenco, op. cit.,* vol. II, pp. 165-171.
RIOJA, E., *Julián Arcas Lacal (1932-1882), concertista internacional, compositor y maestro de guitarra*, en: *Revista Velezana,* nº 12, Ayto. de Vélez-Rubio (Almería), 1993, pp. 43-54.

la historia de la guitarra.

Julián Arcas.

Archivo José Luis Romanillos.

RIOJA, E., *Julián Arcas: un genio de la guitarra aún desconocido*, en: revista *Ocho Sonoro,* nº 3, Asociación Guitarrística América Martínez, Sevilla, 1998, pp. 16-27.

RIOJA, E., *El guitarrista Julián Arcas. Sus relaciones con Málaga,* en: revista *Jábega,* nº 84, Dip. Prov. de Málaga, 2000, pp. 73-87.

RIOJA, E. y SUÁREZ-PAJARES, J., *Julián Arcas (1832.1882). Una biografía documental,* Itto. de Estudios Almerienses. Dip. Prov. de Almería, Almería, 2003.

RIOJA, E., *El guitarrista Julián Arcas y el flamenco. El flamenco en la cultura andaluza a través de un guitarrista decimonónico,* en: V.V.A.A., *XXXVI Congreso Internacional de Arte Flamenco. El flamenco en la cultura andaluza. Ponencias,* Antequera (Málaga), septiembre, 2008.

RIOJA, E., *El guitarrista Julián Arcas y el flamenco. El flamenco en la cultura andaluza a través de un guitarrista decimonónico,* en: www.jondoweb.com*,* revista digital de arte flamenco, Almería, octubre, 2008.

Véanse también:

SUÁREZ-PAJARES, J., *Julián Arcas: figura clave en la historia de la guitarra española,* en: *Revista de Musicología,* vol. XVI, nº 6, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1996, pp. 3344-3367.

RODRIGUEZ, M., (ed.), *J. Arcas. Obras completas para guitarra. Nueva edición facsímil de sus ediciones originales.* Madrid, Soneto, 1993.

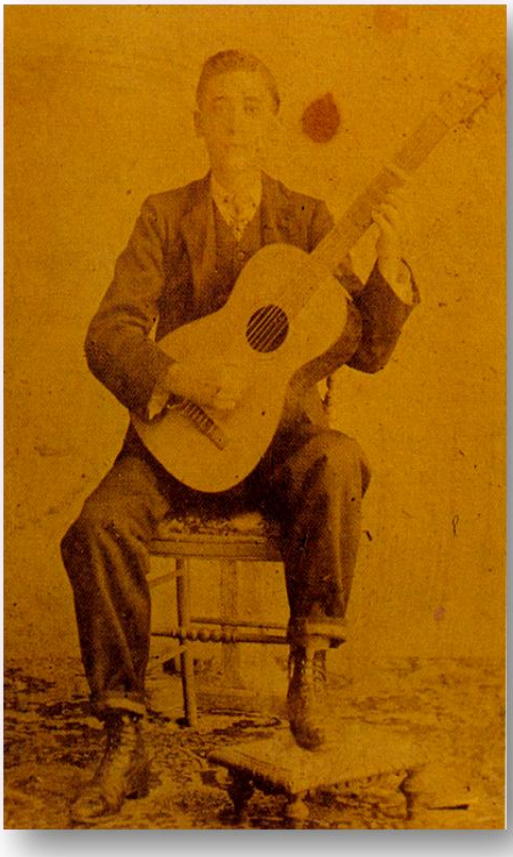
CASTRO BUENDÍA, G., *Lo "último" de Julián Arcas. La obra inédita de la Colección Palatín*, en: www.sinfoniavirtual.com, nº 23, julio de 2012.

ISSN 1886-9505 – www.sinfoniavirtual.com

La otra tendencia estaría compuesta por *tocaores* de formación extra-académica, cuya principal función era el acompañamiento al cante y al baile, aunque ocasionalmente ejercieran el concertismo además. Sírvanos como ejemplo lo que decía el periódico rondeño *El Anunciador* del día ocho de marzo de 1883, acerca de un concierto de Antonio Chacón donde fue acompañado por *Paco el Águila* :

> En la noche del domingo último dieron el segundo concierto en el coliseo de esta ciudad, el notable guitarrista Sr. Reina y el celebrado cantaor flamenco Sr. Chacón. La concurrencia fue escogida y numerosa, no cesó ni un momento de aplaudir a dichos señores, tanto por la brillante ejecución hecha por el señor Reina a la guitarra, de varios números musicales, como por el gusto, afinación y «estilo» de Chacón, al cantar sus inimitables «malagueñas» y cartageneras. Entre los cantares que merecieron más aplausos de público, figuran estos:
>
> *Yo recuerdo que una vez*
> *fuiste la paloma mía*
> *que arrullaba en mi placer*
> *pero las habladurías*
> *acabó nuestro querer.*
>
> *Todo el mundo siente alivio*
> *cuando le agobia el pesar.*
> *En mí se aumenta el martirio.*
> *¡Algo tendré que pagar*
> *aunque no he hecho motivo!*

Como refiere la nota, Paco el Águila hizo *brillante ejecución de varios números musicales*, esto es que interpretó piezas solistas de guitarra clásica. Ambas escuelas, la clásica y la flamenca, serían coetáneas y mantuvieron relaciones estrechas de influencia.



Francisco Reina: *Paco el Águila*.

Museo del Flamenco. Peña Juan Breva. Málaga.

ISSN 1886-9505 – www.sinfoniavirtual.com

Tal situación existiría hasta la transición de los siglos XIX al XX, cuando los guitarristas académicos por un lado y los flamencos por otro deciden seguir sus respectivas andaduras históricas por diversos caminos. A causa de las nuevas orientaciones adoptadas por los guitarristas académicos, la generación siguiente a Francisco Tárrega (1852-1909), especializa sus repertorios en obras creadas expresamente para el instrumento por compositores académicos, así como en transcripciones para guitarra de otras obras originalmente concebidas para distintos instrumentos, también de origen académico.

Francisco Tárrega.

Aquellos guitarristas fueron abandonando, pues, los cánones estéticos del romanticismo decimonónico, cánones que se nutrían generosamente de música popular, entre ella la flamenca, como fuente de inspiración para incluirla en sus repertorios, más o menos reelaborada o versionada. Por su lado, los *tocaores* deciden desarrollar sus técnicas interpretativas, de modo que les permitieran crear un toque depuradamente óptimo para presentarse ante los auditorios como concertistas solistas.

De esta manera, divergen a principios del siglo XX dos de los caminos de la guitarra. Andrés Segovia mantendría tajantemente:

> La guitarra, para mí, es como una colina con dos vertientes: la clásica y la popular. Las dos coexisten, independientemente, sin mirarse la una a la otra. La popular podríamos llamarla dionisíaca, y la clásica, apolínea. No están en lo justo quienes, por elogiar a una, regatean sus alabanzas a la otra... La guitarra sirve plenamente a estos dos espíritus, pero en vertientes por entero separadas.[6]

[6] PÉREZ-BUSTAMANTE DE MONASTERIO, J. A., *Tras la huella de Andrés Segovia,* Servicio de Publicaciones. Universidad de Cádiz, 1990, p. 35.

Diferencias tan extendidas que fueron recogidas por Antonio Machado en sus versos:

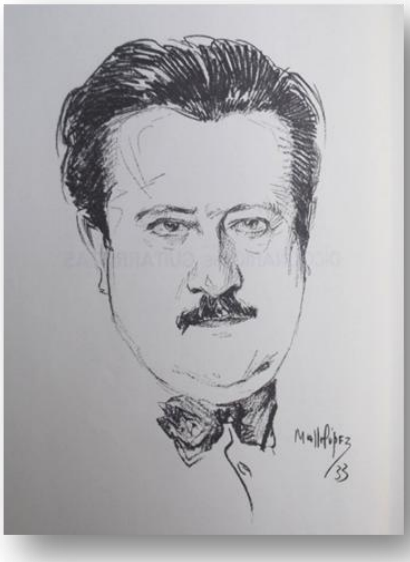
Guitarra del mesón que hoy suenas jota,
mañana petenera,
según quien llega y tañe
las empolvadas cuerdas.

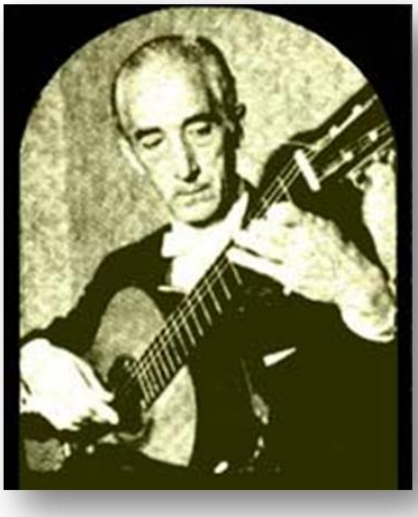
Guitarra del mesón de los caminos,
nunca has sido ni serás poeta.

***Guitarra del mesón de los caminos*. Siglo XIX.**

Sobre la guitarra clásica y la guitarra flamenca, sus relaciones e interacciones el maestro Segovia mantuvo siempre una postura polémica. Véanse al caso:
RIOJA, E., *Andrés Segovia y la guitarra flamenca,* en: *La Caña. Revista de Flamenco,* nº 4, Asociación Cultural *España Abierta,* Madrid, 1993 (pp. 29-39).
RIOJA, E., *Andres Segovia e la chitarra flamenca*, en: revista *Seicorde*, nº 44, Milán (Italia), 1994 (pp. 7-15).
RIOJA, E., *Andrés Segovia: sus relaciones con el Arte Flamenco,* en: *XXX Congreso de Arte Flamenco. Baeza. Del 9 al 14 de septiembre de 2002. Memoria, Ponencias, Acta.,* Federación Provincial de Peñas Flamencas de Jaén, Jaén, 2003;
RIOJA, E., *Cumbres borrascosas: las relaciones de Andrés Segovia con el Arte Flamenco,* en: *Candil. Revista de Flamenco,* nº 143, Peña Flamenca de Jaén, Jaén, enero-abril, 2003, pp. 4939-4955.
RIOJA, E., *Andrés Segovia: sus relaciones con el Arte Flamenco,* en: www.guitarra.artelinkado.com, revista digital de guitarra, septiembre, 2004.

Autores de la bifurcación mentada fueron Miguel Llobet (1878-1938), Domingo Prat (1886-1944), Emilio Pujol (1886-1980) y Regino Sáinz de la Maza (1897-1986), como más destacados y por supuesto, la inconmensurable figura de Andrés Segovia (1893-1987), ellos dotaron de personalidad y de señas identificadoras a la que hoy conocemos como *guitarra clásica*.





Miguel Llobet (arriba izq.) Domingo Prat (arriba dcha.), Emilio Pujol (centro), Regino Sainz de la Maza (abajo izq.) y Andrés Segovia (abajo dcha.)

Por el otro camino, anduvieron Rafael Marín (1862-?), Miguel Borrull Castelló (1866-1926), Ángel Baeza, Luis Molina,[7] Amalio Cuenca,[8] Luis Yance y la no menos inconmensurable figura de Ramón Montoya,[9] quienes dotaron de identidad y de personalidad a la actual *guitarra flamenca,* tanto de acompañamiento como de concierto.

Miguel Borrull Castelló

Amalio Cuenca

[7] *Vid.*: RIOJA, E., *Guitarristas que la acompañaron,* en: *La Niña de los Peines. Patrimonio de Andalucía. Análisis de los documentos sonoros.* Cd. interactivo dirigido por Cristina Cruces Roldán, Centro Andaluz de Flamenco, Jerez de la Frontera (Cádiz), 2004.

[8] Vid.: GÓMEZ DE CASO ESTRADA, M., Amalio Cuenca. Un riazano universal, en: www.museoignaciozuloaga.com.

[9] *Vid.*: RIOJA, E., *Guitarristas que la acompañaron, op.cit.*
BLAS VEGA, J., *Ramón Montoya: la guitarra flamenca,* en: *La Guitarra en la Historia (vol. V). Quintas Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra,* Ediciones de La Posada. Ayto. de Córdoba, 1994, p. 72, colección coordinada por Eusebio Rioja.

Luis Yance. **Ramón Montoya**

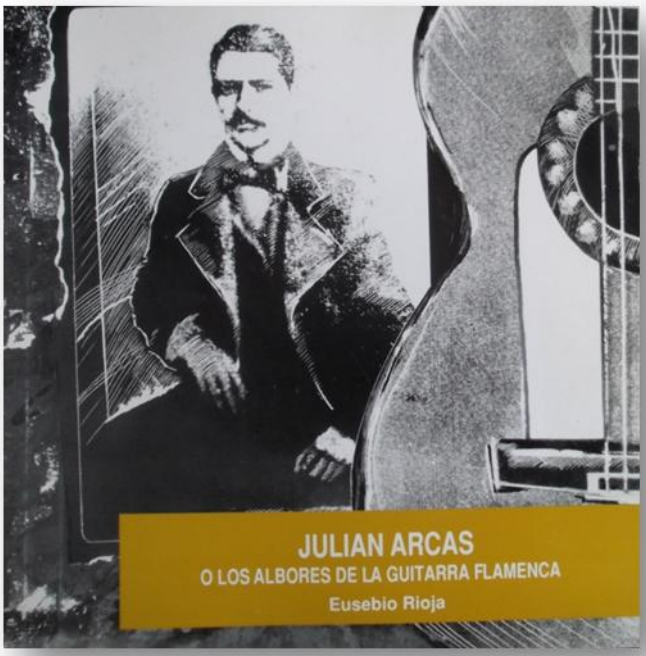
La *escuela ecléctica,* como escuela de guitarristas académicos, usó en sus composiciones y en sus interpretaciones un repertorio de técnicas guitarrísticas que abiertamente calificamos como esplendoroso. Tengamos en cuenta que uno de los cánones estéticos del romanticismo fue *épater le bourgeois*, esto es, *sorprender al prójimo,* traducido con libertad, y los intérpretes de la música lo practicarían mediante la aplicación de un arrollador despliegue de técnicas de ejecución, las cuales lograban *sorpresa* en los auditorios. De esta forma, Franz Listz (1811-1886), Fredrick Chopin (1810-1849) o Robert Schumann (1810-1856) *epataban* a los públicos con endemoniadas técnicas, realizadas en los modernos pianos de los hermanos Erard, instrumentos óptimos para la explotación de dichas técnicas. Nicolo Paganini (1782-1840) y Pablo Sarasate (1844-1908) *epataban* a los auditorios con sus no menos endemoniadas técnicas, plasmadas en violines construidos por Antonio Stradivarius (1644-1737), pero reformados seriamente para el idóneo registro de sus técnicas. En la guitarra, fue adalid Julián Arcas, quien indefectiblemente *epataba* a los públicos con su derroche técnico, interpretado en modernas guitarras construidas para él por Antonio de Torres (1817-1892)[10].

[10] Sobre la figura y la obra de Antonio de Torres, véanse:
ROMANILLOS, J. L., Antonio de Torres. Guitar maker. His life & work, Element Books Ltd., Longmead, Shaftesbury, Dorset (Inglaterra), 1987.
ROMANILLOS, J. L., En torno a Torres. Antecedentes, realizaciones y secuelas, en: V.V.A.A., La Guitarra en la Historia (vol. I) Primeras Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra, Ediciones de La Posada. Ayto de Córdoba, Córdoba, 1990. pp. 45-66, colección coordinada por Eusebio Rioja.
ROMANILLOS, J. L., Antonio de Torres. Guitarrero, su vida y obra, Cajamar e Itto. de Estudios Almerienses, Almería, 2004.

Antonio de Torres Jurado

Detalles de la guitarra construida en Sevilla por Antonio de Torres en 1864 para Francisco Tárrega,

Catalogada por José Luis Romanillos con la referencia FE17.



El concertista Stefano Grondona con una guitarra construida en Sevilla por Antonio de Torres en 1887. Catalogada por José Luis Romanillos con la referencia SE 111.

Los recursos *epatantes* serían usados y, a veces abusados, en composiciones y en interpretaciones por los guitarristas *eclécticos*, y en concreto y al caso que nos ocupa, en sus obras flamencas. De cualquier manera, entendemos que no es éste el lugar ni el momento de abordar el inventario ni el análisis de las obras, ni de las técnicas de la *escuela ecléctica*. Ello merece un estudio que por su previsible extensión, complejidad y tecnicismo debe escapar a una obra como la presente. Pasamos pues a estudiar las técnicas interpretativas que partiendo del patrimonio de los guitarristas populares, fueron empleadas y desarrolladas por los guitarristas flamencos, hasta llegar a la situación que disfrutamos hoy.

Torero y maja cantando la soleá.
Litografía Mitjana. Málaga.
Guitarras clasicistas con seis órdenes sencillos
y diapasón superpuesto a la tapa

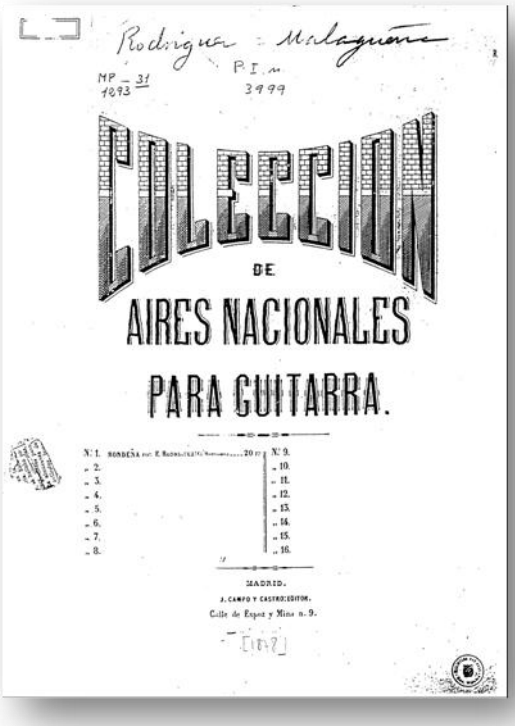
II. El repertorio técnico-interpretativo de la guitarra flamenca en el siglo XIX.

Poco sabemos acerca de las técnicas guitarrísticas populares con anterioridad al siglo XX, sus practicantes fueron por lo común personas de cultura musical ágrafa, quienes no dejaron noticias escritas sobre ellas y los guitarristas académicos apenas se ocuparon de glosarlas, aunque las usaran. Arañando testimonios literarios de unos y otros autores, conseguimos recomponer algunas características técnicas del toque popular en nuestro capítulo *El acompañamiento guitarrístico en los primeros tiempos del*

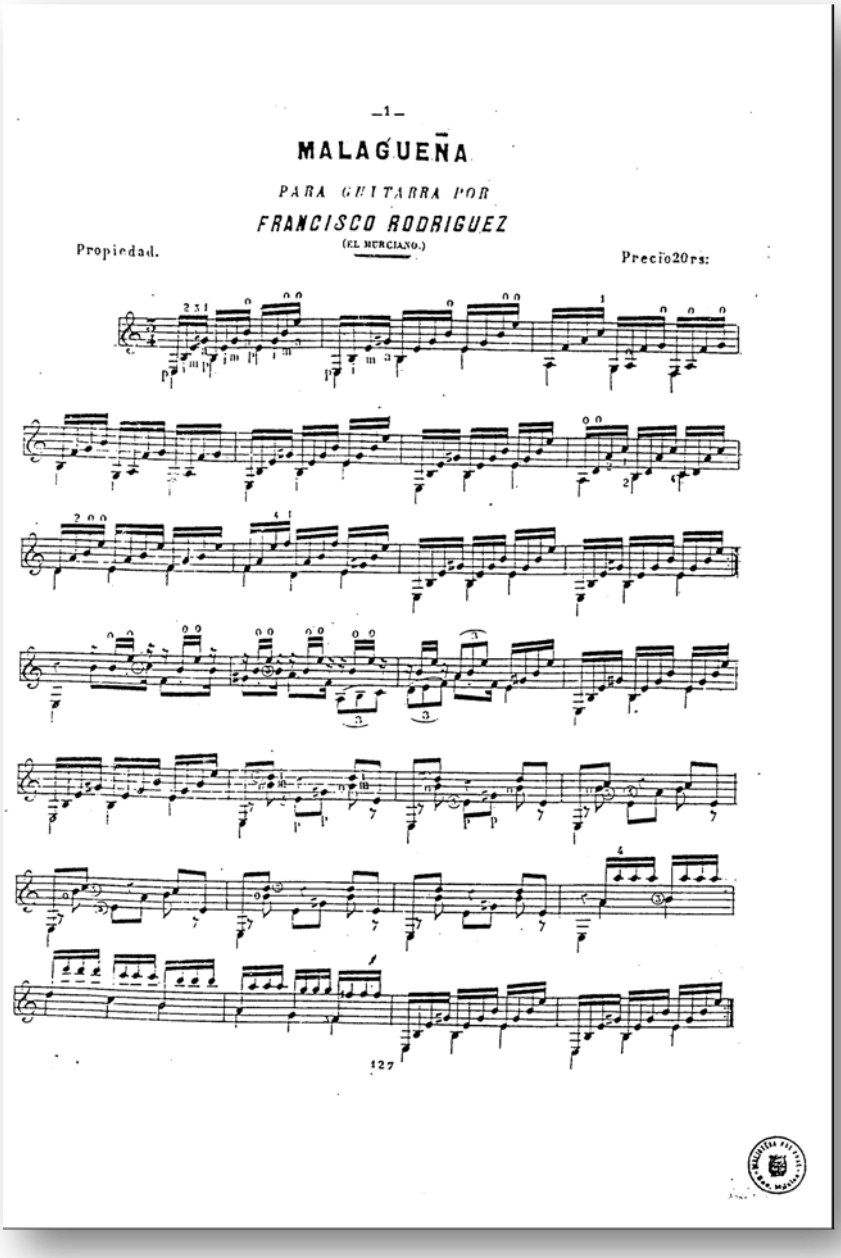
flamenco. Sus técnicas, incluido en *Historia del Flamenco.*[11] A continuación de éste y sin solución de continuidad, prosigue el capítulo *La emancipación del guitarrista,*[12] capítulo de contenido complementario al anterior. De ellos arrancamos ahora como puntos de partida y damos por asimilados sus conocimientos, para la correcta comprensión del presente estudio.

Un precedente a quienes son considerados *fundadores* del toque flamenco, es el granadino Francisco Rodríguez Murciano (1795-1848),[13] conocido por *El Murciano,* de él poseemos la partitura de una *Rondeña* o *Malagueña para guitarra,* anotada por su hijo Francisco Rodríguez: *Malipieri* y publicada en Madrid por J. Campo y Castro Editor, con el nº 1 de la *Colección de Aires Nacionales para Guitarra,* colección dirigida por José Inzenga, quien le añade una *Advertencia* con su firma y unos *Apuntes biográficos* sobre *El Murciano* redactados por Mariano Vázquez.[14] Se trata de una obra atípica donde sospechamos la intervención de *Malipieri,* músico académico y profesional, sospecha que se nos produce a causa del tratamiento academicista y del virtuosismo que posee, virtuosismo impropio de un músico popular y ágrafo. Contiene también la anotación de un canto con acompañamiento.

Sea de *El Murciano*, o sea de *Malipieri* –no existe tanta diferencia cronológica entre ellos- la pieza posee sumo interés como precedente inmediato a la irrupción de la guitarra genuinamente flamenca y es pieza prototípica e importante del *repertorio popular básico* compuesto para guitarra, que hemos encontrado con anterioridad a los años cincuenta del siglo XIX.[15]



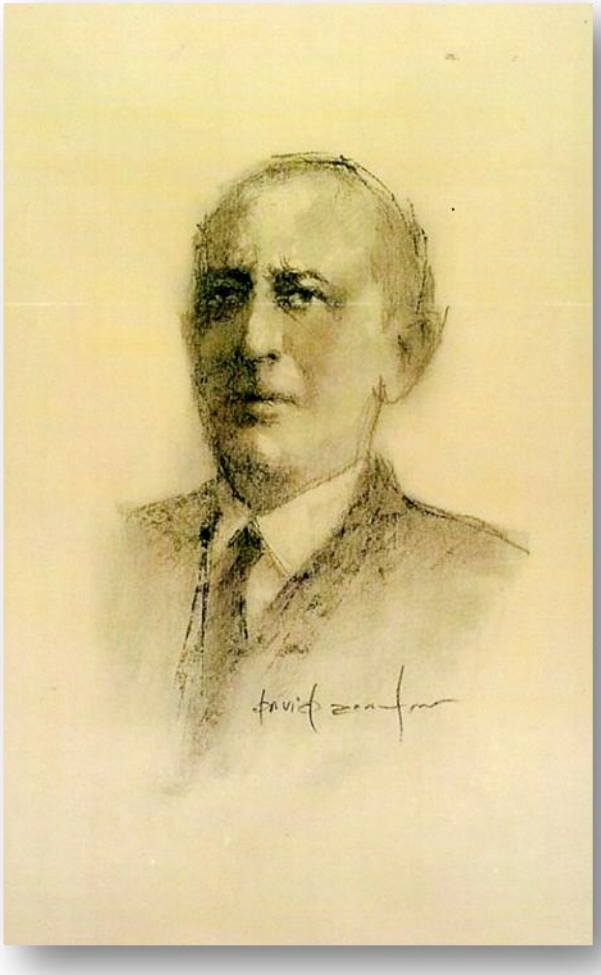
[11] Op.Cit.,Vol. II, pp. 23-33.
[12] *Ibidem,* pp. 35-39.
[13] RIOJA, E., *Un guitarrista granadino en los albores del Flamenco: Francisco Rodríguez Murciano: "El Murciano." Su Malagueña o Rondeña para guitarra,* en: www.jondoweb.com, septiembre, 2005; www.tristeyazul.com, noviembre, 2006; www.flamencoenmalaga.es, febrero, 2008.
RIOJA, E., *La malagueña o rondeña para guitarra de Francisco Rodríguez Murciano*, en: www.sinfoniavirtual.com, septiembre, 2013.
[14] Carece de fecha de edición pero por sus números de planchas, debió publicarse entre 1878 y 1880 (*Vid.:* GONSÁLVEZ LARA, C. J., *La edición musical española hasta 1936. Guía para la datación de partituras,* Asociación Española de Documentación Musical, Madrid, 1995, p. 143).
[15] RIOJA, E. y SUÁREZ-PAJARES, J., *La guitarra flamenca de concierto: desde los orígenes hasta Rafael Marín*, *op. cit.,* pp. 179-181.



Siguiendo a *Fernando el de Triana,*[16]se viene designando como primeros guitarristas flamencos a José González Patiño: *El Maestro Patiño* (1829-1902)[17] y a Antonio Pérez Galindo: *El Maestro Pérez* (1839-1895).[18] Fernando Rodríguez Gómez: *Fernando el de Triana* (1867-1940) fue cantaor, tocaor,

[16] *TRIANA, F. el de* (Fernando Rodríguez Gómez), *Arte y artistas flamencos,* Madrid, 1935, facsímil de Ediciones Demófilo, S.A., Fernán Núñez (Córdoba), 1978, p. 245.
[17] BLAS VEGA, J., *El maestro Patiño,* en: VV.AA., *Historia del Flamenco, op. cit.,* vol. II, pp. 143-145.
[18] RIOJA, E., *Antonio Pérez,* en: VV.AA., *Historia del Flamenco, op. cit.,* vol. II, pp. 139-141.
BOHÓRQUEZ, M., *El cartel maldito, op. cit.,* pp. 20-23.
BOHÓRQUEZ, M., *El célebre maestro Pérez*, en: lagazapera.blogspot, 23 de septiembre de 2013.

letrista y autor del libro *Arte y artistas flamencos,* cuyas noticias son de primera mano al haberlas vivido en su mayoría, por lo que nos merecen confianza.



Fernando el de Triana.
David González: *Zaafra*.

Antonio Pérez Galindo: *El Maestro Pérez*.
Archivo José Luis Navarro.

Si bien no fueron los únicos, es evidente que son quienes disfrutan de mayor reconocimiento en la historia primera del arte flamenco y de su guitarra.

De *El Maestro Patiño* existen pocas noticias, unas son documentales y otras son orales, que coinciden en mostrarlo como concertista ocasional, interpretando el toque solista en espectáculos flamencos, en medio de otras actuaciones de cante y de baile. Así el 12 de junio de 1888 anunciaba el diario *La Unión Mercantil* de Málaga:

La nueva empresa que ha tomado á su cargo el conocido café de Chinitas se propone dar á conocer al público malagueño los principales artistas del género flamenco, habiendo ya contratado el célebre *tocador* conocido por el *Maestro Patiño*.

Así mismo, se está formando en Sevilla un cuadro de verso muy completo que actuará en breve en dicho establecimiento.

Es de destacar el siguiente y poco conocido *retrato literario* escrito por Andrés Segovia, como ejemplo significativo y catalizador de aquellas intervenciones solistas:

> El Maestro Patiño era un hombre consciente de su valía, y de acuerdo con sus admiradores, podía hacer llorar a su guitarra. Pero era vanidoso y este maldito pecado le creó muchos enemigos. En Andalucía todavía se recuerda un incidente amargo para su vanidad, pero gracioso para quienes lo presenciaron. Sucedió así: Los organizadores de un espectáculo benéfico que se celebraría en Almería habían contratado un cuadro flamenco, en el que el Maestro Patiño figuraba como principal tocaor. Los primeros en aparecer en el escenario fueron los del cuadro flamenco: cantaores, bailaores y los inevitables jaleadores (esos animadores del flamenco que con sus olés y palmas servían como una especie de sección rítmica). Al minuto, más o menos, apareció el Maestro Patiño sólo, manifestando astutamente por su pequeño retraso la importancia de su presencia. El público le recibió con una gran salva de aplausos. Casi inmediatamente, surgió una voz robusta desde el «paraíso» que gritó: «¡Maestro Patiño, toque solo! ¡Toque solo!» Esta petición fue confirmada por el público con un aplauso entusiasta. El Maestro se volvió orgulloso a sus compañeros y exclamó: «Ya veis, amigos, me quieren palante». Y sin mediar palabra acercó su silla hasta casi las candilejas y empezó a afinar su guitarra. La misma voz repitió la petición varias veces. «¡Toque sólo! ¡Maestro Patiño! ¡Sólo!» El Maestro Patiño, algo desconcertado, contestó: «Aquí estoy, señores, a su servicio». La voz aún más fuerte y vehemente gritaba: «¡Toque sólo, Maestro Patiño... pero no ahora! ¡Espere a que todos se vayan a casa...!» Sonrisas reprimidas, risas y finalmente carcajadas respondieron a esa enorme broma. El Maestro Patiño se levantó de su silla, balbuceando de rabia y vergüenza y desapareció.[19]

A causa de la parquedad de las noticias referidas a Patiño y a Pérez, nos resulta imposible concretar la dimensión del repertorio técnico que poseían y practicaban, sólo nos ha llegado de ellos una falseta por soleá compuesta por *El Maestro Patiño* y recogida por Andrés Segovia.[20]

---

[19] BOBRI, V., *Segovia on flamenco,* en: *Guitar Review,* nº 42, The Society of the Classic Guitar, New-York (USA), Fall 1977, pp. 6-9. Traducción de José Luis Navarro García.

[20] SEGOVIA, A., *To Paco Montes Varela. A group of "Farsetas" for Soleares by Paco Lucena, Maestro Patiño, and Ansetonius, colleted during his distant youth by...,* en: *The Guitar Review,* nº 42, *op. cit.,* pp. 10-11.

Afortunadamente no ocurre igual con Francisco Sánchez Cantero: *Paco el Barbero,*[21] discípulo de *El Maestro Patiño* y por lo tanto, perteneciente a la siguiente generación artística. *Paco el Barbero* interpretó conciertos en calidad de solista y como único actuante, sin el concurso de más participación. Los repertorios de sus programas contenían piezas clásicas y flamencas, destacando por su número las obras compuestas por Julián Arcas, hasta el punto que sospechamos que pudiera existir entre ambos una relación de maestro/discípulo, bien directa o bien indirecta. Por lo tanto, podemos deducir que su bagaje técnico-interpretativo era singularmente alto, comparable al de cualquier guitarrista *ecléctico*.

He aquí los programas de los conciertos interpretados por *Paco el Barbero* los sábados 5 y 12 de 1885, en el Centro Filarmónico de Córdoba:

DÍA 5

Primera parte.

Mazurca sobre los motivos de la ópera "Lucrecia Borgia".- J. Arcas.

Bolero de la zarzuela "Los diamantes de la Corona".- J. Arcas.

Romanza para tenor.- E. Lucena.

Polaca a la Brocé y Jota Aragonesa.- J. Arcas.

Segunda parte.

Celestial-Mazurca.- Almagro.

El Delirio-Melodía.- Cano.

Romanza para bajo de la ópera "Hernán."- Verdi.

Soledad.- J. Arcas.

Las Guajiras.- F. Sánchez.

DÍA 12

Primera parte.

Danza burlona.- J. Arcas.

Bolero de la zarzuela "Los diamantes de la Corona."- J. Arcas.

Canto de amor.- Almagro.

Polaca fantástica.- J. Arcas.

Anterior a Patiño y a Pérez sería *Paquirri el Guanté*. Según Rodrigo de Zayas nació en Cádiz en 1773 y falleció en Madrid en 1836. De él se conserva el acompañamiento con falseta de un *Polo Sevillano* anotados por Virginia de Zayas a quien lo dictó *Manolo de Huelva* (ZAYAS, R. DE., *Ramón Montoya. Manolo el de Huelva. Colección Zayas,* Ayto. de Sevilla, Delegación de Cultura, 1984, s/p). Sin embargo las últimas investigaciones sobre su biografía, documentan que Francisco Guanter nació en 1835 y murió en 1862 (BOHÓRQUEZ, M., *El cartel maldito, op. cit.*, pp. 99-101)

[21] RIOJA, E., *Francisco Sánchez Cantero "Paco el Barbero,"* en: VV.AA, *Historia del Flamenco, op. cit.,* vol. II, pp. 147-149.

Segunda Parte.

Peteneras con variaciones.- F. Sánchez.

Soledad J. Arcas y Guajiras.- F. Sánchez.

Malagueñas.- F. Sánchez.

Colección de Tangos y Soleá Flamenca.- F. Sánchez.[22]

El siglo XIX se cierra en la guitarra flamenca con el fallecimiento de Francisco Díaz Fernández: *Paco el de Lucena* (1859-1898),[23] inmensa figura que protagonizó el siglo, poniéndose fin a una etapa y abriéndose otra.

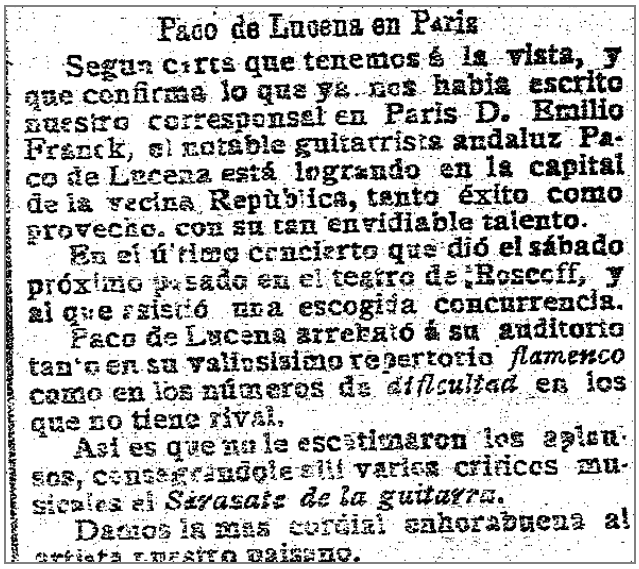
Francisco Díaz Fernández: *Paco el de Lucena*.
Archivo José Luis Navarro.

---

[22] CANO, M., *La guitarra. Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco,* Servicio de Publicaciones. Universidad de Córdoba. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986.

[23] Sobre la figura y la obra de *Paco el de Lucena* hemos ido publicando:
RIOJA, E., *Francisco Díaz Fernández "Paco Lucena,"* en: VV.AA., *Historia del Flamenco, op. cit.,* vol. II, pp. 151-157.
RIOJA, E., *Paco el de Lucena o la redonda encrucijada,* Ayto. de Lucena (Córdoba), 1998.
RIOJA, E., *Más sobre Paco Lucena,* en: *Candil. Revista de Flamenco,* nº 123, Peña Flamenca de Jaén, 1999, pp. 3497-3502.
RIOJA, E., *Lucena, Paco de (Francisco Díaz Fernández),* en: V.V.A.A., *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana,* 9 vols., S.G.A.E., Madrid, 2000, dirigida por Emilio Casares Rodicio, vol. 6, p. 1073.
RIOJA, E., *El guitarrista Paco Lucena. Sus relaciones con Málaga,* en: revista *Jábega,* nº 85, Dip. Prov. de Málaga, 2000, pp. 76-88.
RIOJA, E., *Paco Lucena: la proyección histórica de su toque,* en: *Pequeña gran historia del flamenco,* Dip. Prov. de Córdoba. Delegación de Cultura, 2001, dirigida por Félix Grande, pp. 104-108.
RIOJA,E., *Paco el de Lucena: 150 años,* en: www.jondoweb.com, enero, 2009; *www.aticoizquierda.com,* enero, 2009; *www.flamencoweb.fr*, febrero, 2009; *www.deflamenco.com*, febrero, 2009; www.flamencoenmalaga.es, febrero, 2009; *SUR*, Málaga, 23-II-2009, p. 34; www.tristeyazul.com, marzo, 2009; *La Flamenca. La revista especializada en Flamenco,* nº 28, Sevilla, marzo, 2009, pp. 42-43; www.juanbreva.com, junio, 2009.
RIOJA, E., *Ciento cincuenta años del nacimiento de "Paco el de Lucena." Comunicación,* en: *Ponencias*. XXXVII Congreso Internacional de Arte Flamenco, Málaga, septiembre, 2009.

De *Paco Lucena* nos constan abundantes conciertos como solista, apoteósica fue la gira que desarrolló en París en 1895.



Paco de Lucena en París

Segun cartas que tenemos á la vista, y que confirma lo que ya nos habia escrito nuestro corresponsal en Paris D. Emilio Franck, el notable guitarrista andaluz Paco de Lucena está logrando en la capital de la vecina República, tanto éxito como provecho, con su tan envidiable talento.

En el último concierto que dió el sábado próximo pasado en el teatro de Roscoff, y al que asistió una escogida concurrencia.

Paco de Lucena arrebató á su auditorio tanto en su valiosísimo repertorio *flamenco* como en los números de *dificultad* en los que no tiene rival.

Así es que no le escatimaron los aplausos, consagrándole allí varios críticos musicales el *Sarasate de la guitarra*.

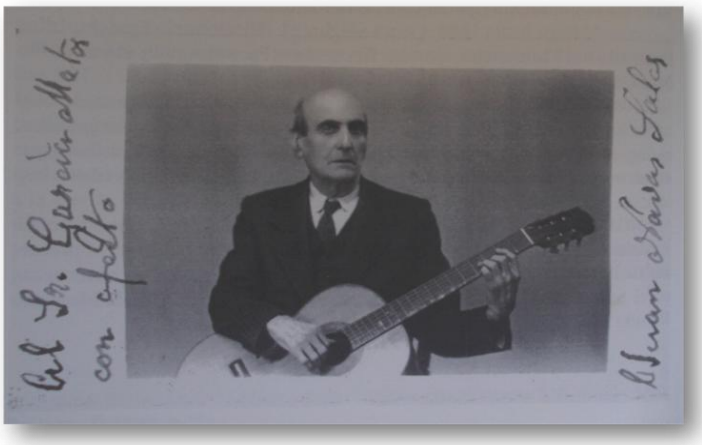
Damos la mas cordial enhorabuena al artista nuestro paisano.

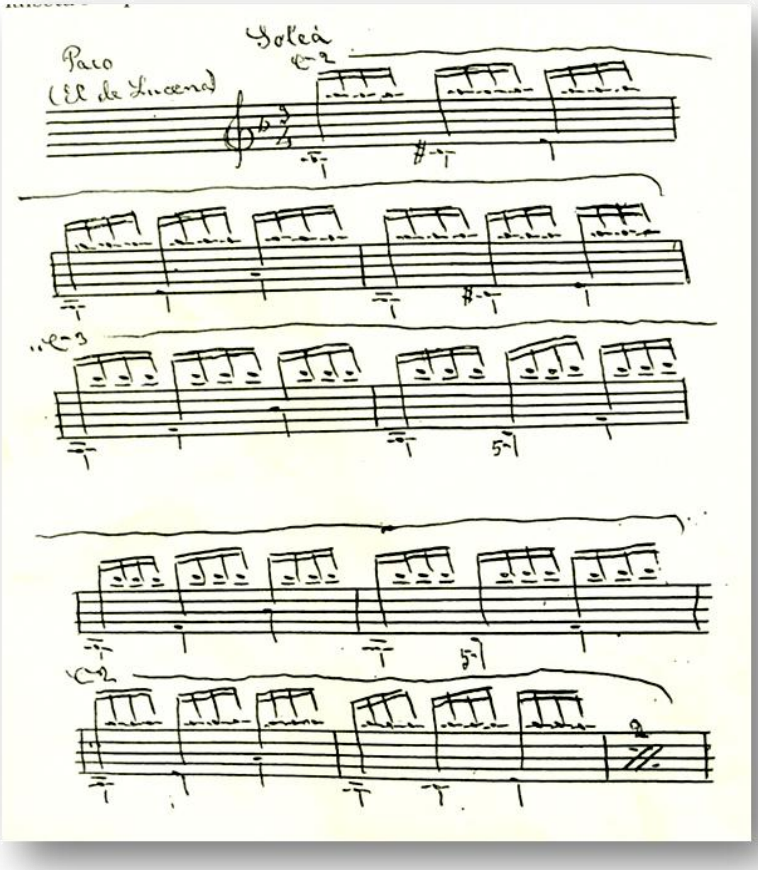
***La Unión Mercantil*, Málaga, 7-V-1895.**

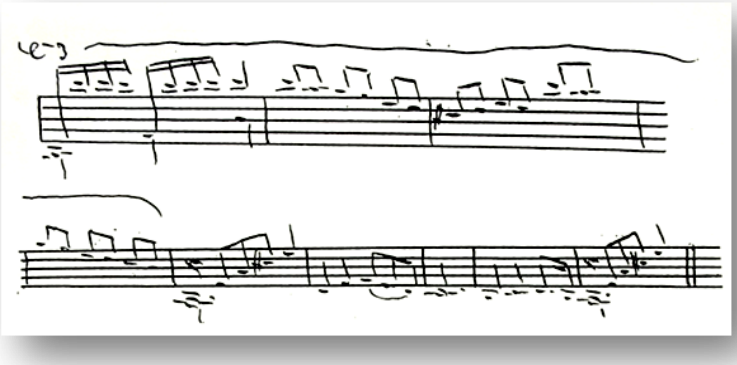
Sin embargo, lo más importante para el efecto que nos ocupa, es que poseemos cuatro falsetas compuestas por él, dos de ellas, anotadas por Andrés Segovia[24] y otras dos por el guitarrista Juan Navas Salas: *El Maestro Navas,*[25] falsetas que comentaremos. A causa de la amistad que trabó con el folclorista y flamencólogo Manuel García Matos, en el transcurso de un viaje que el profesor girara a Málaga persiguiendo sus investigaciones musicólogas, Juan Navas le obsequió 1.426 falsetas en notación pentagramática, falsetas que existen hoy en el archivo legado por el catedrático a su hija María del Carmen García-Matos Alonso y que se erigen en unos de los escasísimos documentos que poseemos sobre la guitarra flamenca del siglo XIX.

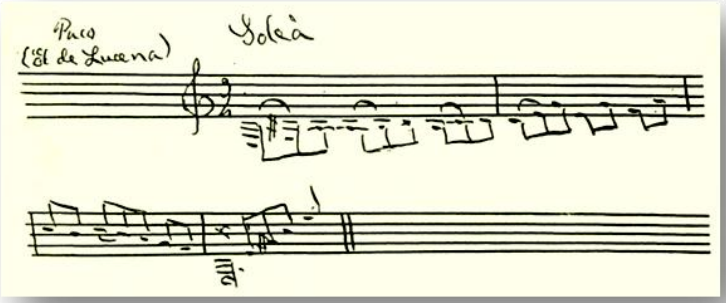
[24] SEGOVIA, A., *To Paco Montes Varela, op. cit.,* p. 10.

[25] GARCÍA-MATOS ALONSO, M. C., *Juan Navas y la guitarra flamenca,* en: *La Guitarra en la Historia (vol. IX). Novenas Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra,* Ediciones de La Posada. Ayto. de Córdoba, 1998, pp. 85-131, colección coordinada por Eusebio Rioja.

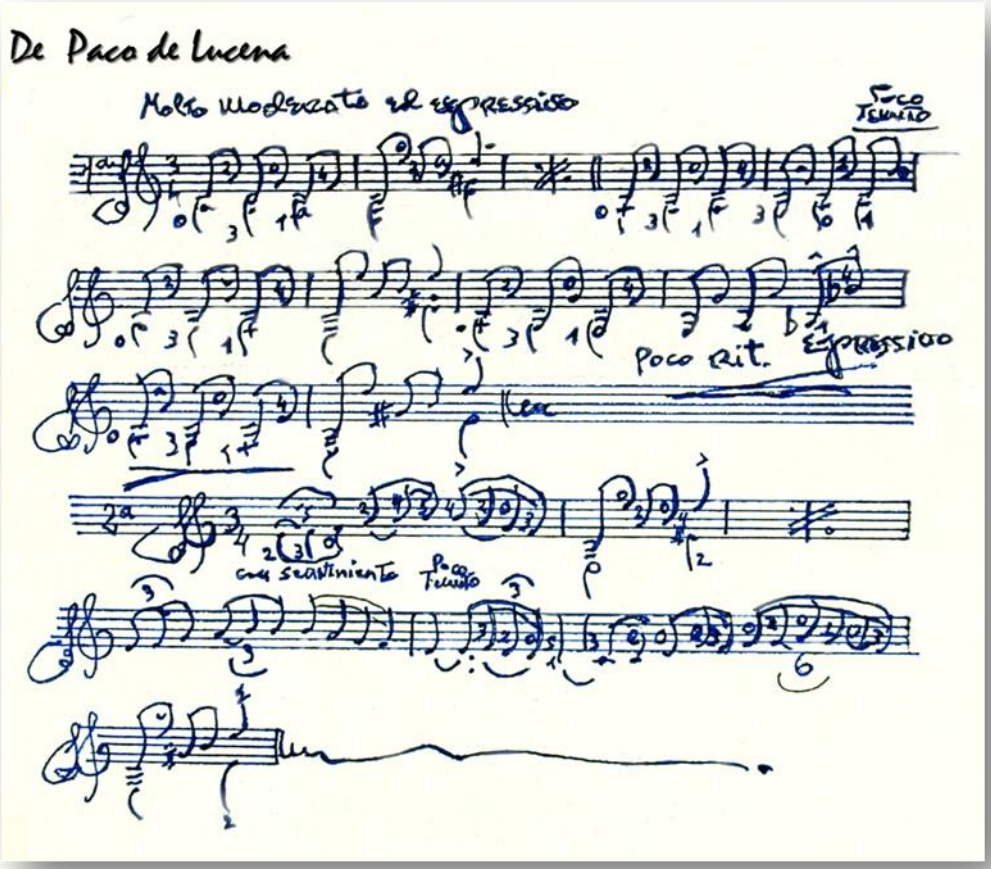

Al Sr. García Mata
con afecto
Juan Valdés Gálo


Paco
(El de Lucena)
Soleá





Falsetas de Paco Lucena anotadas por Juan Navas



Falsetas de Paco Lucena anotadas por Andrés Segovia.

III. El repertorio técnico-interpretativo de la guitarra flamenca en el siglo XX. Tres intentos de sistematización: El *Método* de Rafael Marín, el de Lucio Delgado y el de José Asencio.

El siglo XX se abre con la edición en 1902 del *Método de Guitarra. Flamenco. Por música y cifra. Compuesto por Rafael Marín. Único publicado de aires andaluces.*[26] Como dice el título, se trata del método de guitarra flamenca más antiguo que existe.

Muy poco después, en 1906 el desconocido Lucio Delgado firma en Palencia *Método de Guitarra en serio*[27] *y flamenco para aprender a tocar sin necesidad de Maestro,*[28] método que se erige en el segundo más antiguo encontrado hasta ahora. Según podemos apreciar, se registra a principios del XX un acusado interés por la enseñanza reglada de la guitarra flamenca, con rasgos más o menos *academicistas*.

Asentado en la capital de España, el sevillano Rafael Marín (n. 1862) era un guitarrista *ecléctico* discípulo de *Paco Lucena* y de Francisco Tárrega, que andaba profesionalmente por el camino del flamenco. En Madrid desarrolla su vida con singular dedicación a la docencia y protagoniza la instalación en la capital de la escuela andaluza de guitarra flamenca. Frutos directos o indirectos de su labor docente fueron Ángel Baeza,

[26] En 1995, Ediciones de La Posada (Ayto. de Córdoba) publicó una edición facsímil del mismo con edición y *Estudio introductorio* de Eusebio Rioja.

[27] Durante el siglo XIX y primeras décadas del XX, fueron usadas con abundancia las expresiones *tocar por lo fino* y tocar *en serio,* como sinónimo de *tocar clásico* o bien *académicamente,* expresiones de sentido contrapuesto a *tocar flamenco* o bien *tocar popularmente*. Los contenidos de los términos *clásico* y *flamenco* aplicados al toque, no estaban aún definidos ni concretados.

[28] El ejemplar que conocemos se encuentra inédito y depositado en la Biblioteca Nacional.

Luis Molina y Ramón Montoya.[29] Es posible que también estudiaran con él Luis Yance y Amalio Cuenca, durante su estancia en Madrid.

Su método supone el primer intento de sistematización del toque flamenco y de sus técnicas interpretativas, siguiendo como modelo relativamente próximo al que publicara para guitarra académica Dionisio Aguado,[30] método que gozaba la consideración de ser el más prestigioso y divulgado por España. El de Rafael Marín, contiene la exposición y el estudio de todo un repertorio de técnicas interpretativas, unas son procedentes del acervo popular y otras de guitarristas académicos, técnicas incorporadas por Marín al toque flamenco.

Rafael Marín.

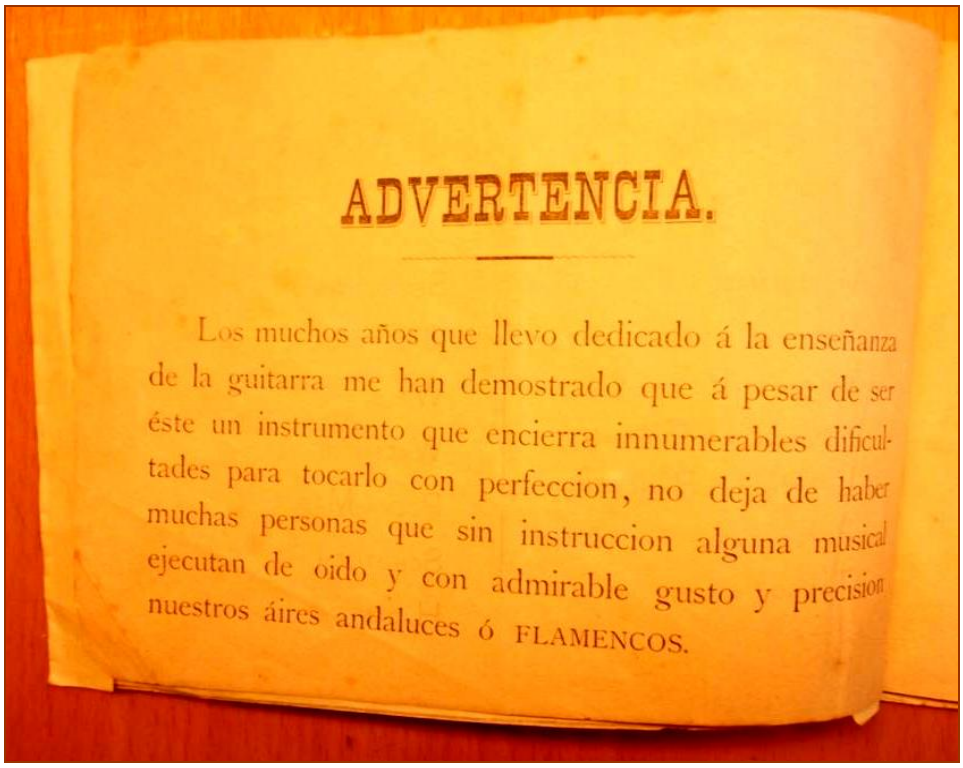
[29] La influencia de Marín sobre Montoya se manifiesta particularmente en el acompañamiento de soleares a *Juan Breva,* grabado en 1910 y sobre Luis Molina en los tangos que acompaña a *La Niña de los Peines* entre 1910 y 1913 (TORRES CORTÉS, N., *La guitarra flamenca a principios de siglo a la luz del método de Rafael Marín, de los registros sonoros, de las fuentes escritas y fotográficas,* en: *La Guitarra en la Historia (vol. VIII). Octavas Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra,* Ediciones de La Posada. Ayto. de Córdoba, 1997, colección coordinada por Eusebio Rioja, pp. 97-98).

[30] Existen varias ediciones del *Método* de Dionisio Aguado. El que usamos aquí es *Nuevo método para guitarra,* edición del autor, Madrid, 1843. Sobre este espinoso tema de unas y otras ediciones, véase:
GIMENO, J., *Método Dionisio Aguado,* en: www.guitarra.artelinkado.com, 2005.

Ambos métodos tuvieron precedentes, uno de ellos es otro método publicado en Málaga en 1884 por José Asencio, que si bien en su título no avisa abordar la enseñanza de la guitarra flamenca, sí lo hace en su *Advertencia*.

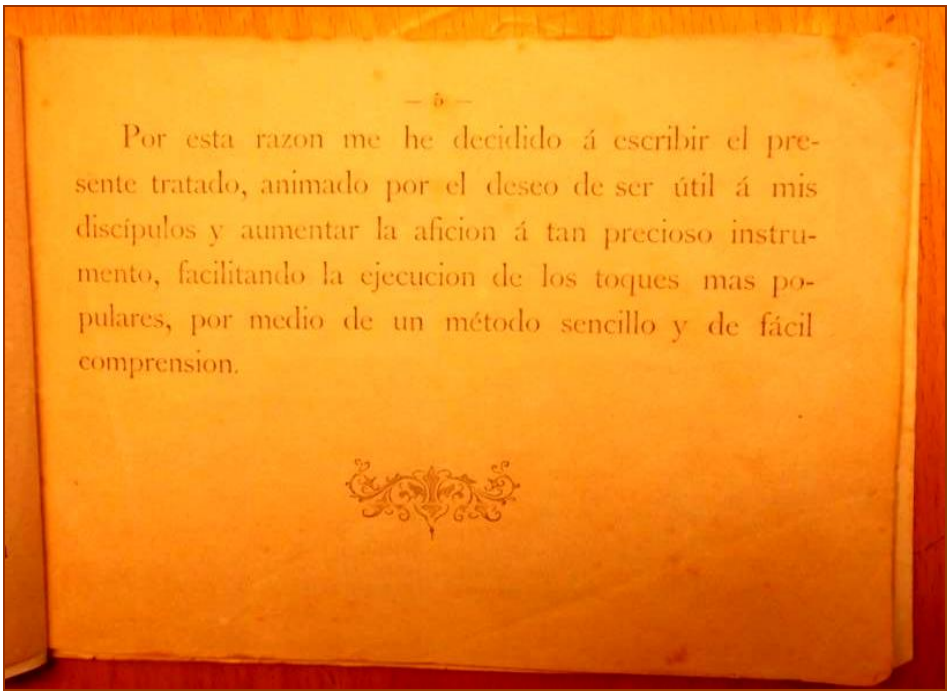
VERDADERO ARTE
DE
TOCAR LA GUITARRA POR CIFRA
SIN AYUDA DE MAESTRO,
por
D. J. Asencio.

MÁLAGA.—1884.
IMP. Y FÁBRICA DE PAPEL, VIUDA DE VALOR É HIJOS,
COMPAÑÍA, NÚMERO 37.



ADVERTENCIA.

Los muchos años que llevo dedicado á la enseñanza de la guitarra me han demostrado que á pesar de ser éste un instrumento que encierra innumerables dificultades para tocarlo con perfeccion, no deja de haber muchas personas que sin instruccion alguna musical ejecutan de oido y con admirable gusto y precision nuestros áires andaluces ó FLAMENCOS.



— 5 —

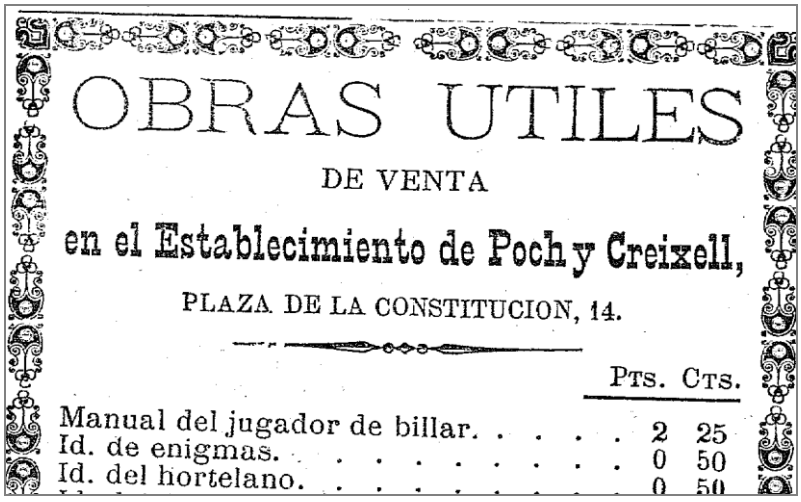
Por esta razon me he decidido á escribir el presente tratado, animado por el deseo de ser útil á mis discípulos y aumentar la aficion á tan precioso instrumento, facilitando la ejecucion de los toques mas populares, por medio de un método sencillo y de fácil comprension.

A pesar de ello, el repertorio de obras que promete es de características *eclécticas* con decisión, en la línea del romanticismo tardío o post-romanticismo, movimiento vigente cuando escribe y publica su método José Asencio.

REPERTORIO.

Murcianas.
Malagueñas.
Soledad Popular.
Seguidillas Gitanas.
La Rosa ó Panaderos.
Peteneras.
Tango.
Jota.
Sevillanas.
Gallegada.
Wals.
Wals-Polka.
Polka-Mazurca.
Schotisch.
Habanera.

El único ejemplar que hemos encontrado de este *método* y que se custodia en el Archivo Municipal de Málaga, sólo contiene las murcianas y un fragmento de las malagueñas. Es posible que fuese el primer cuaderno de una edición a completar sucesivamente por entregas, estrategia comercial muy usada entonces. Sea como fuere, el libro debió disfrutar del cierto prestigio, de hecho el diario malagueño *La Unión Mercantil* del tres de junio de 1886 lo menciona en una relación de *Obras Útiles de venta en el Establecimiento de Poch y Creixell, Plaza de la Constitución, 14,* relación que presenta como anuncio en su última página una relación de manuales, algunos de los más curioso, como por ejemplo un *Arte de hacer diabluras*. Su precio de venta era de 0'50 pts.



OBRAS UTILES

DE VENTA

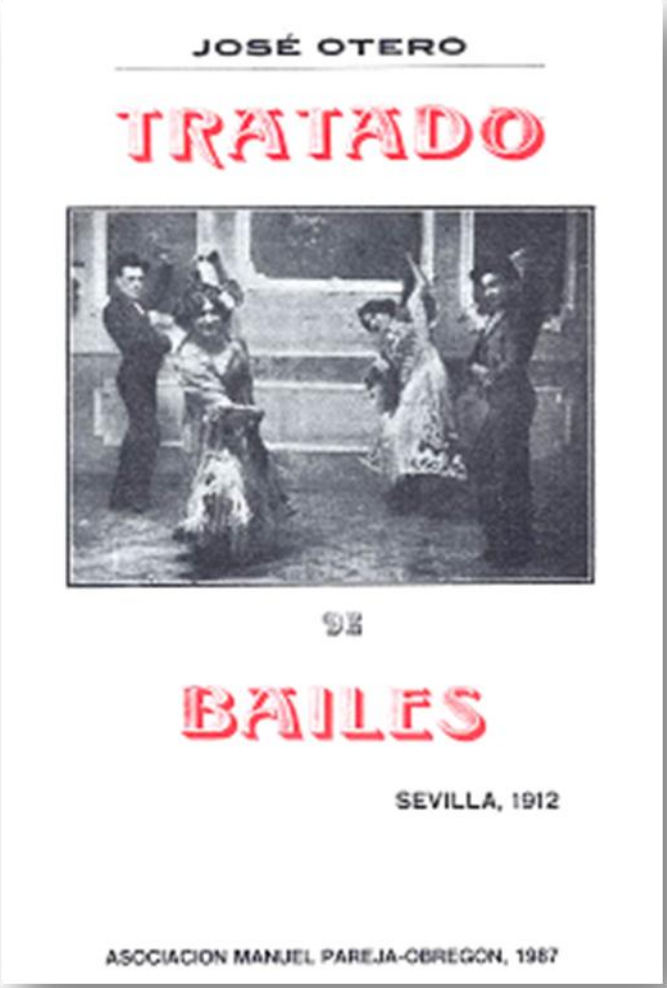
en el Establecimiento de Poch y Creixell,

PLAZA DE LA CONSTITUCION, 14.

	Pts.	Cts.
Manual del jugador de billar.	2	25
Id. de enigmas.	0	50
Id. del hortelano.	0	50

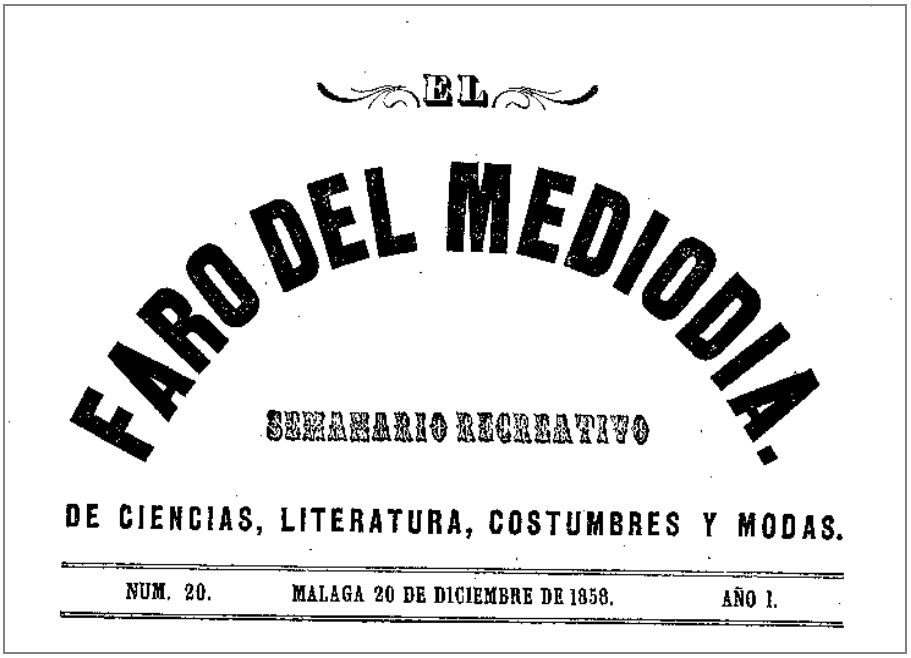
Id. del Labrador.	0	50
Id. del Licorista	2	25
Tesoro del jardinero	1	50
Id. de cria de Gallinas	1	50
Id. de la sabiduria.	2	»
Id. Sueños	1	»
Id. del Pajarero.	1	50
Id. de la escopeta.	1	»
Id. para la cria de perros de caza.	1	»
Id. del cazador con escopeta y perro.	1	50
Id. de Monteria.	1	50
Arboricultura	3	50
Manual de Albañileria.	2	»
Baraja de enamorados.	0	75
Arte de hacer diabluras.	1	»
Baraja para echar cartas.	0	50
Arte de tocar la guitarra.	0	50
Arte de pintar.	1	»
Arte de hacer tinta	0	50
Arte de hacer vinos.	1	»
Arte de fabricar barnices.	1	»
Arte de echar cartas	1	»
Juego de prendas	1	»
Cultivo de prados naturales.	0	50
Cocina perfeccionada.	2	»
Estilo general de cartas	1	»
Arte de hacer toda clase de licores	0	50

Sabemos que José Asencio fue discípulo directo de Dionisio Aguado y que fue profesor de Julián Arcas en la adolescencia de este guitarrista, cuando residió en Málaga al efecto de tomar clases de él, noticia que proporciona el maestro José Otero en su célebre *Tratado de Bailes* (1912).



José Otero: *El Maestro Otero*.

El periódico malagueño *El Faro del Mediodía* del 20 de diciembre de 1858, ofrece la crítica de un concierto de Julián Arcas, donde el autor relaciona a ambos guitarristas:



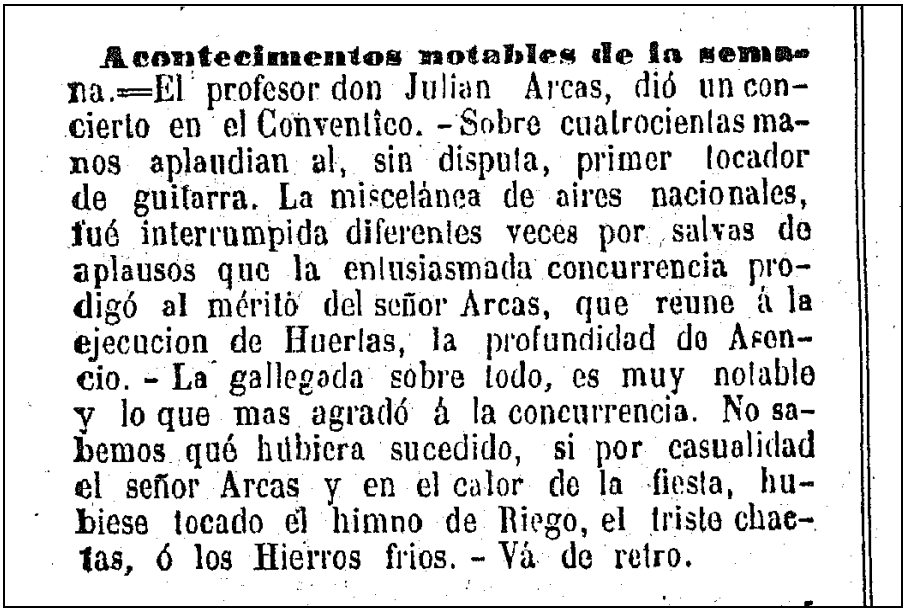
EL

FARO DEL MEDIODIA.

SEMANARIO RECREATIVO

DE CIENCIAS, LITERATURA, COSTUMBRES Y MODAS.

NUM. 20. MALAGA 20 DE DICIEMBRE DE 1858. AÑO I.



Acontecimentos notables de la semana.=El profesor don Julian Arcas, dió un concierto en el Conventico. - Sobre cuatrocientas manos aplaudian al, sin disputa, primer tocador de guitarra. La miscelánea de aires nacionales, fué interrumpida diferentes veces por salvas de aplausos que la entusiasmada concurrencia prodigó al mérito del señor Arcas, que reune á la ejecucion de Huertas, la profundidad de Asencio. - La gallegada sobre todo, es muy notable y lo que mas agradó á la concurrencia. No sabemos qué hubiera sucedido, si por casualidad el señor Arcas y en el calor de la fiesta, hubiese tocado el himno de Riego, el triste chaetas, ó los Hierros frios. - Vá de retro.

También como concertista y por primera vez como acompañante al cante flamenco, Asencio fue anunciado el 21 de septiembre de 1868[31] para intervenir en el *Teatro de Verano (Circo de Paul.)* en cierta *función extraordinaria á beneficio de la tiple del género andaluz Srta. doña Eduarda Aguilar, que tantos aplausos ha obtenido del público en las canciones de la zarzuela "Café-teatro y restaurant cantante."*

El número sexto del programa apunta: *Intermedio de "canto flamenco," por la señorita Aguilar, acompañándola a la guitarra su maestro D. José Asensio* y el número séptimo: *Gran rondeña á dos guitarras por la señorita Aguilar y su maestro D. José Asensio.*

[31] *Diario Oficial de Avisos de Madrid,* Madrid, 21-IX-1868, p. 4.

No sabemos de la *Srta. doña Eduarda Aguilar* más que desde el 11 de julio de aquel año, interpretaba en el mismo escenario *el aplaudido paso cómico-lírico bailable de costumbres gastronómico artísticas, (escrito especialmente para el primer tenor cómico Sr. Carratalá) en un acto y en verso, original de los Sres. Alvarez y Oudrid, nominado CAFÉ-TEATRO Y RESTAURANT CANTANTE en el que la señorita Eduarda Aguilar cantará las jaberas.*[32] Por no encontrarla en Málaga, suponemos que era madrileña o que residía en Madrid, ciudad donde debía residir igualmente *su maestro D. José Asensio,* quien seguramente le acompañaba las jaberas de aquella zarzuela con tantas representaciones exitosas.

Teatro de Verano.
(Circo de Paul.)

Hoy lúnes 21 de setiembre de 1868, á las ocho y media de la noche, funcion estraordinaria á beneficio de la tiple del género andaluz Srta. doña Eduarda Aguilar, que tantos aplausos ha obtenido del público en las canciones de la zarzuela *Café-teatro y restaurant cantante.*

1.° Sinfonía.

2.° Tercera representacion del juguete cómico (nuevo), en un acto y en prosa, original de D. Z. C. H., titulado:

EL DO DE PECHO.

3.° La popular cancion de aires naciones y estranjeros,

LAS VENTAS DE CÁRDENAS,

por la Srta. Aguilar.

4.° La cancion española, titulada

LA POLLITA,

por la Srta. Aguilar.

5.° La aplaudida zarzuela en un acto, titulada

EL JUICIO FINAL,

por las señoritas Ayta y Guerra, y los Sres Carratalá, Diaz y Alcalde.

6.° Intermedio de *canto flamenco,* por la señorita Aguilar, acompañándola á la guitarra su maestro D. José Asensio.

7.° Gran rondeña á dos guitarras por la señorita Aguilar y su maestro D. José Asensio.

8.° 53.ª representacion del aplaudido baile de trajes,

EL CARNAVAL DE VERSALLES.

No hay obsequio ni entradas de favor.

La programación de la *gran rondeña,* nos lleva a asegurar que José Asencio estaba bien informado acerca de las tendencias compositoras e interpretativas de la guitarra de concierto de su época. Su discípulo Julián Arcas venía interpretando su *rondeña* desde 1854 y la tocó en Málaga en la serie de conciertos que dio en el Teatro Principal en febrero de 1866, días cuando debió trabajarla con Asencio.

ESPECTÁCULOS.

Teatro principal.

El guitarrista D. JULIAN ARCAS, profesor del Real Conservatorio de música y declamacion de Madrid, y caballero de la Orden de Cárlos III, tiene el honor de presentarse ante el público de esta capital con el objeto de dar un concierto, que tendrá lugar en la noche del domingo próximo 18 del actual, en el que tomará parte la banda de música del Regimiento del Rey en obsequio al Sr. Arcas, el cual dedica á las dos primeras Autoridades de la Provincia.

Primera parte.

1.° Sinfonía por la Banda de música del Regimiento.—2.° Fantasía sobre motivos de la ópera TRAVIATTA, por el Sr. Arcas.—3.° La célebre JOTA ARAGONESA, por el mismo.—Intermedio por la banda de música.—4.° Grandes variaciones sobre un tema de la ópera IL PIRATA, en las que se oirá la imitacion á una caja armónica, al fagot y [illegible] Sr. Arcas.—5.° LA RONDEÑA, fantasía de aires nacionales, por el mismo.

Segunda parte.

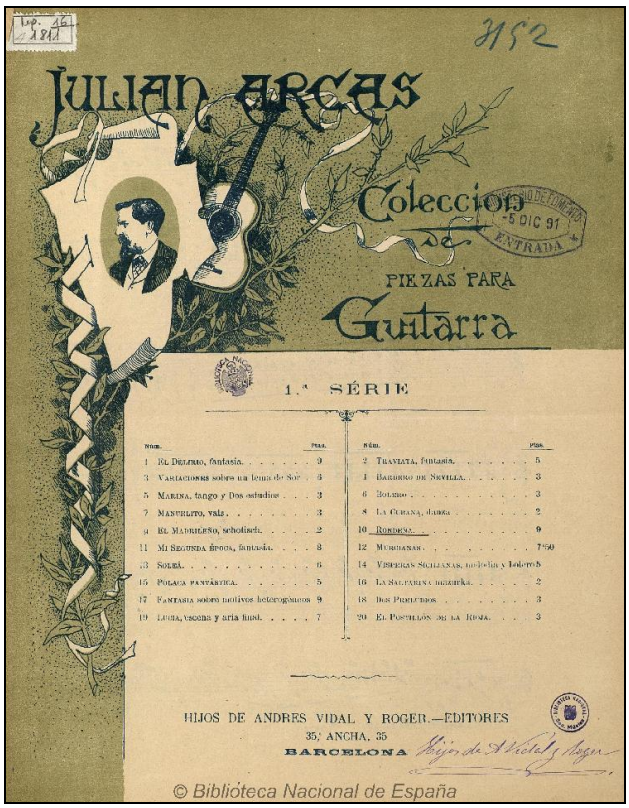
1.° Intermedio por la misma banda de música.—2.° Fantasía de la ópera IL TROVATORE, por el Sr. Arcas.—3.° TANDA DE WALSES, por el mismo.—Intermedio por la banda.—4.° Gran sinfonía de la ópera SEMIRAMIDE, por el Sr. Arcas.—5.° y último, LA GALLEGADA, en la que se oirá el diálogo de dos viejos, por el mismo.

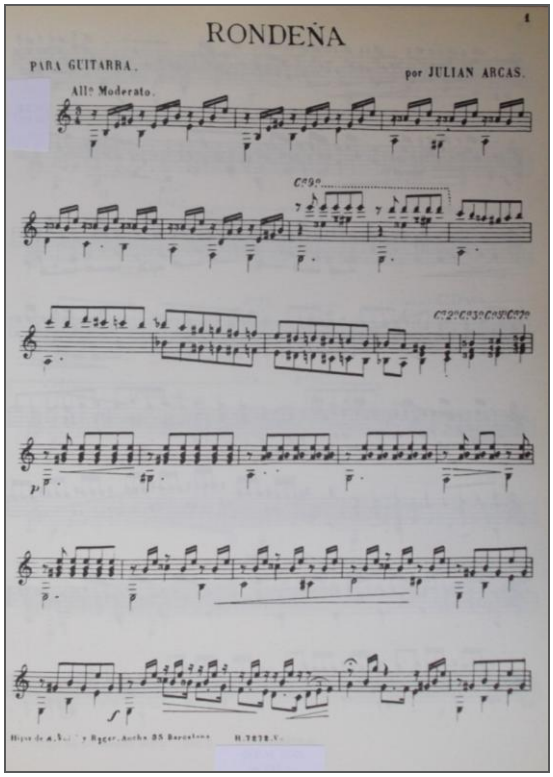
PRECIOS.—Palcos y plateas, 30 reales.—Palcos segundos, 20.—Butacas, 8.—Lunetas, 6.—Sillas de tertulia y galería, 3.—Entrada general, 4 reales.—A las siete y media.

***La Unión Mercantil,* 17 de febrero de 1866.**

[32] *Diario Oficial de Avisos de Madrid,* Madrid, 13-VIII-1868, p. 4.

Julián Arcas.
Ediciones Soneto.





En 1878 Asencio daba clases de guitarra y bandurria *por música y cifra* en el número nueve de la Plaza de la Merced[33] y en 1886 se anunciaba como *profesor de guitarra,* domiciliado en el número ocho de calle Santa María.[34]

[33] *El Martes,* nº 10, Málaga, 8-X-1878.
[34] *La Unión Mercantil,* Málaga, 12, 13, 14 y 15-XII-1886.

OFICINAS.

Redaccion y Administracion, Plaza de Uncibay, número 2, 2.° bajo.

EL MARTES.

PRECIOS.

En Málaga, 4 reales al mes y 16 el trimestre, fuera.

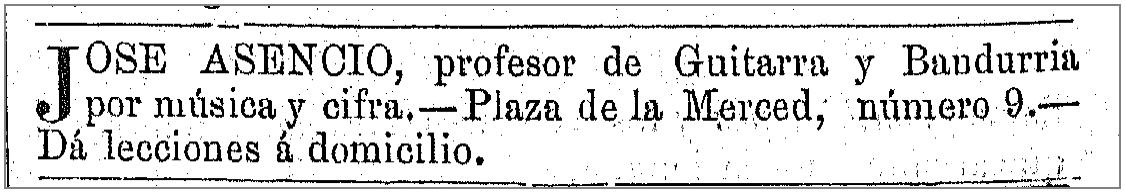
PERIÓDICO DE MAL AGÜERO.

AÑO I. | Málaga 22 de Octubre de 1878. | NÚMERO 12.

SECCION ESPECIAL DE ANUNCIOS.

meros presbíteros que el dinero procedente del juego sa-

despues de todo el derecho de propiedad se pierde en la noche de los tiempos y bueno es decir alguna vez en



JOSE ASENCIO, profesor de Guitarra y Bandurria por música y cifra.—Plaza de la Merced, número 9.—Dá lecciones á domicilio.

IV. La afinación de la guitarra.

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 Vezino de esta Ciudad
de Cadiz.
Año de 1773

Es en 1774 cuando encontramos por primera vez la actual afinación de la guitarra en Mi-La-Re-Sol-Si-Mi, la formularía Juan de Vargas y Guzmán en su método titulado *Explicación de la Guitarra,* método que firmó en Cádiz en el citado año.[35] Es la afinación más común que adoptó la vihuela renacentista y que tras un camino tortuoso, adoptaría definitivamente la guitarra, en cuartas entre todas las cuerdas, salvo de la tercera a la segunda, donde tiene una tercera mayor.

Aunque dicha afinación es la que ha tenido fortuna y la que, asumida y prescrita por Dionisio Aguado y por Fernando Sor, ha llegado consagrada hasta nosotros, conviene tener en cuenta que no es la única existente. Así encontramos que en el XIX, Julián Arcas y Fernando Sor por ejemplo y entre otros compusieron varias obras para tocar con la

[35] *Vid.:* VARGAS Y GUZMÁN, J. A., *Explicación de la Guitarra (Cádiz, 1773),* edición y estudio introductorio de Ángel Medina Álvarez, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 1994.
Vid.: MEDINA ÁLVAREZ, A., *Juan Antonio de Vargas y Guzmán y la guitarra de seis órdenes (síntesis y fortuna crítica),* en: *La Guitarra en la Historia (vol. VIII). Octavas Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra,* Ediciones de La Posada. Ayto. de Córdoba, 1997, pp. 13-34, colección coordinada por Eusebio Rioja.

sexta cuerda afinada en Re[36] y una otra con la quinta cuerda afinada en Si.[37]

También. y abundando en los ejemplos, Tomás Damas compondría con la sexta en Re sus *Seguidillas gitanas, Flores de Andalucía. Sevillanas. Aire popular andaluz por I. Hernández. Arregladas para guitarra por Tomás Damas, Jaleo de Jerez, El Macareno, El Rumbo. Magníficas Boleras, Panaderos, Fantasía sobre aires populares españoles* y *La Soledad* con la quinta en Sol y la sexta en Re.

Rafael Marín utiliza igualmente en su *Método* el antiguo recurso de afinar la sexta cuerda en Re, recurso cuya *invención* se ha venido atribuyendo equivocadamente en el mundo del flamenco a Ramón Montoya. He aquí como lo explica Marín:

> Sexta en «Re» quiere decir que para templar esa cuerda en este tono se pondrá al unísono con la cuarta cuerda al aire y lo mismo sucede cuando se dice quinta en «sol», etc. etc.

Se aprecia que no le da más importancia, da por supuesto que a ningún guitarrista le habrían de sorprender las afinaciones apuntadas por conocidas y anota dos extensos ejercicios con la sexta cuerda afinada en Re (nº 12, pp. 55-58 y nº 14, pp. 61-65), así como dos guajiras de concierto (pp. 91-93 y 136-143) y el acompañamiento de las Soleares de Arcas (pp. 205-207).

En realidad la afinación de Ramón Montoya para su célebre Rondeña, va mucho más lejos de afinar simplemente la sexta cuerda de Mi a Re, su afinación es Re-La-Re-Fa#-Si-Mi, esto es, con intervalos de una quinta (de 6ª a 5ª), una cuarta (de 5ª a 4ª), una tercera mayor (de 4ª a 3ª) y dos cuartas (de 3ª a 2ª y de 2ª a 1ª). Se trata de una afinación que contiene importantes analogías con las que poseían la vihuela y el laúd del renacimiento, afinación abiertamente *cultista,* que conduce inequívocamente a la sospecha de haber sido proporcionada a Montoya por algún guitarrista clásico, poseedor de conocimientos sobre instrumentos de cuerda antiguos.[38]

---

[36] *Vid.:* RODRÍGUEZ, M. (ed.), *J. Arcas. Obras completas para guitarra. Nueva edición facsímil de sus ediciones originales. 52 piezas para guitarra (1 inédita)*, *op. cit.,* Estas obras son: *Danza americana* (p. 20), *Preludio para guitarra* (p. 27), *La Favorita* (p. 52), *La Batalla* (p. 65), *Fantasía para guitarra sobre motivos de la ópera Traviata* (p. 77), *Fantasía sobre motivos heterogéneos* (p. 81), *El Incógnito* (p. 132), *Motivo de la zarzuela Marina* (p. 163), *Vísperas sicilianas* (p. 166), *Soleá* (p. 175) y *La Cubana* (p. 217).

[37] *Ibid. Norma. Sinfonía de Bellini* (p. 121).

[38] TORRES CORTÉS, N., *Sobre el toque de Rondeña,* en: *Ponencias. XXII Congreso de Arte Flamenco,* Estepona (Málaga), 1994, pp. 95-124.
José Blas Vega afirma que Ramón Montoya frecuentaba la tertulia del taller del guitarrero madrileño Santos Hernández, tertulia a la que acudían también guitarristas clásicos (BLAS VEGA, J., *Ramón Montoya: la guitarra flamenca, en: La Guitarra en la Historia (vol. V). Quintas Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra,* Ediciones de La Posada. Ayto. de Córdoba, 1994, colección coordinada por Eusebio Rioja. Puede que en sus contactos con ellos surgiera adoptar esta afinación.

ALONSO MVDARRA
TRES LIBROS DE MVSICA EN CI
FRAS PARA VIHVELA. EN EL PRIMERO AY MVSICA FACIL Y DIFI
cil en fantasias: y Con Pasiones y Pauanas: y Gallardas y Algunas fanta
sias para guitarra. El segundo tiene de los ocho tonos (o modos)
tiene muchas fantasias Por diuersas partes: y Com
posturas glosadas. El tercero es de musica
para cantar y tañida. Tienemo
tetes, Psalmos, Romances,
canciones, Sonetos en
castellano y Italiano
Versos de Iuan Vilbarros. Di
rigidos al muy magni
fico señor el se
Fue impresso el presente libro en la muy noble y leal ciudad de Seuilla en casa de Iuan de Leon.
1546.

Tres libros de música en cifra para vihuela.
Alonso de Mudarra. Sevilla, 1546.

Todo ello no menoscaba en absoluto la grandeza y la inspiración de Ramón Montoya en su rondeña, pieza erigida en la actualidad en toda una obra clásica de cita obligada, en todo un referente modélico para el concertismo guitarrístico flamenco.

Ramón Montoya

Con amplia formación musical más o menos académica, los guitarristas flamencos de hoy vienen sirviéndose de distintas afinaciones que interesan directamente al procedimiento musical de sus composiciones. Norberto Torres Cortés detecta las siguientes:

> Paco de Lucía –una vez más- rompió con lo establecido en su disco «Sólo Quiero Caminar»(1981), «obra prima» del flamenco moderno según José García-Lewis, donde grabó la bulería «piñonate» con el tradicional toque «por medio», pero desafinando la segunda cuerda de Si a Sib, y la primera de Mi a Re. Esta nueva afinación le permitió añadir al toque «por medio» disonancias como la segunda menor, propias del color del toque «por Levante». Iniciación de un proceso de fusión de los colores flamencos «desde dentro» que también trabajó en el cante con Camarón de la Isla. Después han seguido otras afinaciones, sobre todo a principios de los noventa cuando se vivió una verdadera fiebre entre los guitarristas por buscar afinaciones, como la de Mi La Do# La Do# Fa# de sexta a primera que propuso Tomatito por taranta, o Re La

Re Sol Sib Re por tangos,[39] la de Si La Re Sol Si Re # que utilizó Gerardo Núñez por seguiriya, también utilizada en esta época y ahora por El Viejín como color principal de la parte musical de las coreografías de Antonio Canales, y por Montoyita en rondeña en el grupo actual de Joaquín Cortés.[40]

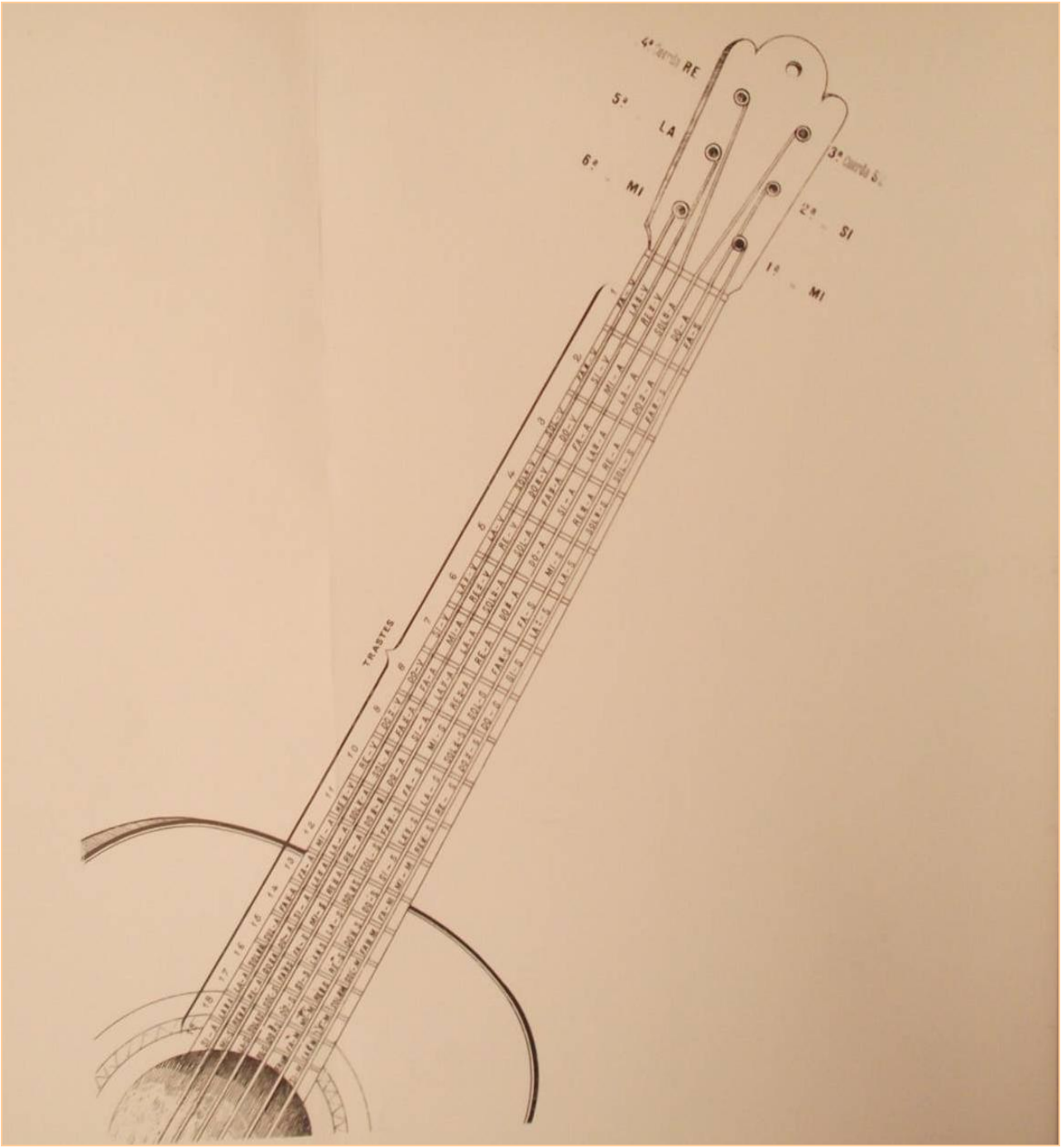
La afinación de Ramón Montoya para la Rondeña en Re-La-Re-Fa#-Si-Mi ha gozado de fortuna y ha pasado a reputarse como clásica para este toque, así un guitarrista que la usa es *Enrique de Melchor* en su rondeña *Desnudando el Alma,*[41] a su vez Rafael Riqueni afinaría en Mi-La-Re-Sol-La-Re para su bulería *Agüita clara* y en Re-Sol-Re-Sol-Si-Mi para el garrotín *A la vera*[42] y Pepe Martínez afinaría la sexta en Re para tocar la guajira que grabó en 1972 para el programa *Flamenco* de TVE.[43] Estos son sólo algunos ejemplos de las muchas *scordaturas* existentes.

Pepe Martínez

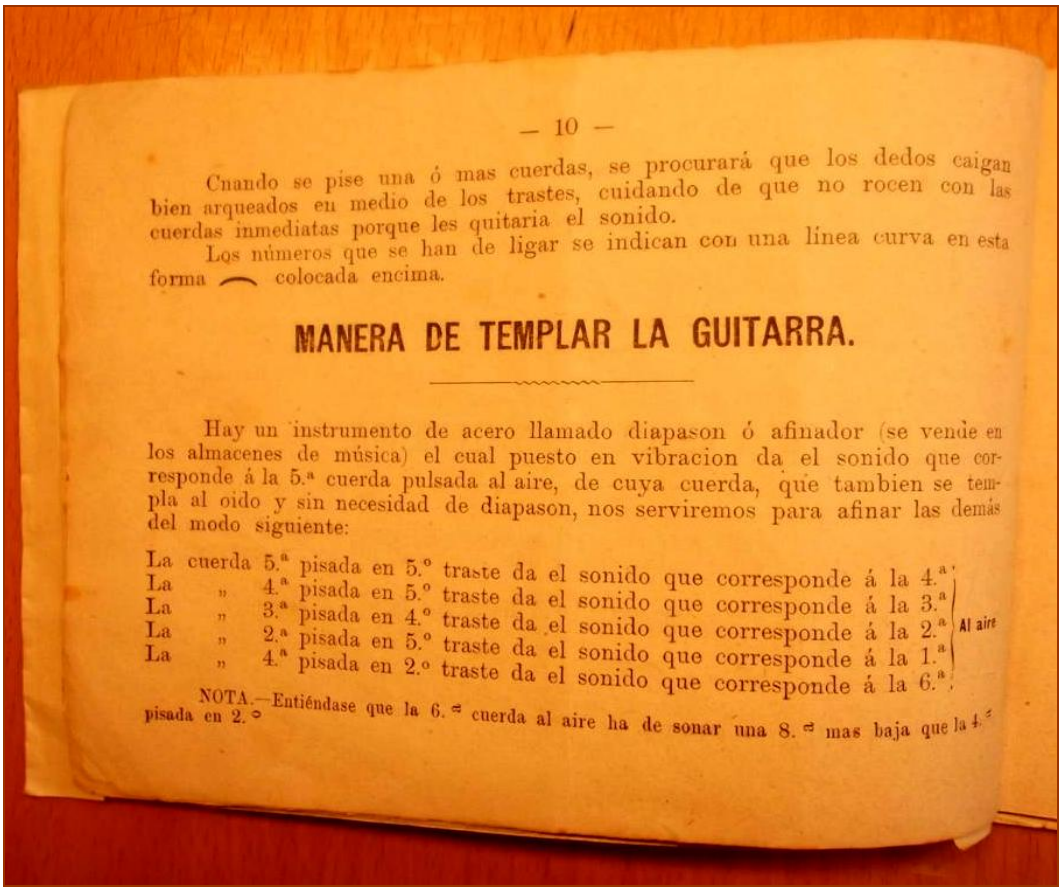
---

39 *Vid.: La guitarra flamenca de Tomatito,* taranta *Callejón de las Canteras* y tangos *Caminillo Viejo*. Encuentro Productions, Meilen, Suiza, 1995, pp. 76-83 y 85-96.
Con frecuencia nos referimos a esta colección de métodos que consideramos la más completa y didáctica de las existentes hoy. Las obras están tocadas y explicadas por sus autores en los vídeos y además están anotadas en solfeo y tablatura o cifra, en los libros que los acompañan, añadiendo glosas en español, francés, inglés y alemán. La colección se compone de diez vídeos con sus correspondientes métodos, interpretados por *Enrique de Melchor, Paco Serrano, Manolo Franco, Tomatito,* Rafael Riqueni, *Merengue de Córdoba* (2), *Pepe Habichuela, Chicuelo* y *Moraíto* como solista y con el cante de *Fernando Terremoto*. Han sido editados por Encuentro Productions (Meilen, Suiza) entre 1993 y 2001. De ellos, los que atienden a un nivel más básico o elemental y por lo tanto más asequible por neófitos, son los de los maestros *Paco Serrano*, Catedrático de Guitarra Flamenca del Conservatorio de Córdoba y de *Rafael Merengue,* profesor que ha sido de José Antonio Rodríguez, de *Paco Serrano* y de Vicente Amigo, entre otros excelentes guitarristas. A causa de sus contenidos didácticos, citamos estos métodos repetidamente.
40 TORRES CORTÉS, N., *1970-2000: Treinta años de evolución de la guitarra flamenca (desde la generación de Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar, Serranito a las nuevas orientaciones actuales),* en: *XXIX Congreso Internacional de Arte Flamenco. Ponencias,* Cámara de Comercio, Industria y Navegación del Campo de Gibraltar. Fundación Municipal de Cultura José Luis Cano, Algeciras (Cádiz), 2001, pp. 22-23.
41 *Vid.: La guitarra flamenca de Enrique de Melchor,* Encuentro Productions, Meilen, Suiza, 1993.
42 *Vid.: La guitarra flamenca de Rafael Riqueini,* Encuentro Productions, Meilen, Suiza, 1996, pp. 61-71 y 72-77.
43 *Vid: Rito y geografía del toque,* Vol. I, ALGA Editores, S.L., Fortuna (Murcia), 2000, 6 vols.
También nos referimos con frecuencia a esta colección que contiene actuaciones grabadas por TVE en los años setenta del siglo XX, para programas de flamenco.

De todos modos, la forma de afinar apuntada tanto por Lucio Delgado (p. 6) como por Rafael Marín (pp. 25-26), es la escrita en su *Método* por Dionisio Aguado (p. 8) y según expresa Marín en el suyo, es la forma conocida por *afinación al unísono,* forma que por su eficacia continuamos usando. Rafael Marín recomienda el uso del *afinador* o diapasón (p. 25) para obtener una afinación correcta, siguiendo siempre a Aguado (p. 8) y dibuja y explica una extensa tabla de *equisonos* o sonidos iguales, que se producen a lo largo del diapasón.



De manera más elemental, lo había expuesto José Asencio en su obra:



— 10 —

Cuando se pise una ó mas cuerdas, se procurará que los dedos caigan bien arqueados en medio de los trastes, cuidando de que no rocen con las cuerdas inmediatas porque les quitaria el sonido.

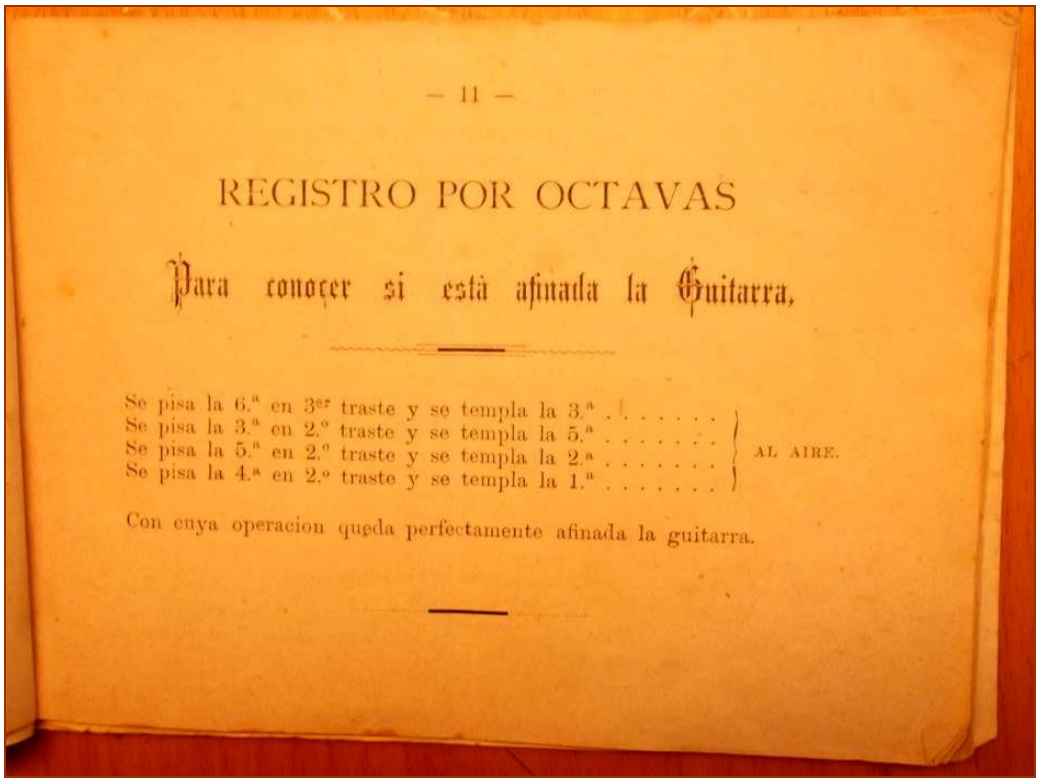
Los números que se han de ligar se indican con una línea curva en esta forma ⌒ colocada encima.

MANERA DE TEMPLAR LA GUITARRA.

Hay un instrumento de acero llamado diapason ó afinador (se vende en los almacenes de música) el cual puesto en vibracion da el sonido que corresponde á la 5.ª cuerda pulsada al aire, de cuya cuerda, que tambien se templa al oido y sin necesidad de diapason, nos serviremos para afinar las demás del modo siguiente:

La cuerda 5.ª pisada en 5.º traste da el sonido que corresponde á la 4.ª
La " 4.ª pisada en 5.º traste da el sonido que corresponde á la 3.ª
La " 3.ª pisada en 4.º traste da el sonido que corresponde á la 2.ª
La " 2.ª pisada en 5.º traste da el sonido que corresponde á la 1.ª
La " 4.ª pisada en 2.º traste da el sonido que corresponde á la 6.ª
} Al aire

NOTA.—Entiéndase que la 6.ª cuerda al aire ha de sonar una 8.ª mas baja que la 4.ª pisada en 2.º



— 11 —

REGISTRO POR OCTAVAS

Para conocer si está afinada la Guitarra.

Se pisa la 6.ª en 3.er traste y se templa la 3.ª . . . . . .
Se pisa la 3.ª en 2.º traste y se templa la 5.ª . . . . . .
Se pisa la 5.ª en 2.º traste y se templa la 2.ª . . . . . .
Se pisa la 4.ª en 2.º traste y se templa la 1.ª . . . . . .
} AL AIRE.

Con cuya operacion queda perfectamente afinada la guitarra.

V. La cejilla.

No cabe duda de que se trata de un elemento que por vistosidad y por la profusión de él que hacen los tocaores, suele identificarse de inmediato con la guitarra flamenca, hasta el extremo que su difusión y hasta su invención han sido atribuidas a los legendarios Francisco Guanter: *Paquirri el Guanté* y a José Patiño: *El Maestro Patiño*.[44] El error ha cundido y ha venido a formar una leyenda flamenca, otra más.

La existencia de la cejilla o *capotasto*[45] y el hábito de su uso son muy anteriores al nacimiento de *Paquirri el Guanté* y de *El Maestro Patiño* y anterior incluso a que *naciera* el arte flamenco, la cejilla fue una vieja conocida de los laudistas y vihuelistas del siglo XVI, por lo tanto, antigua es su invención y añeja su historia.

¿Por qué el invento y el uso de este adminículo? Partamos de una base, hasta 1953 no fue universalmente adoptada la afinación de la nota musical La en 440 Hz. de frecuencia vibratoria.[46] El La es la nota que sirve a los músicos como referente para afinar, hasta entonces, eran numerosas y variadas las afinaciones existentes y comúnmente usadas. Por otro lado, tampoco estaban homogeneizadas las dimensiones de los instrumentos, como vamos a ver.[47]

Está muy extendida la creencia de que el La de 440 Hz. corresponde a la quinta cuerda pulsada al aire, pero no es correcto, la frecuencia de 440 Hz. corresponde a las vibraciones del La producidas por la primera cuerda pisada en el 5º traste, la segunda en el 10º y la tercera en el 14º, la quinta cuerda al aire vibra con una frecuencia de 110 Hz., pues el sonido producido es dos octavas más graves.

---

[44] *La cejilla vino pues a cumplir una importante función en la evolución del cante flamenco. Su invención o al menos su perfeccionamiento, hasta alcanzar la perfección de las que se utilizan en los años ochenta del siglo pasado* (XIX)*, se viene atribuyendo a dos grandes artistas gaditanos: Paquirri el Guanté y El Maestro Patiño* (BLAS VEGA, J. y RÍOS RUIZ, M., *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco,* Editorial Cinterco, S.L., Madrid, 1988, 2 vols., vol. II, p. 573). *La que sería conocida como "cejilla andaluza" tiene atribuida como padres adoptivos a dos guitarristas gaditanos, el Maestro Patiño y el también cantaor Paquirri el Guanté.* (BLAS VEGA, J., *El Maestro Patiño,* en: VV.AA, *Historia del Flamenco, op. cit.*). Sin embargo, Manuel Bohórquez no dice nada al respecto en su citada biografía de *Paquirri el Guanté.* Recordemos que *Paquirri* murió en 1862.

[45] Sustantivo italiano que quizás acuse o denuncie el origen y procedencia de la cejilla.

[46] *Antes de que se adoptara universalmente el LA de 440 Hz. en 1953, se sucedieron diferentes patrones de altura o "diapasones" que fueron desde el LA 396 Hz. (órgano Silberman, Strasbourg, 1716) hasta el LA 455 Hz. (utilizado en Londres y Bruselas hacia 1850, y también hoy día).* (RAVINA, C., *El "Capotasto" en la guitarra,* en revista: *El Encordado,* nº 4, Spanga, Suecia, pp. 7-11).

[47] Al efecto, hemos publicado:
RIOJA, E., *La cejilla en la guitarra flamenca,* en: *El Olivo. Revista mensual de Flamenco,* nº 85, Asociación Cultural Flamenca Amigos de El Olivo, Villanueva de la Reina (Jaén), 2000 (pp. 22-25).

Así las cosas, ¿qué podía hacer un laudista, un tiorbista, un vihuelista, o un guitarrista para *coger el tono* a un cantante y acompañar su voz con correcta armonía? Varias eran las soluciones.

Una sería utilizar un instrumento mayor o menor, según la tesitura de la voz del cantante, al ser el *tiro de cuerdas* o longitud de ellas entre los dos *huesos* o apoyaturas, más largo o más corto, el vihuelista o el guitarrista mudaba o *transportaba* la afinación sin demasiado trabajo.[48] Cuanto más largo era el *tiro de cuerdas,* más graves sonarían éstas y cuanto más corto, sonarían más agudas.

Buen ejemplo referido al laúd es el siguiente fragmento de la carta fechada el cuatro de julio de 1497 por Isabella d'Este, dirigida al Maestro Lorenzo de Pavía:

> Serafino me ha referido haber visto un laúd allí en Venecia, de ébano. Desearíamos grandemente tener uno, pero le rogamos que tenga a bien hacer o mandar a quien Ud. le parezca, uno bueno y mediano, es decir, ni muy grande ni muy pequeño, sino que atine a hacerlo de tal tamaño que cuando esté encordado suene dos notas más alto que la viola que nos hiciera, la cual resulta un poco baja para nuestras voces (...).[49]

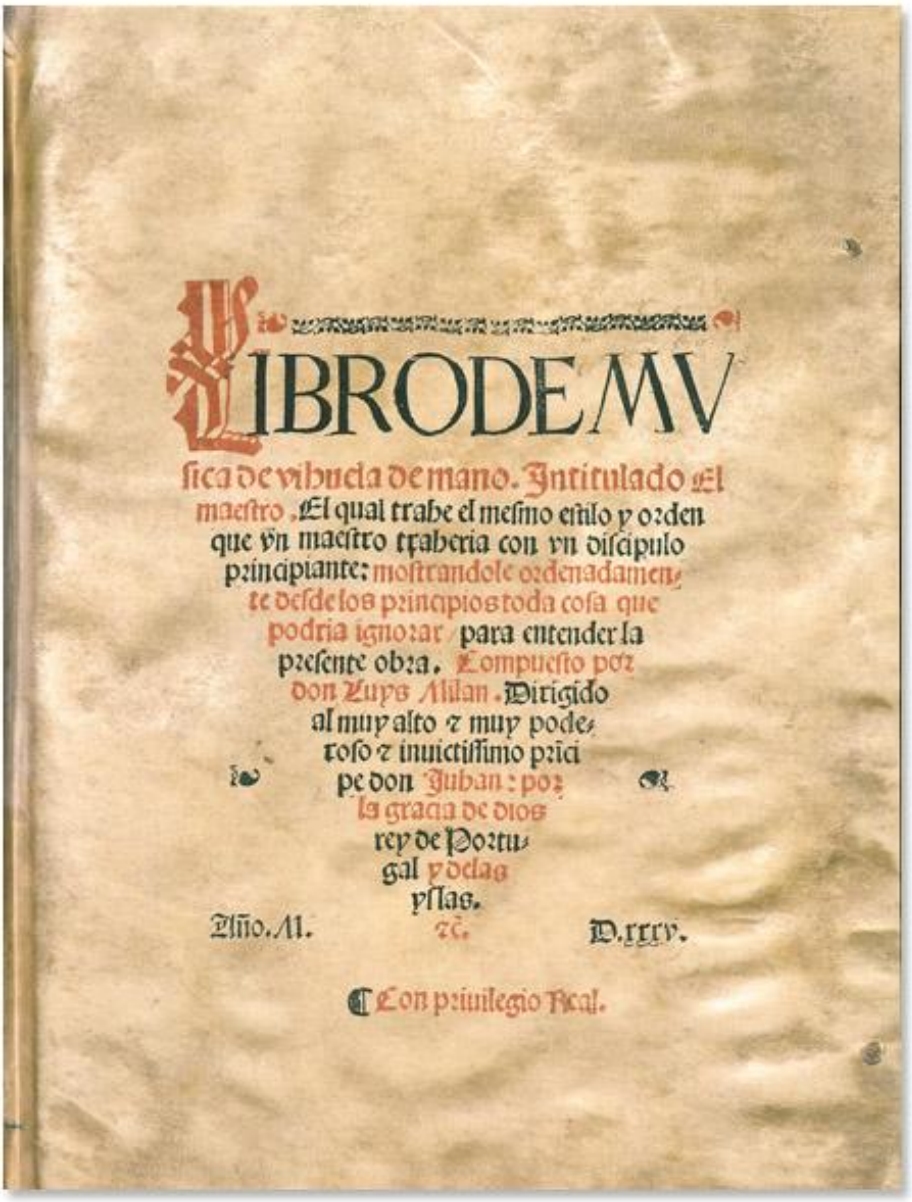
Laudista.
Lorenzo Beneto.

Y buen ejemplo referido a la vihuela, es este corto pero ilustrativo párrafo escrito por Luis Milán en su libro *El Maestro,* editado en Valencia en 1536:

> Si la vihuela es grande, tenga la prima más gruesa que delgada, y si es pequeña tenga la prima más delgada que gruesa (fol. Aiij).[50]

---

[48] Fray Juan Bermudo presenta distintas afinaciones para vihuelas *chicas* y *grandes* según su propia terminología, en su *Libro llamado declaración de instrumentos musicales,* Osuna (Sevilla), 1555, edición facsímil de Arte Tripharia, Madrid, 1982.
[49] Busta 2992 L.8, folio 86r, Archivo Gonzaga del Archivo di Stato, Mantua (Italia). Sic: RAVINA, C., *op. cit.,* p. 7
[50] *Id.*


LIBRO DE MV
sica de vihuela de mano. Intitulado El
maestro. El qual trabe el mesmo estilo y orden
que vn maestro traberia con vn discipulo
principiante: mostrandole ordenadamen-
te desde los principios toda cosa que
podria ignorar para entender la
presente obra. Compuesto por
don Luys Milan. Dirigido
al muy alto y muy pode-
roso y inuictissimo prici
pe don Juban: por
la gracia de dios
rey de Portu-
gal y delas
yslas.
Año. M. D. xxxv.
Con priuilegio Real.

***El Maestro*. Luis Milán. Valencia, 1536.**

Otra solución sería rectificar la posición de los trastes. Tengamos en cuenta que entonces los trastes eran confeccionados con cuerdas de tripas de carneros, cuerdas atadas a los mástiles de los laúdes, tiorbas, vihuelas y guitarras, lo que permitía su movilidad y por lo tanto, el cambio o transportación de las afinaciones. Hasta entrado el siglo XVII, no encontramos generalizados los trastes fijos, clavados en los diapasones de las guitarras, como en la actualidad.

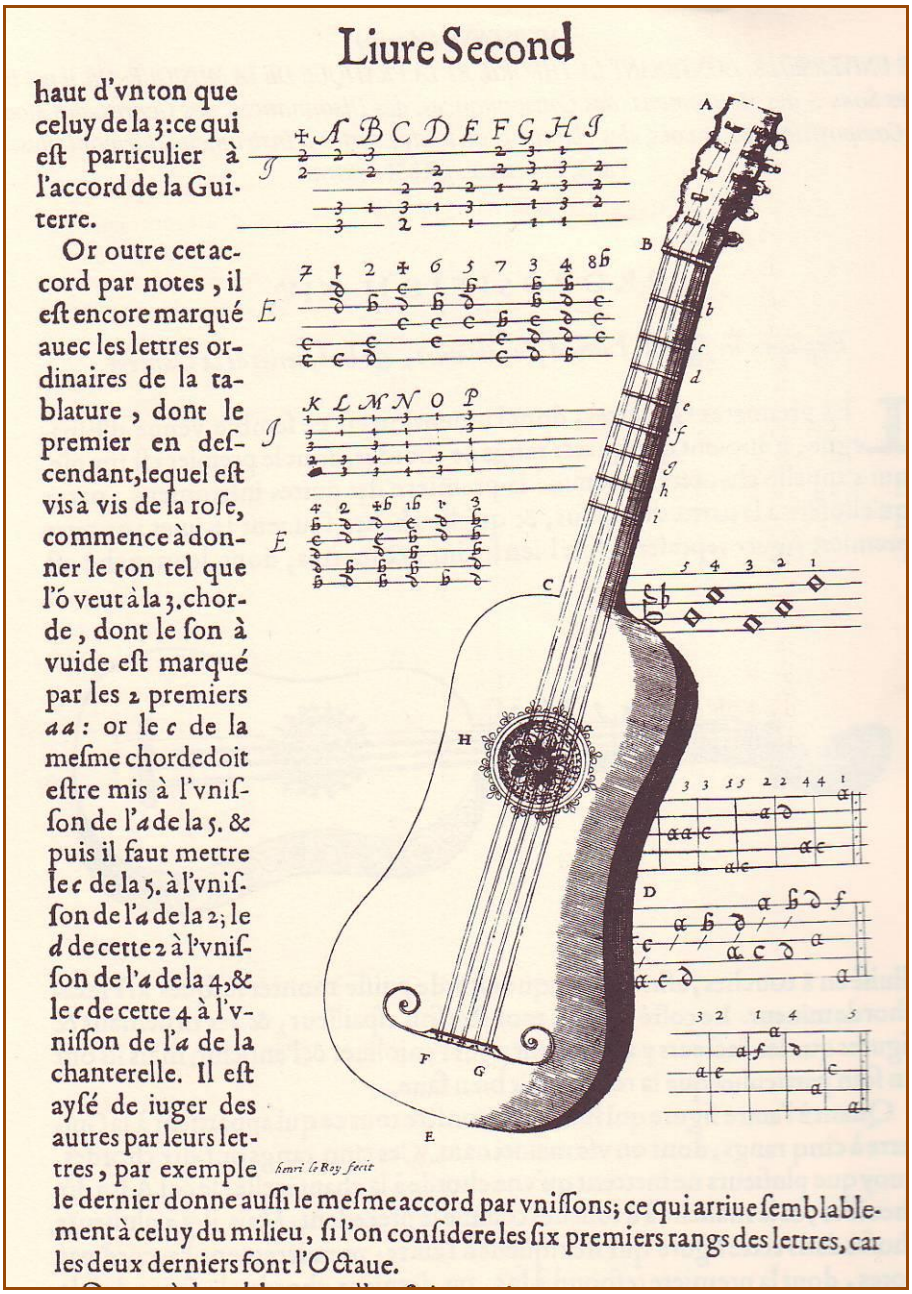
Filipo Bagnanni. 1723.

Leamos más ejemplos:

> (...) *alzareis un poco el cuarto traste de la vihuela para que el punto de dicho traste sea fuerte y no flaco* (Luis Milán, *op. cit.,* fol. D6).
>
> (...) *bajarse ha un poco el cuarto traste hacia el lazo*[51] (...) (Enrique de Valderrábano, *Silva De Sirenas*, Valladolid, 1547, fol. 74).
>
> (...) *en este instrumento no hay término aceptado ni señalado para ninguno de los ocho tonos pues a causa de ser tan perfecto, por cualquiera parte se puede tañer perfectamente cualquiera dellos, pues todo va en poner el traste en el punto que se quisiere* (Miguel de Fuenllana, *Orphenica Lyra,* Sevilla, 1554, fol. vi).[52]

---

[51] El *lazo* de la vihuela era la boca. Se le denominaba así por estar la boca cubierta por un artístico *lazo* de madera calado a marquetería o bien de pergamino.
[52] RAVINA, C., *op. cit.*, p. 9.



Guitarra con lazo cubriendo la boca.
***Harmonie Universelle*. Marin Mersenne. París, 1636.**

Y otra solución para la transportación de los tonos, era acortar la longitud de las cuerdas colocando un pañuelo junto al puente. Las vihuelas y las guitarras de los siglos XVI, XVI y XVIII no estaban construidas con los diapasones superpuestos a las tapas, sino al nivel o ras de éstas,[53] además los

[53] Hasta principios del siglo XIX no se generaliza el uso de construir las guitarras con el diapasón superpuesto a la tapa. La guitarra más antigua que conocemos de este modo fue construida por Agustín Caro en Granada y está fechada en 1803 (*Vid.:* RIOJA, E., *Las guitarras tampoco vienen de París,* Bienal de Arte Flamenco. VI, El Toque, Sevilla, 1990, p. 45).

puentes poseían menor altura y carecían de *hueso* o *apoyatura,*[54] por lo que las cuerdas quedaban mucho más juntas a los diapasones, eran de distintos grosores como queda dicho en el párrafo de *El Maestro* y eran también elaboradas con tripas de carneros, material que procuraba menor tensión que las de nylon,[55] por lo tanto no resultaba difícil *fabricarse* una cejilla con un pañuelo, funcionando ésta idóneamente, cosa impensable hoy.

Guitarra con el diapasón al ras de la tapa.

Leamos ahora como lo explica en 1555 Fray Juan Bermudo en su *Libro llamado declaración de instrumentos musicales:*

> *Experiencia es de tañedores, que si ponen un pañezuelo junto a la pontezuela, entre las cuerdas y la vihuela: como las cuerdas se suban en el sitio y lugar con el dicho pañezuelo: también se suben las cuerdas en la entonación. Y asi mesmo se sube la tal vihuela porque las cuerdas se hazen menores por el dicho pañezuelo y siendo menores serán subidas de tono* (Libro segundo. Capítulo xxxvi. Fol. xxx).

---

54 La guitarra española más antigua que conocemos con *hueso* o *apoyatura,* fue construida por Francisco Pagés, guitarrero gaditano afincado en La Habana (Cuba), donde la labró en 1835. A partir de mediados del XIX, se generalizaría tal como lo conocemos hoy. (*Vid.:* V.V.A.A., *La guitarra española,* Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid, 1991, pp. 142-144).

55 *Las cuerdas de nylon hicieron su entrada en el mundo de la guitarra a mediados del presente siglo* (XX), (ROMANILLOS, J. L., *Exposición de guitarras antiguas españolas,* Caja de Ahorros Provincial de Alicante, Alicante, 1990, p. 19).

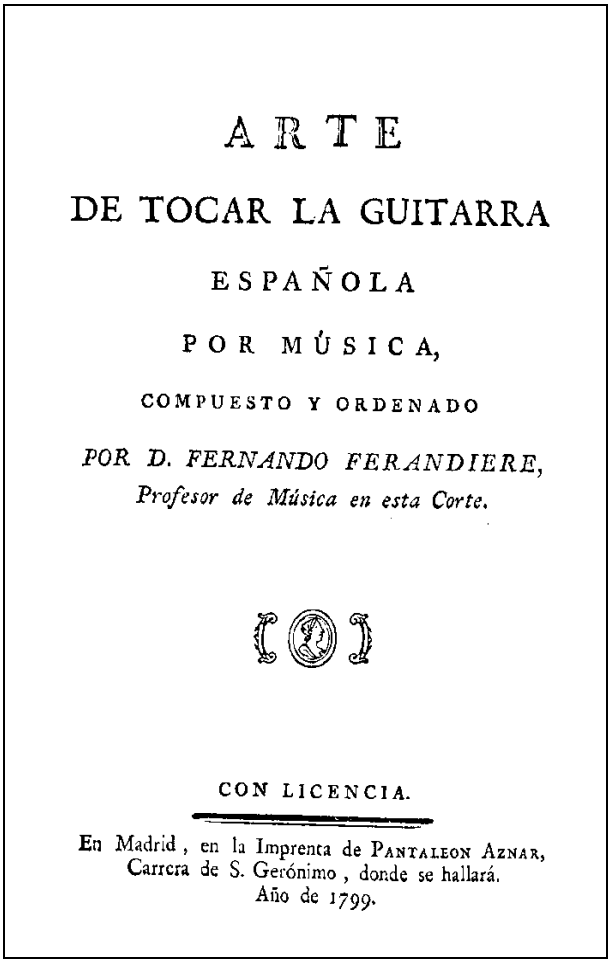
Libro llamado declaración de instrumentos musicales.
Fray Juan Bermudo. Osuna (Sevilla), 1555.

Resulta evidente que esta solución acortaba el tiro de las cuerdas y por lo tanto alzaba sus tonalidades, función propia de la cejilla, pero no colocándola en el mástil, sino próxima al puente. El resultado era el mismo.

La cejilla se continuaría utilizando y se iría perfeccionando su mecánica, pero en tiempos del clasicismo o neoclasicismo, muy a finales del siglo XVIII, cuando el guitarrista clásico o académico toma conciencia de su diferente concepto de la música respecto al guitarrista popular. En 1799 aparece un libro de singular interés al caso, se titula *Arte de tocar la guitarra española por música, compuesto y ordenado por D. Fernando Ferandiere,*

Profesor de Música en esta Corte.[56] Así expone su concepto de música para guitarra:

> Sin embargo, estoy persuadido á que con solo un buen Maestro y este libro, con las diez y siete lecciones de que va adornado, será suficiente para aprender la música, y tocar un instrumento nacional tan completo y tan hermoso, que todas las naciones lo celebran, aun sin saber hasta dónde llegan las fuerzas de nuestra Guitarra, porque los unos se contentan con rasguear el Fandango y la Jota, los otros con acompañarse unas Boleras; los Músicos con acompañarse Arias, Tonadillas, &c.
>
> Pero á la verdad no son estos los méritos de la Guitarra de que voy hablando, pues yo no deseo solo que haya acompañantes, sino tocadores, que hagan cantar á el instrumento, y que el resto de los demás instrumentos le hagan sinfonía mientras éste se dispone para hacer un paso de campanelas,[57] un paso cantante expresivo, un paso de carreras tan dilatado, que llegan á unirse los dedos de la mano izquierda con los de la derecha (pp. 16-17).


ARTE

DE TOCAR LA GUITARRA

ESPAÑOLA

POR MÚSICA,

COMPUESTO Y ORDENADO

POR D. FERNANDO FERANDIERE,

Profesor de Música en esta Corte.

CON LICENCIA.

En Madrid, en la Imprenta de Pantaleon Aznar, Carrera de S. Gerónimo, donde se hallará. Año de 1799.

[56] Facsímil de Tecla Editions, New York (USA), 1977, con *Introduction* de Brian Jeffery.

[57] Las *campanelas* eran una técnica muy usada en el renacimiento y el barroco, consistente en el juego del dedo índice de la mano derecha en las cuerdas tiples y del pulgar en los bordones, evocando el sonido de campanas.

Poco después y secundando la mudanza estética que suponía el clasicismo *versus* el decadente barroco, recomienda Ferandiere el solfeo como sistema de notación musical, frente a los alfabetos y las tablaturas o cifras,[58] tan en boga durante el renacimiento y el barroco; continúa glosando las posibilidades musicales de la guitarra mediante un amplio repertorio de técnicas, para caer en el eterno complejo de los guitarristas: el escaso volumen del sonido de la guitarra. Y expone las cualidades de la guitarra para imitar las voces de otros instrumentos, recurso muy empleado hasta principios del siglo XX, cuando se comenzó a considerar un recurso fácil y de mal gusto:

> 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 sujecion casi arrimada á la boca, porque ahí es donde se saca un tono dulce y agradable; y no junto al puente, que es donde comunmente se rasguea, y se toca á lo Barbero,[59] 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 orquestra; pues para un solo defecto que tiene (que es el tener poca voz, y no mantenerla), tiene otras muchas particularidades, como son: el ligao, el arrastre, el posturage, el buen cantar, su mucha extensión, los varios registros de tonos, y la facilidad de imitar otros instrumentos, como Flautas, Trompas, Fagotes &c.: el poder acompañar á cantar como si fuera un Pianoforte; y finalmente, es un instrumento que no necesita el auxilio de ninguno; y así merecia, no el nombre de Guitarra, sino (supongamos) el Clabe en la mano. (pp. 4-5).

Páginas adelante desaconseja la cejilla, también como recurso fácil y limitativo de los conocimientos musicales ofrecidos por el diapasón de la guitarra, cosa bien cierta:

> Estando bien impuesto en los caractéres y figuras de la música, se pasará á la primera escala, que será la de Cesolfaut; pues este tono ó Diapasón no tiene accidente ninguno, y por consiguiente son todos sus puntos naturales, y no se contentará el Maestro con sola esta escala, sino que le hará hacer otras muchas por todos tonos mayores y menores, pues creo que de colocar bien los

---

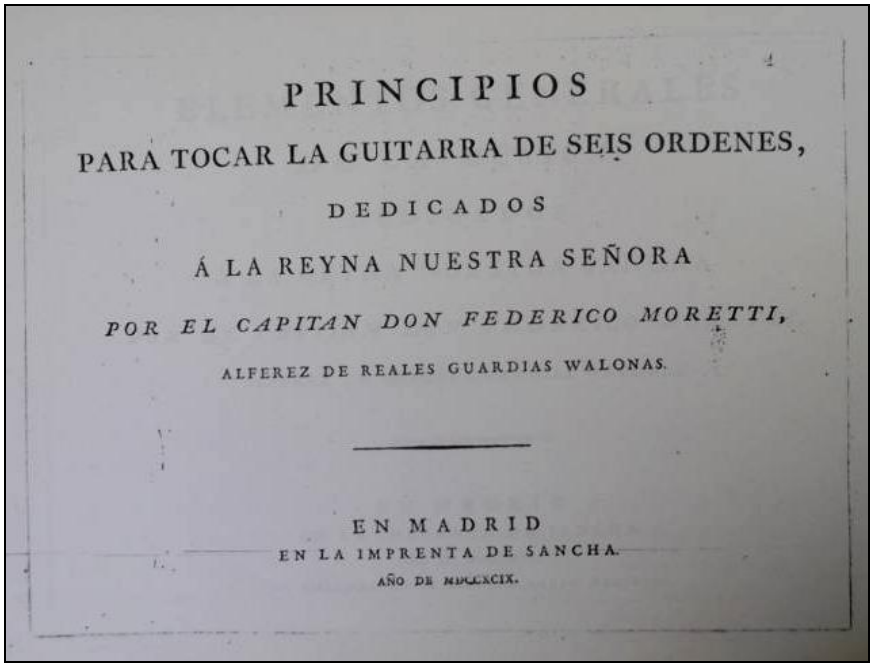
[58] Por lo general los alfabetos eran sistemas de notación musical que usaban letras del alfabeto para representar acordes (*Vid.:* ARRIAGA, G., *Técnicas de la guitarra barroca,* en: *La Guitarra en la Historia (vol. III). Terceras Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra,* Ediciones de La Posada. Ayto. de Córdoba, 1992, pp. 65-78, colección coordinada por Eusebio Rioja). Las *tablaturas* eran otros sistemas de notación musical que representaban las cuerdas de la guitarra y sobre ellas el número del traste donde habían de pisarse. Hoy sigue siendo muy usada con mayores o menores variaciones en la enseñanza de la guitarra flamenca, conociéndose como *cifra* (*Vid.:* TONAZZI, B., *Liuto, vihuela, chitarra e strumenti similari nelle loro intavolature. Con cenni sulle loro letterature,* BÈRBEN Edizioni Musicali, Ancona (Italia), 1974).

[59] Curiosa por demás resulta la afición a la guitarra que históricamente han ejercido los barberos españoles. Sobre ella hemos publicado:
RIOJA, E., *Los barberos españoles y la guitarra,* en: *www.guitarra.artelinkado.com* revista informática de guitarra, septiembre, 2003.
RIOJA, E., *Los barberos españoles y la guitarra,* en: *Candil. Revista de Flamenco,* nº 150, Peña Flamenca de Jaén, Jaén, septiembre-octubre, 2004 (pp. 5561-5570).

> dedos por todo género de escalas, consiste el adquirir un verdadero conocimiento de el Diapasón, y tocar con franqueza este instrumento, no permitiendo al Discípulo usar de la cejuela sino en caso de necesidad, ni tampoco que glose, pues el verdadero mérito y primor, consiste en tocar exactamente lo que hay escrito (pp. 11-12).

Magnífico párrafo, sin duda, pero la lectura de él que nos interesa ahora, es la constatación de la existencia de la cejilla a finales del siglo XVIII. Como hemos expuesto, Fernando Ferandiere fue uno de los primeros tratadistas de guitarra afiliado al entonces nuevo movimiento musical llamado clasicismo o bien neoclasicismo, en las demás artes y nos hemos asomado un poco a los cánones estéticos que se poseía de la música para guitarra, cánones de perfecta corrección clásica.

En el mismo año 1799 aparecía el libro *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes,*[60] *Precedidos de los Elementos Generales de la Musica. Dedicados á la Reyna Nuestra Señora, por el Capitán D. Federico Moretti. Alférez de Reales Guardias Walonas,* obra de transición entre el barroco y el clasicismo, que nada dice de la cejilla, lo que viene a acusar *por defecto* la recomendación de su no-uso.

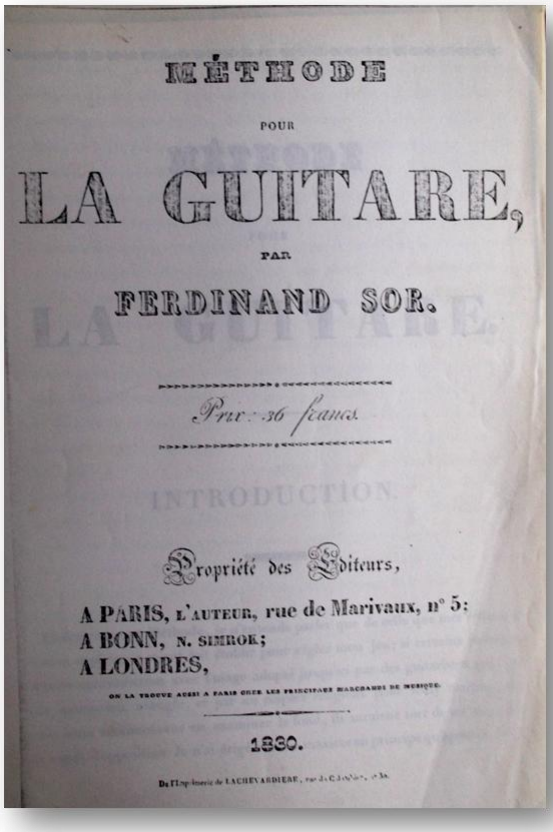

PRINCIPIOS
PARA TOCAR LA GUITARRA DE SEIS ORDENES,
DEDICADOS
Á LA REYNA NUESTRA SEÑORA
POR EL CAPITAN DON FEDERICO MORETTI,
ALFEREZ DE REALES GUARDIAS WALONAS.

EN MADRID
EN LA IMPRENTA DE SANCHA.
AÑO DE MDCCXCIX.

Entrado el siglo XIX, serían Dionisio Aguado y Fernando Sor quienes con las publicaciones de sus respectivos métodos para guitarra, estigmatizarían la literatura guitarrística del siglo, hasta el punto que en algunos centros docentes continúan siguiendo sus enseñanzas, en particular y como más extendido, el de Aguado. Ninguno de ambos autores menciona la

[60] Por *órdenes* de cuerdas se entendía pares de cuerdas o cuerdas dobles que a veces podían ser también tríos.

cejilla, elemento que había pasado al dominio de la guitarra popular y no se usaba en la guitarra académica o clásica.



MÉTHODE

POUR

LA GUITARE,

PAR

FERDINAND SOR.

Prix : 36 francs.

Propriété des Éditeurs,

A PARIS, L'AUTEUR, rue de Marivaux, n° 5;
A BONN, N. SIMROK;
A LONDRES,

ON LA TROUVE AUSSI A PARIS CHEZ LES PRINCIPAUX MARCHANDS DE MUSIQUE.

1830.

Lección de guitarra.
Archivo Díaz de Escovar. Fundación UNICAJA. Málaga.

El transcurso del barroco al clasicismo fue tan determinante para la música guitarrística como para la construcción del instrumento, el primer

síntoma detectado es el abandono de los renacentistas y barrocos órdenes de cuerdas dobles por cuerdas sencillas, en número definitivo de seis. El documento más antiguo conocido es el libro titulado *EXPLICACION De la Guitarra de Rasgueado, Punteado y haciendo la Parte de el Baxo repartida en tres Tratados por su orden. DISPUESTA Por Don Juan de Vargas y Guzman vecino de esta Ciudad de Cadiz. Año de 1773,* libro citado anteriormente.

Otros elementos de trascendental importancia, son la tendencia efectuada hacia la unificación de las medidas de los tiros de cuerdas, medidas que suelen ir desde los 600 mm. como más corta y 660 mm. como más larga; más la implantación definitiva del diapasón superpuesto a la tapa, así como de puentes de más altura, con apoyaturas y cajas armónicas de mayor capacidad.

De igual modo, desaparece la ornamentación constituida por profusas incrustaciones de distintos materiales: maderas diversas, nácar, hueso, piedras semipreciosas, etc., así como el *lazo* o *roseta* que cubría la boca. Los cánones estéticos van a basarse en la elegancia de la sobriedad ornamental, realizada con pulcritud y precisión. Todo ello hasta mediados del siglo, cuando el genial Antonio de Torres comienza a implantar el concepto definitivo y actual de guitarra española.

Según hemos visto, desde finales del XVIII los guitarristas académicos venían acusando a la cejilla de recurso *a la mano* para el acompañamiento tocado por los guitarristas populares y a partir de esta guitarra popular y mediante su oportuna evolución, se iría formando la guitarra flamenca, guitarra que conservaría y desarrollaría el uso de la cejilla, uso que en la

segunda mitad del XIX era encajada en el patrimonio flamenco por los guitarristas académicos o clásicos. De tal modo, lo recogería el guitarrista y compositor Tomás Damas en las partituras de las canciones *La Macarena* y *Así todos:*

> Afinando la guitarra algo baja, puede subirse por medios tonos según convenga al que cante haciendo uso de la cejuela de hierro con tornillo o clavija, colocándola sobre el primero, segundo o tercer traste de la guitarra. (Dicha cejuela la usan los que vulgarmente llaman cantadores).[61]

Esclarecedor comentario. Así las cosas, podemos extraer algunas conclusiones: la cejilla fue inventada y utilizada comúnmente por los laudistas, tiorbistas, vihuelistas y guitarristas de los siglos XVI, XVII y XVIII, esto es, siglos antes de nacer *Paquirri el Guanté* y *El Maestro Patiño,* incluso hoy numerosos guitarristas clásicos usan la cejilla generalmente en el tercer traste, cuando tocan repertorios originales para laúd o vihuela, buscando así una afinación y un sonido parecidos a los de estos instrumentos y no digamos cuando acompañan las voces de los cantantes clásicos, las distintas tesituras de los cantantes precisan colocar la cejilla en la guitarra.

Entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, con la llegada del clasicismo a la música, los guitarristas clásicos abandonan la cejilla salvo en los casos expuestos, la cual se convierte en patrimonio exclusivamente popular, como recurso fácil y cómodo para acompañar cantos y cantes, como hemos adelantado.

Guitarra popular de cuatro cuerdas. Siglo XVIII. (foto)

No existe un tipo de cejilla que podamos calificar como *flamenca,* la cejilla es usada por guitarristas clásicos, cantautores, guitarristas de folclore, de pop, de rock, etc. La única diferencia entre la de unos y la de otros es que el guitarrista flamenco prefiere la cejilla *de clavija* frente a las metálicas o *de tornillo* y la razón porque la usan es más estética y/o tradicional que utilitaria, todas son útiles y prácticas. Incluso observamos que los guitarristas flamencos

---

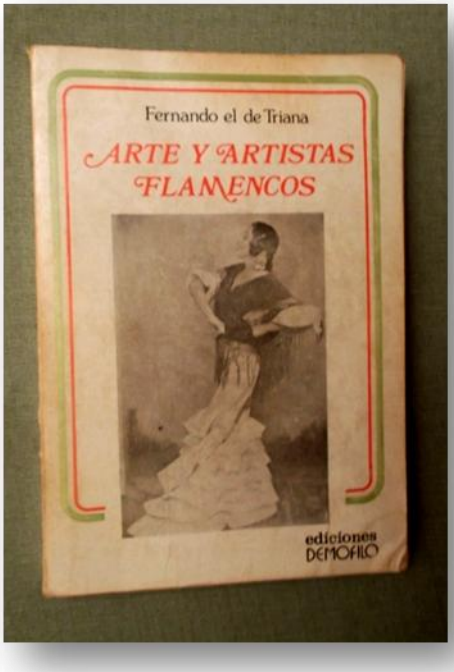
[61] SUÁREZ-PAJARES, J., *La canción con acompañamiento de guitarra. Antología (siglo XIX),* Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 1996, p. XIV.

vienen recurriendo con frecuencia a la *de elástico,* tan ligera y precisa como la *de clavija*, de colocación más rápida y de fijación menos engorrosa.

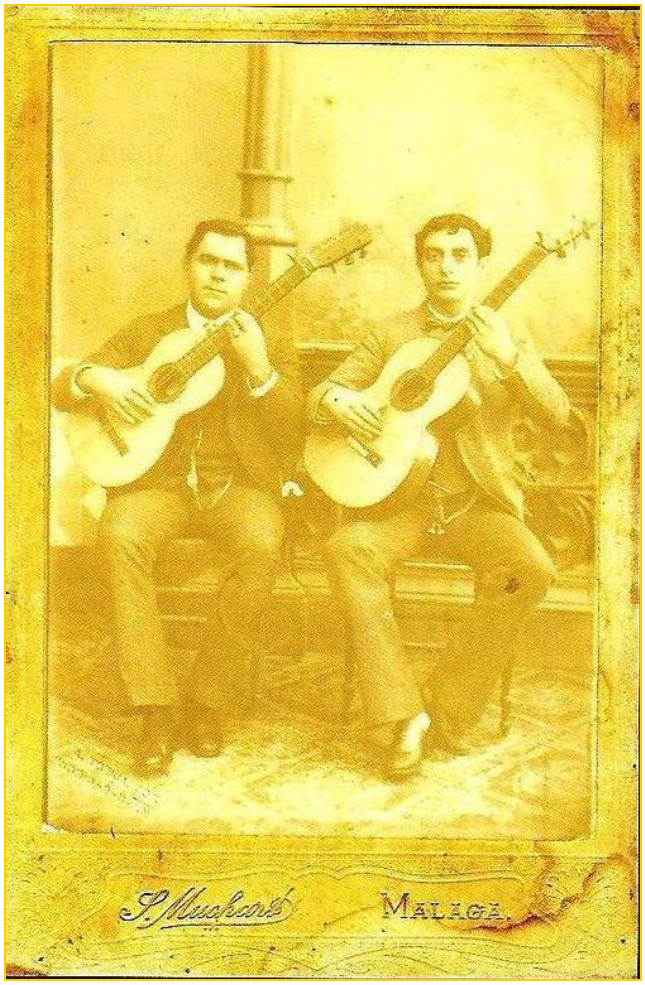
Cejilla de clavija.

Quizás quien tuvo originariamente la culpa del error de la atribución de la invención de la cejilla a *Paquirri el Guanté* y a *El Maestro Patiño,* fuera *Fernando el de Triana*, cuando escribió en su libro *Arte y artistas flamencos:*

> No crean mis pacientes lectores que los cantadores antiguos cantaban siempre a palo seco (sin guitarra). Lo que ocurría, según me contaba mi abuelo materno, que fue condiscípulo de Silverio y popularísimo en toda Andalucía con su nombre de Fernando Gómez el Cachinero, era que escaseaban mucho los guitarristas, y en el primer tercio del siglo pasado (XIX), los pocos que había eran muy cortos tocando, y ni siquiera se conocía la cejilla en la guitarra, por lo cual todos los cantadores tenían que cantar por arriba (mi) o por medio (la), únicos tonos que conocían los guitarristas por flamenco de aquella época. (...) Estos defectos empezaron a corregirse atando un palito entre los trastes de la guitarra, y así empezaron a cantar los cantadores con más facilidad, puesto que la voz podía ponerse a tono con el instrumento, gracias a la primitiva cejilla (pp. 224-225).



Pocos *cantadores* y pocos *guitarristas por flamenco* conocería Fernando Gómez: *El Cachinero* durante el primer tercio del siglo XIX, debe ser un dislate cronológico. Cuando el arte flamenco comienza a aparecer, es en el tercio siguiente, entonces sí surgen nombres de guitarristas históricos e indeleblemente flamencos, como José Patiño González: *El Maestro Patiño,* Antonio Pérez Galindo: *El Maestro Pérez,* Francisco Sánchez Cantero: *Paco el Barbero* y Francisco Díaz Fernández: *Paco el de Lucena,* todos coetáneos y acompañantes a la guitarra de *Juan Breva* y de Silverio Franconetti, entre otros *cantadores* con indudable prosapia flamenca. De cualquier modo, en el primer tercio del siglo XIX y varios siglos antes, ya estaba inventada la cejilla.



Juan Breva y Paco Lucena.
Museo del Flamenco. Peña Juan Breva. Málaga.

Como decía Ferandiere, se puede acompañar a la guitarra sin necesidad de cejilla, sino con un repertorio de acordes suficientes para armonizar cualquier melodía en cualquier tono, mediante la oportuna transportación. Sin embargo, tenemos el oído tan acostumbrado a su uso, que no nos gustaría el transporte tonal sin ella, la brillantez tímbrica de un acorde con cejilla en un traste alto no la posee colocándola en un acorde bajo o tocándolo *al aire* y el timbre es otro elemento contribuyente a la eufonía y a la estética de la música.

Es por ello por lo que los concertistas usan la cejilla en ocasiones para interpretar composiciones solistas, al *levantar* o *alzar* el tono suena con mayor brillantez, su timbre es más brillante. El inconveniente que puede suceder en consecuencia es obvio, al acortar el diapasón se reducen las posibilidades de extensión de las melodías, es necesario ajustarlas a un ámbito más corto, lo que no siempre constituye un problema irresoluble.

VI. La colocación de la guitarra.

Desde antiguo, ha sido una preocupación notable en los tratadistas la correcta colocación de la guitarra para facilitar su toque con comodidad y eficacia, numerosos son los tratados barrocos de guitarra que abordan el asunto.[62]

Sirvan como ejemplos más recientes, las respectivas recomendaciones ofrecidas en sus obras didácticas por Fernando Sor[63] y por Dionisio Aguado, aunque no nos sirven hoy, ya que están concebidas para unos modelos de guitarra que no usamos en la actualidad.

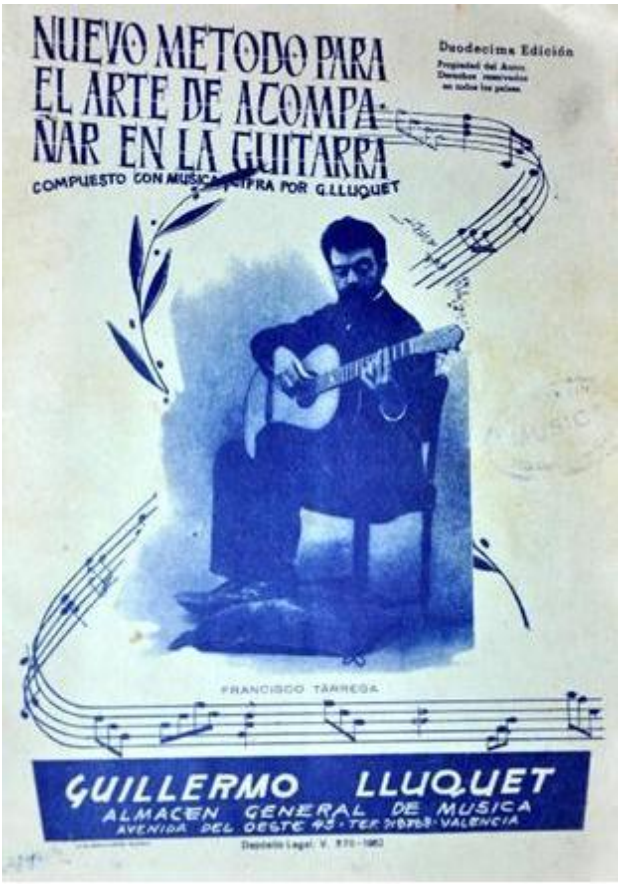
P. Villamil. 1847.
Guitarra clasicista con seis cuerdas sencillas, diapasón superpuesto a la tapa y puente sin apoyatura

[62] *Vid.:* ARRIAGA, G., *op, cit.,* pp. 88-90.
[63] *Méthode pour la guitare, par Ferdinand Sor,* Imprimerie de Lachevardiere, París (Francia), 1830.

Por el contrario, breve, clara y generalmente seguida por los guitarristas clásicos es la apuntada por Guillermo Lluquet en su *Método:*

> Sentado el tocador, colocará el pie izquierdo sobre un taburete de unos diez centímetros de alto. La guitarra descansará sobre el muslo izquierdo, apoyando la base de la misma sobre el muslo derecho. El mango, sostenido por la mano izquierda, se subirá hasta que las clavijas estén a la altura del hombro.[64]

Y presenta como modelo una fotografía de Francisco Tárrega, con posición impecable. Esta posición procura una sujeción perfecta y una horizontalidad de la guitarra que descansa con estabilidad, permitiendo explotar cómodamente los movimientos de las manos. Los inconvenientes que posee son la artificiosidad, ya que precisa un escabel, taburete, banquillo, pedal o alza-pie y el incómodo encorvamiento de la espalda al que obliga, dado que la guitarra queda algo baja y ligeramente desplazada hacia la izquierda del cuerpo del guitarrista.[65]



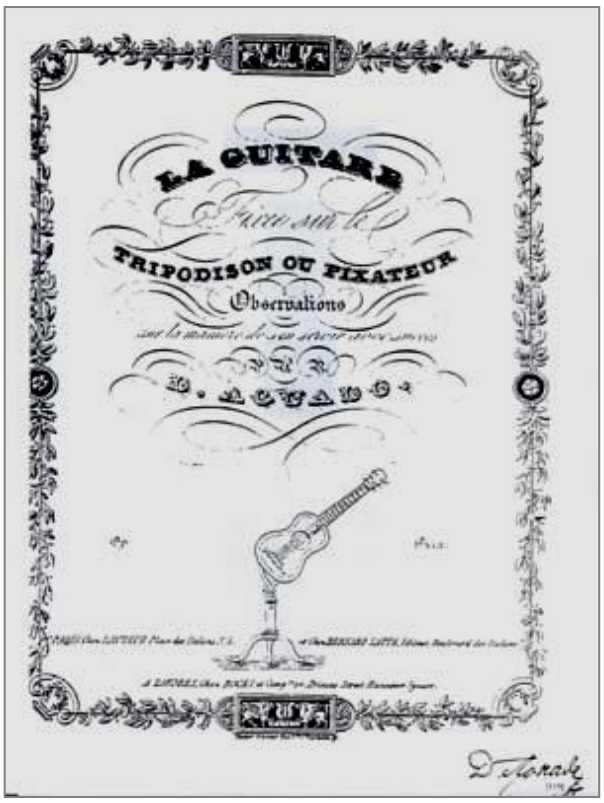
64 LLUQUET, G., *Nuevo Método para el arte de acompañar en la Guitarra. Compuesto con música y cifra por...,* Guillermo Lluquet. Almacén general de música, Valencia, 1966, 13ª ed., p. 11.

65 Existen numerosos guitarristas clásicos que padecen hernia de disco o lesiones en la columna vertebral. ¡Ojo!

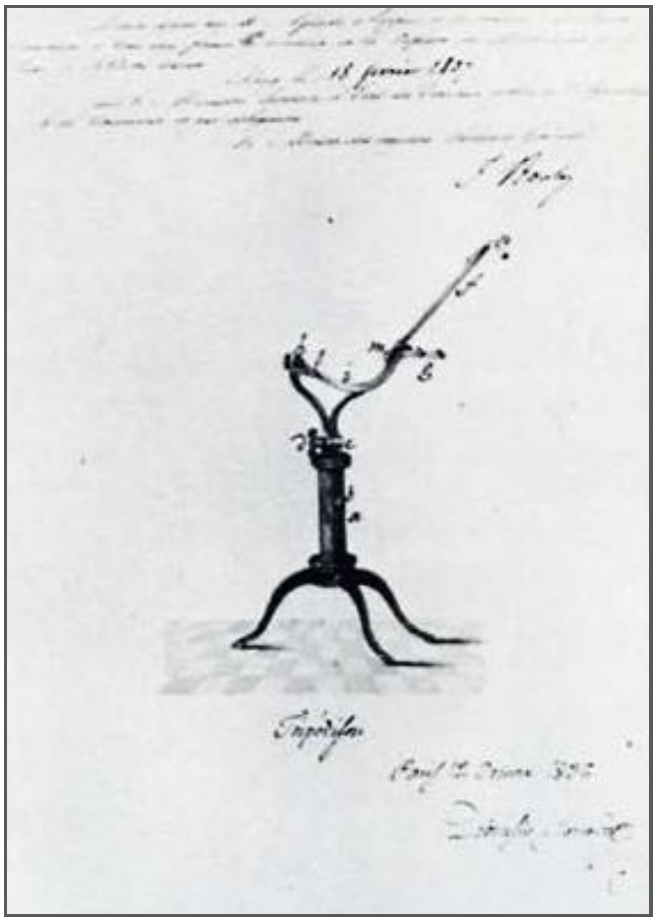
Lucio Delgado daría en su *Método* (p. 2) una forma de colocar la guitarra que podríamos calificar como *ecléctica*, a caballo entre la académica o clásica y la flamenca, pero introduce un elemento subjetivo importante que subrayamos:

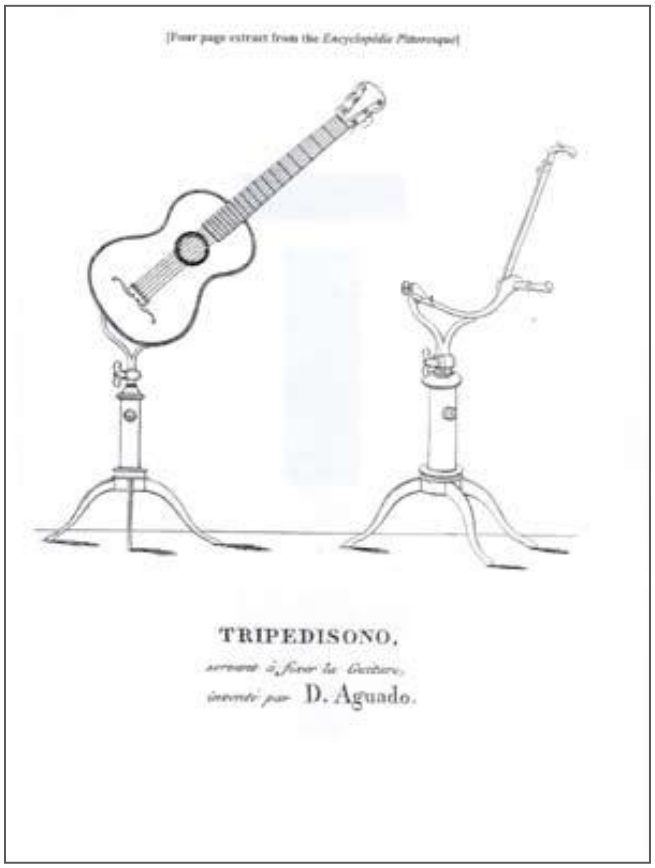
> Para la colocación de la guitarra debe adoptar cada uno el sistema que mejor se acomode a sus facultades físicas y que por lo tanto favorezca al sujeto que la toca.
>
> Una vez tomada ésta se colocará sobre la pierna izquierda de modo que la tapa de atrás cubra el pecho y que el clavijero quede próximamente a la altura de la cabeza, siempre al lado izquierdo; no la sujetará demasiado contra el pecho pues cuanto más libre esté de otro cuerpo durará más la vibración.

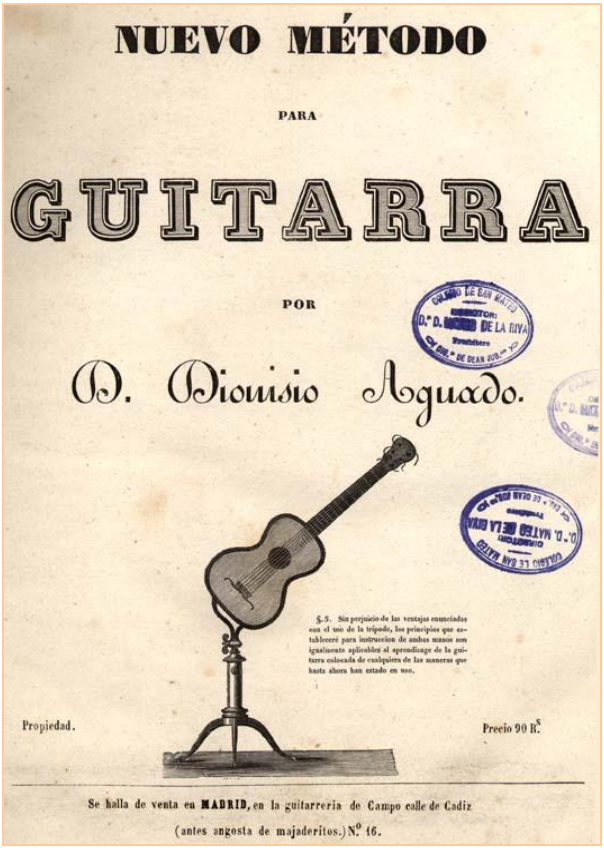
Esto es, una posición decididamente vertical. Tras preferir la libertad de posición según las *facultades físicas* de cada guitarrista –inteligente e importante observación de carácter subjetivo-, Delgado se hace eco de los razonamientos de Fernando Sor y de Dionisio Aguado, acerca de la limitación de volumen sonoro que supone según ellos, apoyar el fondo o *suelo* de la guitarra contra el cuerpo, suposición que llevaría a Aguado a inventar un trípode para sujetar la guitarra, separándola del cuerpo y dejando libre la vibración del fondo.[66]



[66] Siguiendo esta opinión, el guitarrero madrileño Manuel Contreras inventó un doble fondo que adosado a los aros de sus guitarras, evitaba que el fondo real entrara en contacto con el cuerpo del guitarrista.




[Four page extract from the Encyclopédie Pittoresque]
TRIPEDISONO,
D. Aguado.



NUEVO MÉTODO

PARA

GUITARRA

POR

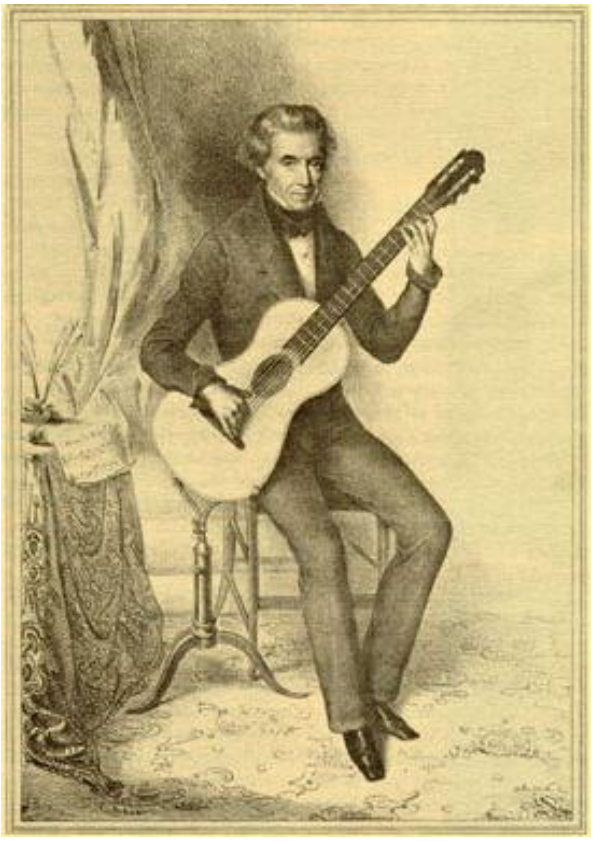
D. Dionisio Aguado.

§.5. Sin perjuicio de las ventajas enunciadas con el uso de la trípode, los principios que establecerá para instruccion de ambas manos son igualmente aplicables al aprendizage de la guitarra colocada de cualquiera de las maneras que hasta ahora han estado en uso.

Propiedad.

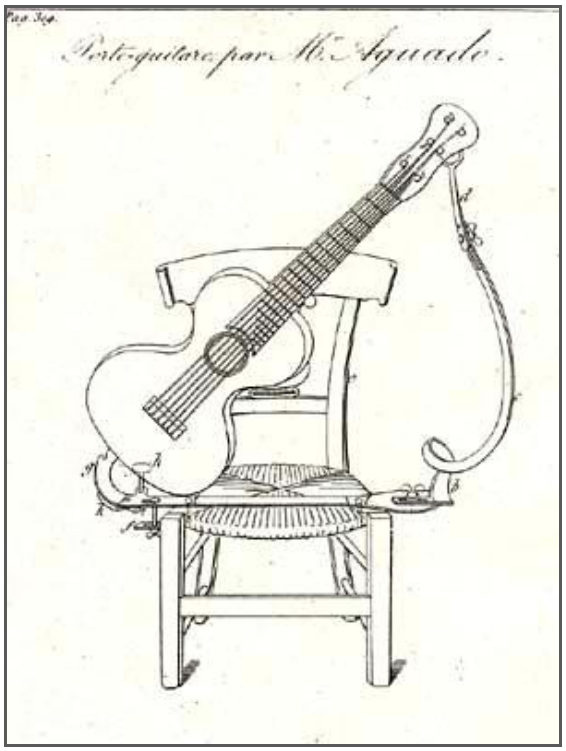
Precio 90 R.s

Se halla de venta en MADRID, en la guitarreria de Campo calle de Cadiz (antes angosta de majaderitos.) N.º 16.



Dionisio Aguado tocando con la guitarra apoyada en trípode.

También inventó Aguado un *portaguitarra*, con el mismo objeto.



Fernando Sor en cambio, recomendaba reposar el lóbulo superior de la caja armónica sobre el borde de una mesa.

Marín insistiría a su vez en la verticalidad:

> Debe colocarse sobre la pierna izquierda de modo que la mortaja del aro resulte encima del muslo y sobre éste caerá lo más verticalmente posible *(p. 9)*.

Pero donde resulta Marín definitivo es en su propia fotografía, aportada como ilustración, se observa como levanta la pierna izquierda apoyando el pie en el travesaño de la silla al objeto de acentuar la verticalidad de la guitarra. Se trata de una posición claramente inspirada en la de Tárrega, posición que hemos visto adoptar a Miguel Borrull en fotografías.[67]

La verticalidad acentuada se muestra en la mayoría de la documentación gráfica flamenca del XIX y primeras décadas del XX, sobre todo cuando los guitarristas aparecen tocando instrumentos de pequeño formato y colocando el brazo derecho al lado del aro, no por encima. Con toda razón comenta Norberto Torres Cortés:

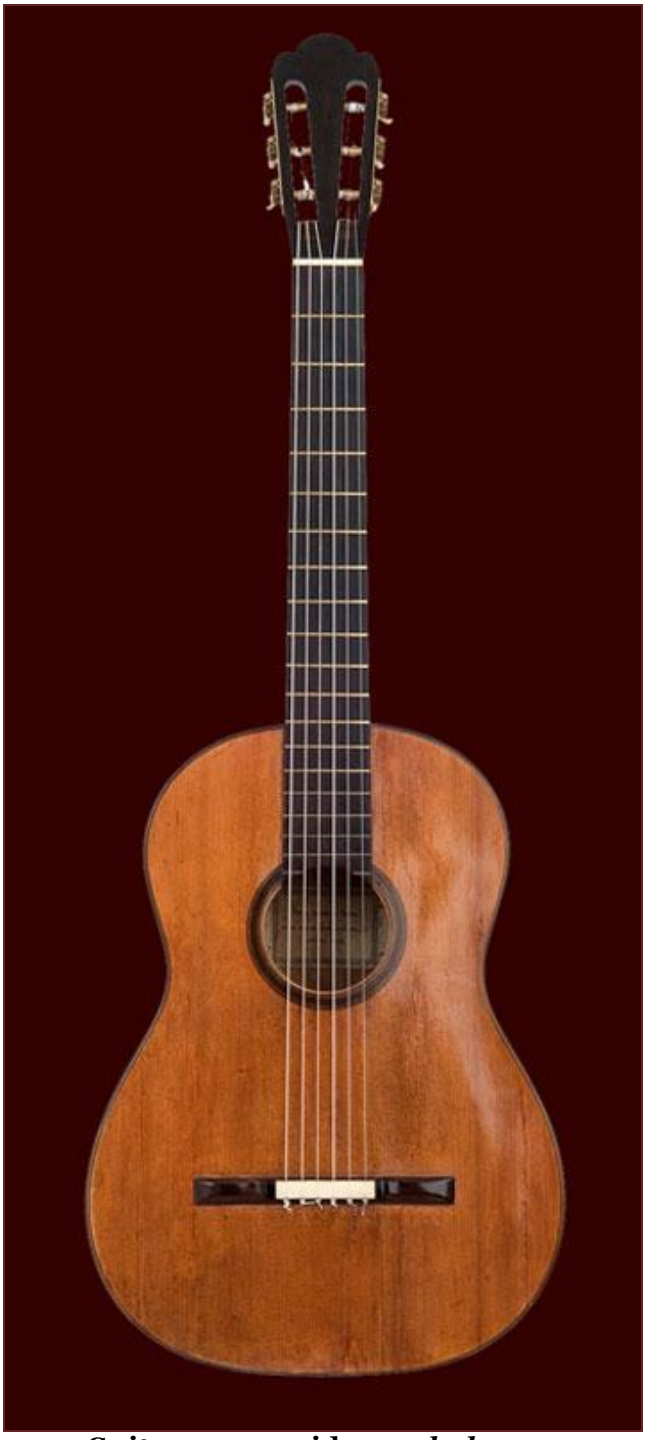
> ¿Cómo podía tocarse con estas colocaciones de mano con la crispación de brazos que producen? Imaginamos cierta limitación en la ejecución, que corresponde a la llamada "técnica primitiva" descrita por Marín y gran parte de los profesionales del flamenco en sus memorias.[68]

Evidentemente, esta colocación de la guitarra no facilita en absoluto la ejecución de ningún virtuosismo interpretativo, virtuosismo inexistente o muy escasamente desarrollado por unos guitarristas que se limitaban a acompañar al cante y al baile, mediante el toque de acordes rasgueados casi en exclusiva y en guitarras de pequeño formato.

Sin duda, el cambio de posición con mayor tendencia a la horizontalidad estuvo también causado por la implantación definitiva del diseño y del formato de guitarra *grande*, el formato actual, iniciado por el guitarrero Antonio de Torres y continuado por Manuel Ramírez, Santos Hernández, Domingo Esteso y Marcelo Barbero, como seguidores destacados. Es muy incómodo tocar una guitarra *grande* colocada con tanta verticalidad.

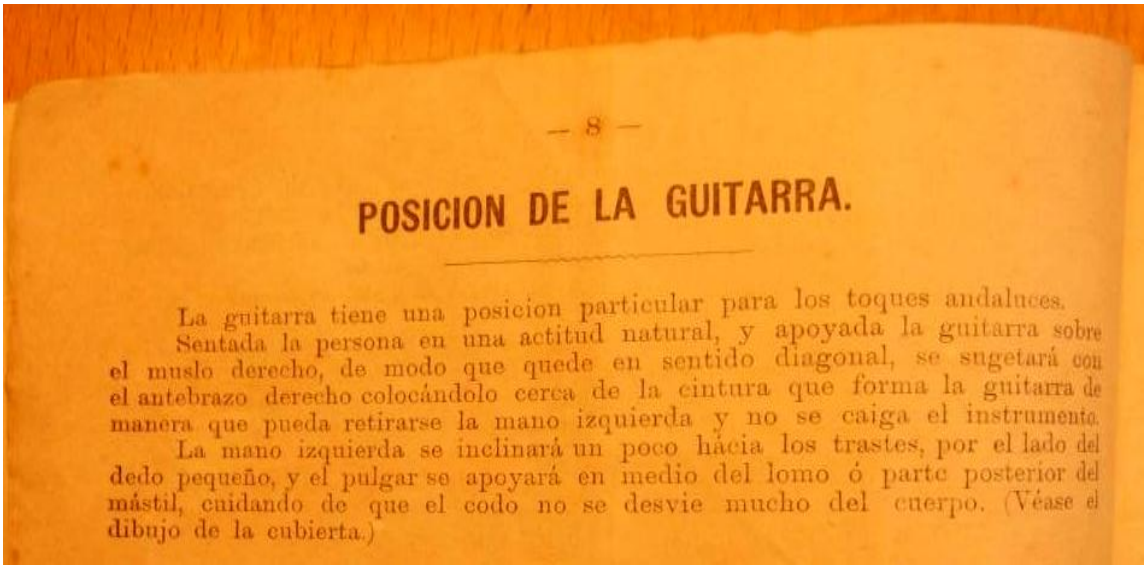
---

[67] *Vid.:* TORRES CORTÉS, N., *La guitarra flamenca a principios de siglo XX..., op. cit.,* p. 120 e *Historia del Flamenco, op. cit.,* vol. III, p. 62.
Domingo Prat escribió que Miguel Borrull *fue un devoto admirador de su paisano F. Tárrega, del cual tocaba un buen número de piezas* (p. 62). Puede que siguiese la escuela de Tárrega en algunos aspectos (PRAT, D., *Diccionario biográfico-bibliográfico-histórico-crítico de guitarras (instrumentos afines), guitarristas (profesores-compositores-concertistas-lahudistas-amateurs), guitarreros (luthiers), danzas y cantos, terminología,* Casa Romero y Fernández, Buenos Aires (Argentina), 1934, facsímil de Editions Orphée Inc., Columbus, Ohio (USA), 1986, *Introduction* de Matanya Ophee).
[68] TORRES CORTÉS, N., *La guitarra flamenca a principios del siglo XX..., op. cit.,* pp. 81-121.



Guitarra conocida por *la leona*,
construida por Antonio de Torres en 1856.

Veamos como en 1884 acusaba José Asencio la *posición de la guitarra* usada por los guitarristas flamencos:



— 8 —

POSICION DE LA GUITARRA.

La guitarra tiene una posicion particular para los toques andaluces.

Sentada la persona en una actitud natural, y apoyada la guitarra sobre el muslo derecho, de modo que quede en sentido diagonal, se sugetará con el antebrazo derecho colocándolo cerca de la cintura que forma la guitarra de manera que pueda retirarse la mano izquierda y no se caiga el instrumento.

La mano izquierda se inclinará un poco hácia los trastes, por el lado del dedo pequeño, y el pulgar se apoyará en medio del lomo ó parte posterior del mástil, cuidando de que el codo no se desvie mucho del cuerpo. (Véase el dibujo de la cubierta.)

Desde finales del siglo XIX, observamos una tendencia decidida hacia la horizontalidad, pero no deja de ser una tendencia. La culata de la guitarra se coloca sobre el muslo derecho y el clavijero se sitúa a la altura de la cabeza del guitarrista, el eje de la guitarra cae sobre el del cuerpo del guitarrista con más perpendicularidad que antes, pero con mayor verticalidad que en la posición clásica. Esta posición no es óptima para la práctica de virtuosismos interpretativos, la movilidad de los brazos se limita, a causa de la necesidad de sujetar una guitarra en equilibrio inestable y la muñeca izquierda queda formando un agudo ángulo, en torsión. Pero es cierto que permite una rectitud de la espalda y un erguimiento del cuerpo y de la cabeza del guitarrista muy a propósito para observar al cantaor y al bailaor mientras los acompaña, así como para soportar la larga duración de las actuaciones en un café cantante o en un tablao, evitando la fatiga provocada por el encorvamiento sobre la guitarra.

Es la llamada en su día *postura flamenca,* aún vigente en abundantes tocaores, la postura que puede verse en *Juan Breva, Paco Lucena,* Ramón Montoya, *Niño Ricardo* y *Sabicas,* entre otros.

Juan Breva

El Loco Mateo, la Loca Mateo, Paco el de Lucena y Josefita la Pitraca.

El Niño Ricardo

De cualquier modo, la posición que se viene adoptando moderna y generalizadamente, nos parece afortunada. La guitarra se coloca casi en horizontal, reposando su cintura sobre el muslo derecho del guitarrista, que cruza esta pierna sobre la izquierda. Se obtiene con ella numerosas ventajas, la cabeza y la espalda quedan cómodamente erguidas y relajadas, pudiendo incluso apoyarse ésta en el respaldo de la silla; la postura de las piernas es cómoda y dúctil, al permitir diversas alturas y lateralidades mediante una ligera corrección, obviando el engorroso pedal y la no menos engorrosa búsqueda de una silla con altura en relación directa con la talla de cada guitarrista; la guitarra queda en equilibrio estable, liberando la movilidad de los brazos del guitarrista, facilitando consecuentemente el desarrollo de toda

clase de virtuosismos y permite separar el fondo de la guitarra del cuerpo del guitarrista, lo que atenúa el ensordecimiento supuestamente ocasionado por la opacidad del fondo de la guitarra al contacto con el cuerpo del guitarrista. Por sus ventajas, creemos que es la postura óptima.

Paco de Lucía

En nuestra opinión, esta postura sólo posee dos limitaciones, las cuales están en relación con la altura física y con el sexo del guitarrista, dos condiciones absolutamente subjetivas. Se trata de una postura ideal para guitarristas de cierta altura física y por lo tanto, con cierta longitud de brazos, no en vano la ha popularizado *Paco de Lucía,* persona con talla por encima de la media española de su generación. A quienes no tenemos tanta longitud de brazos, a menudo nos queda la guitarra demasiado baja, nos proporciona ciertas dificultades para encorvar el brazo izquierdo y conducir la mano para que corra con comodidad por el diapasón, sobre todo cuando nos sentamos en sillas altas. Tampoco habría que explicar que es una postura incómoda para las mujeres, a quienes obliga a vestir en los escenarios pantalones o faldas de vuelo amplio y larga, longitud que cubra sus piernas, sin provocar enojosas situaciones de índole pudoroso y/o elegante.[69]

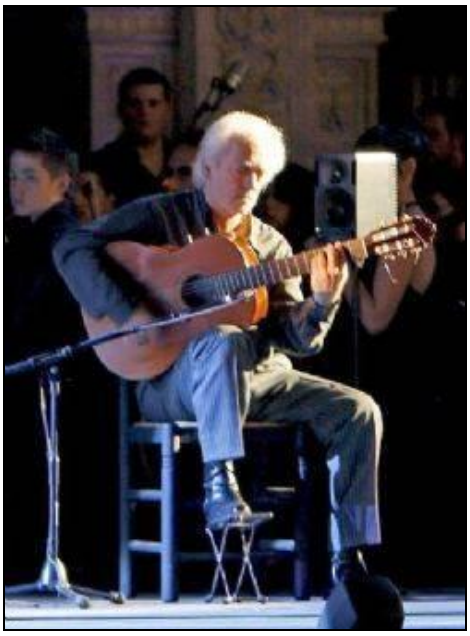
Archivo Díaz de Escovar.
Fundación UNICAJA. Málaga.

[69] Hacemos esta observación a sabiendas de la relatividad que registran los contenidos de los conceptos *pudor* y *elegancia* a lo largo del tiempo, contenidos de irrenunciable y generalizado consenso social que variarán en el futuro, con seguridad.

Como variante de ésta, aparece una posición adoptada por *Paco Cepero* y Diego Carrasco: *El Tate,*[70] encajando la cintura de la guitarra en el muslo derecho y alzando la pierna apoyando el pie en el travesaño de la silla o en algún otro soporte, en vez de cruzarla sobre la izquierda. Es una posición mixta entre la de Rafael Marín y la de *Paco de Lucía*. De todos modos, la guitarra queda algo baja por lo general, obligando a encorvar incómodamente el cuerpo.

Paco Cepero

Existe otra posición que si bien no se prodiga, es cierto que llama poderosamente la atención por usarla una figura de la dimensión de *Manolo Sanlúcar*. Consiste en tender la guitarra sobre el muslo derecho, pero levantar el pie derecho sobre un pedal, en lugar de cruzar la pierna sobre la izquierda o apoyar el pie en el travesaño de la silla. También la hemos visto en otros guitarristas, como Rafael Riqueni.



Manolo Sanlúcar y Rafael Riqueni

[70] *Vid.: Rito y geografía del toque, op. cit.,* Vol. III, grabaciones realizadas para el programa *Flamenco* de TVE en 1976 y 1979 respectivamente.

Los resultados de esta postura son igualmente óptimos, pudiendo aplicársele los argumentos de las dos anteriores. Además es particularmente cómoda para quienes poseemos una talla corporal no tan alta y por lo tanto unas piernas menos largas, necesitamos una silla moderadamente baja para que no nos sea incómodo cruzar las piernas, inconveniente que se evita o corrige alzando la pierna derecha sobre un pedal.

Y otra posición que hemos visto a Manuel Cano y a Víctor Monge: *Serranito,*[71] consiste en apoyar el lóbulo superior de la guitarra sobre el muslo izquierdo, alzando el pie sobre un pedal. Es muy parecida a la posición clásica pero posee la ventaja de levantar más la guitarra y permitir colocar el cuerpo más derecho, al apoyar sobre el muslo el lóbulo superior de la guitarra, en lugar de la cintura.

Víctor Monje: *Serranito*.

VII. La colocación de las manos.

La correcta colocación de la mano izquierda en el mástil de la guitarra es tan evidente, que la unanimidad de criterios aparece de manera aplastante en los tratadistas y en los documentos. Salvo el pulgar, los restantes dedos deben formar arco sobre el diapasón, al objeto de no entorpecer la vibración de las cuerdas y deben pisar éstas con la fuerza suficiente para que el sonido sea limpio, sin abusar en la presión, lo que ensuciaría el sonido. El dedo pulgar se apoyará en la parte trasera del mástil o mango, así se facilita la curvatura, la presión y el movimiento de los dedos delanteros. Si vemos a un guitarrista asomar el dedo pulgar por encima del diapasón, pensemos sin temor a equivocarnos, que no es guitarrista, que no sabe tocar la guitarra.

[71] *Vid.: Rito y geografía del toque, op. cit.,* Vol. III, grabación realizada en 1974 para el programa *Flamenco* de TVE.

Instrucción de música sobre la guitarra española.
Gaspar Sanz, 1674

Rafael Marín, evidenciando de nuevo su esmerado afán didáctico, expone un importante consejo para la correcta colocación del brazo izquierdo, colocación que vuelve a inspirarse en la apuntada por Dionisio Aguado (p. 6), pero con algunas correcciones:

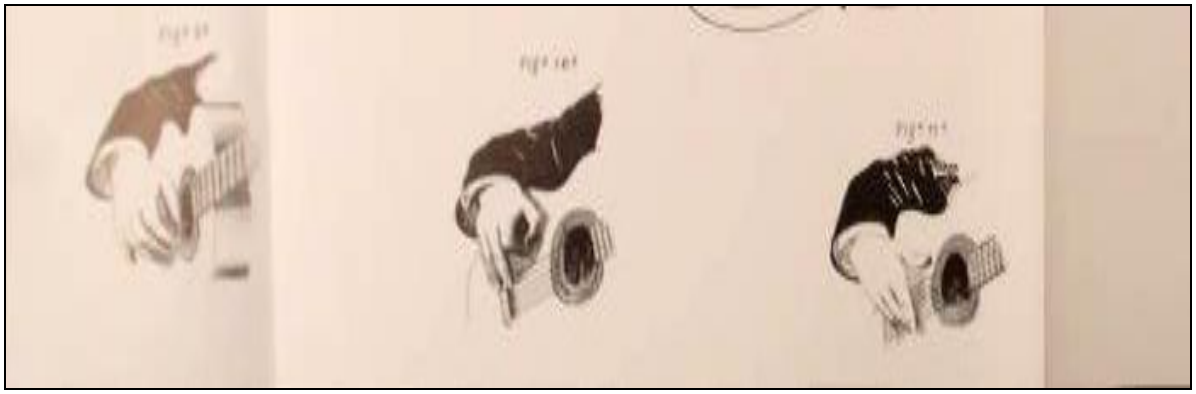
> El codo del brazo izquierdo es muy conveniente que vaya siempre lo más unido posible al cuerpo, pues de esta manera se colocará la mano en su debida forma y es casi imposible adquirir vicio alguno y las posiciones que al principio parecerán dificultosas de hacer, se efectuarán con relativa suavidad teniendo la constancia desde un principio de poner el codo como digo (p. 81).

Sí existen diferencias por el contrario, en cuanto a la colocación correcta de la mano derecha, los tratadistas clásicos coinciden en la conveniencia de situarla encima de la boca de la guitarra, donde tocará la mayor parte de la duración de las piezas, obteniendo un sonido dulce y redondo, sin embargo prescriben así mismo dejarle suficiente libertad para lograr determinados efectos en otros espacios de las cuerdas, cerca del puente, por ejemplo.

No ocurre tal con la mano derecha de los guitarristas flamencos. En los documentos gráficos del siglo XIX abunda la posición cercana al puente, posición heredada de las técnicas populares, según registra en 1799 Fernando Ferandiere en *Arte de tocar la guitarra española por música,* como hemos visto.

La proximidad al puente sería corregida por un buen número de tocaores a principios del XX, situando la mano sobre la boca o en posición inmediata a ella, a causa de una segura influencia de los guitarristas académicos. Éste pudo ser uno de los elementos clásicos incorporados por

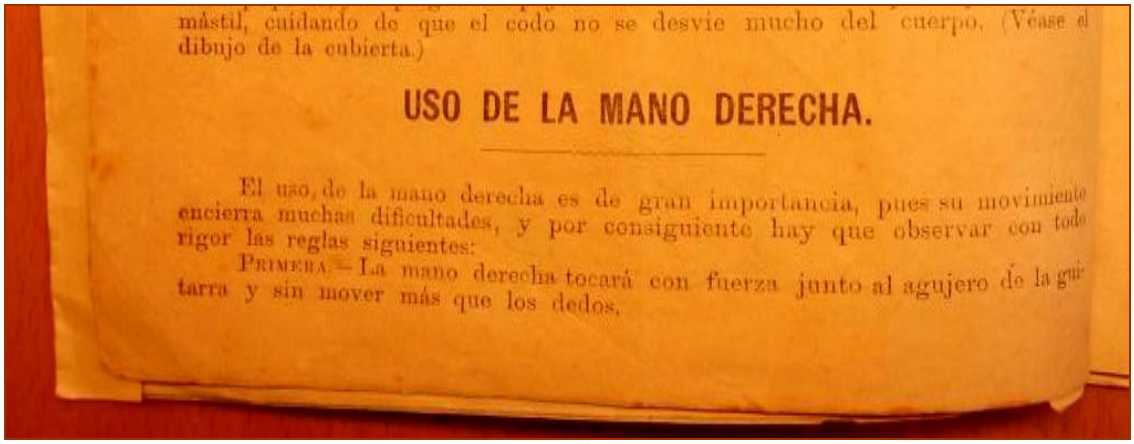
Rafael Marín a la guitarra flamenca, de hecho, recomienda dicha posición en su *Método*.



Posición de la mano derecha. Rafael Marín.

En cambio, Lucio Delgado diría en el suyo que *la mano se dejará caer naturalmente cerca de la boca ó sea entre la terraja y el puente* (p. 3), lo que supone una importante diferencia.

Ahora la tendencia es regresar a la posición definida por Delgado e incluso aproximar la mano al puente aún más, como lo hicieran los tocaores del XIX. Se busca con ello que la mayor tensión que poseen allí las cuerdas soporte mejor la enorme potencia en el ataque que se acostumbra a ejercer hoy, así como aprovechar la mayor velocidad de respuesta en la producción del sonido que acusan las cuerdas en este lugar a causa de su tensión, para que no se emborrone tal cantidad inmensa de notas ejecutadas con tanta rapidez, una avalancha de notas tocadas en mínimo tiempo, cuyos respectivos sonidos pueden emborronar el de la una al de la otra. Además se busca la extrema brillantez y agresividad del sonido producido allí, como elemento estético muy del gusto en el presente, brillantez y agresividad contrarias y/o alternativas a la dulzura y redondez que se produce tocando sobre la boca. La correcta colocación de las manos y el ataque de las cuerdas, habían sido asuntos prescritos por José Asencio en su *método* de esta manera:

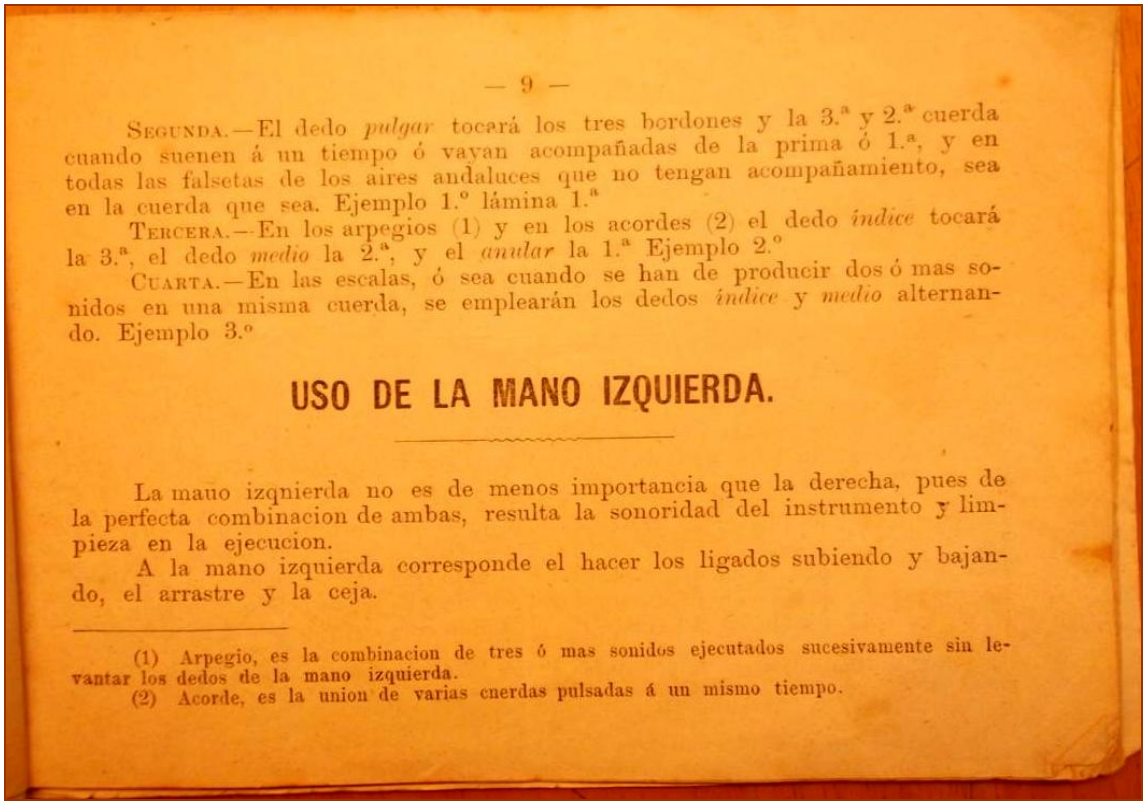


mástil, cuidando de que el codo no se desvie mucho del cuerpo. (Véase el dibujo de la cubierta.)

USO DE LA MANO DERECHA.

El uso de la mano derecha es de gran importancia, pues su movimiento encierra muchas dificultades, y por consiguiente hay que observar con todo rigor las reglas siguientes:

PRIMERA.—La mano derecha tocará con fuerza junto al agujero de la guitarra y sin mover más que los dedos.



— 9 —

Segunda.—El dedo *pulgar* tocará los tres bordones y la 3.ª y 2.ª cuerda cuando suenen á un tiempo ó vayan acompañadas de la prima ó 1.ª, y en todas las falsetas de los aires andaluces que no tengan acompañamiento, sea en la cuerda que sea. Ejemplo 1.º lámina 1.ª

Tercera.—En los arpegios (1) y en los acordes (2) el dedo *índice* tocará la 3.ª, el dedo *medio* la 2.ª, y el *anular* la 1.ª Ejemplo 2.º

Cuarta.—En las escalas, ó sea cuando se han de producir dos ó mas sonidos en una misma cuerda, se emplearán los dedos *índice* y *medio* alternando. Ejemplo 3.º

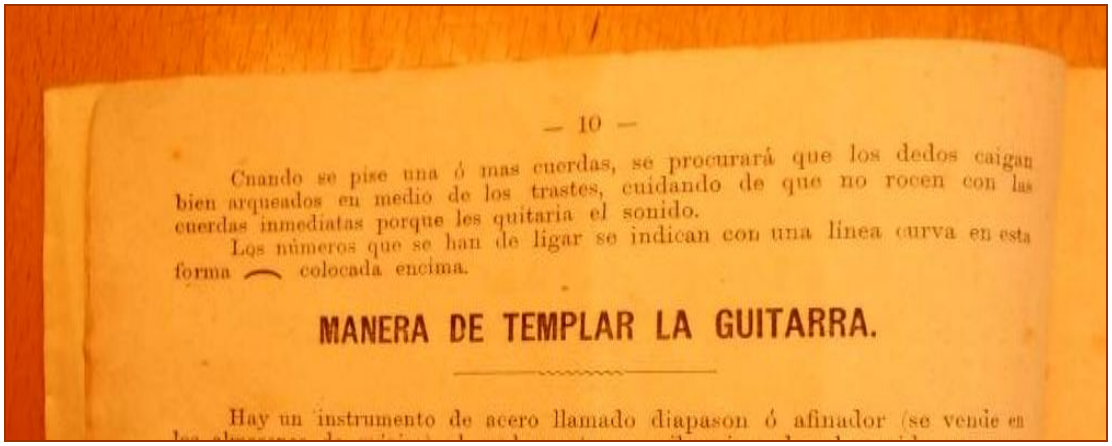
USO DE LA MANO IZQUIERDA.

La mano izqnierda no es de menos importancia que la derecha, pues de la perfecta combinacion de ambas, resulta la sonoridad del instrumento y limpieza en la ejecucion.

A la mano izquierda corresponde el hacer los ligados subiendo y bajando, el arrastre y la ceja.

(1) Arpegio, es la combinacion de tres ó mas sonidos ejecutados sucesivamente sin levantar los dedos de la mano izquierda.

(2) Acorde, es la union de varias cuerdas pulsadas á un mismo tiempo.



— 10 —

Cuando se pise una ó mas cuerdas, se procurará que los dedos caigan bien arqueados en medio de los trastes, cuidando de que no rocen con las cuerdas inmediatas porque les quitaria el sonido.

Los números que se han de ligar se indican con una línea curva en esta forma ⌒ colocada encima.

MANERA DE TEMPLAR LA GUITARRA.

Hay un instrumento de acero llamado diapason ó afinador (se vende en

VIII. El ataque de las cuerdas con la mano derecha. La postura de la mano. Las uñas. *Tirar* y *apoyar*.

Por lo general, no acostumbran los guitarristas flamencos a disciplinar la postura de la mano derecha para acometer el ataque de las cuerdas. Salvo escasas individualidades donde se aprecia una postura académicamente disciplinada (Miguel Borrull, Ramón Montoya, *Manolo de Huelva, Luis*

Maravilla y *Manolo Sanlúcar*[72] por ejemplo), la mayoría la coloca de manera anárquica, según mejor le funciona.

Manolo de Huelva

[72] *Vid.: Rito y geografía del toque, op. cit.,* Vol. V, grabación realizada en 1972 para el programa *Rito y geografía del cante* de TVE.

Caso opuesto es el de los guitarristas clásicos, quienes acostumbran a colocarla respondiendo a cualquiera de las múltiples escuelas existentes.[73] Rafael Marín se hizo eco de ello y lo advirtió claramente en su *Método:*

> Como en el género andaluz no hay ni hubo jamás escuela de manos, sino que cada uno las ha colocado como ha podido ó sabido, he de prevenir que, para el buen resultado de algunas cosas escritas en el presente, es preciso, no sólo tener buena escuela de manos, sino conocer bien el mecanismo de la guitarra (p. 7).

El saldo positivo arrojado por los guitarristas flamencos *anárquicos,* es un mayor donaire y una mayor riqueza de matices, al ignorar o despreciar la rigidez de los cánones académicos. El negativo se traduce en el sonido arenisco, roto y desagradable que no pueden evitar algunos, a causa de la viciada postura de la mano.[74] El saldo positivo de los clásicos es la potencia, dulzura y redondez de su sonido, el negativo es el agarrotamiento de la mano producido por una postura forzada y contraria a las propias condiciones naturales de algunos, quienes emiten un sonido arisco, desagradable y carente de matices. ¡Cuántos guitarristas se han malogrado por intentar disciplinar sus manos *contra natura*!

Rafael Marín, quien seguía claramente la postura de Francisco Tárrega, decía:

> Los dedos deben ir siempre lo más juntos posible, por muy difícil que sea lo que se esté ejecutando, pues de lo contrario llegarían á viciarse y habría que estar á cada momento corrigiéndolos.
>
> (...) La derecha, cuando está ejecutando, se debe procurar que no haga movimientos (esto no se refiere al rasgueado) y menos en forma de saltitos: sólo los dedos deben moverse (p. 10).

Y Lucio Delgado, menos exigente, prescribía:

---

[73] Los guitarristas clásicos tienden hoy a no forzar la mano para conseguir una postura determinada. El maestro Pepe Romero por ejemplo, defiende en sus clases la naturalidad de la postura de cada alumno, naturalidad preferida a la disciplina artificiosa.

[74] Creemos que es éste el caso de Manuel Serrapí: *El Niño Ricardo,* quien no pudo mejorar nunca la mala calidad de su sonido a pesar de los esfuerzos que realizó, lo que le llevó a adquirir un auténtico complejo psicológico que le impedía ejercer de concertista a su propio agrado. Consideramos que la causa fue la incorrección en la forma de atacar, no una pretendida enfermedad de las uñas, como frecuente y abundantemente se ha creído, la endeblez de las uñas puede salvarse usando diversas formas de ataque. Se puede observar su indisciplinada forma de ataque en el vol. I de la colección videográfica *Rito y geografía del toque, op. cit.,* donde se incluye una grabación realizada por TVE en 1964 para el programa *Flamenco. Antología del Cante y Baile Andaluces*. En ella toca *Ricardo* su composición por soleá *Sevilla es mi tierra*.

> El dedo pulgar posará sobre los bordones descansando horizontalmente y quedando colocado en sentido inverso a los dedos de la mano (p. 3).

Pero ninguno de los dos conseguiría incorporar al toque flamenco cualquiera de las escuelas clásicas existentes en su tiempo, respecto a las formas de atacar las cuerdas con la mano derecha y sus posturas correspondientes. En conclusión, continúa predominando una anarquía tan eficaz como deliciosa.

Un recurso técnico heredado del renacimiento y del barroco que perduraba aún en el siglo XIX, era apoyar el dedo meñique u otros dedos de la mano derecha en la tapa de la guitarra.[75] Si bien este recurso proporciona a la mano una indiscutible seguridad al fijarla, es cierto que le resta libertad de movimientos, hasta el punto de imposibilitar o dificultar seriamente la realización de algunos mecanismos y de abundantes matices. Tanto Lucio Delgado (p. 3) como Rafael Marín (p. 25) lo desaconsejan expresamente y puede considerarse ahora un recurso totalmente desaparecido.

La pulsación de las cuerdas mediante el uso de las yemas de los dedos o bien de las uñas, es un viejo dilema abundantemente debatido a lo largo de la historia de la guitarra.[76] Fernando Sor se inclinaba por atacar con las yemas y Dionisio Aguado por hacerlo con las uñas. Las diferencias de sonido son tan evidentes que no merecen glosa alguna. No obstante, Aguado reconduciría su criterio y en la edición de 1843 de su Método escribió:

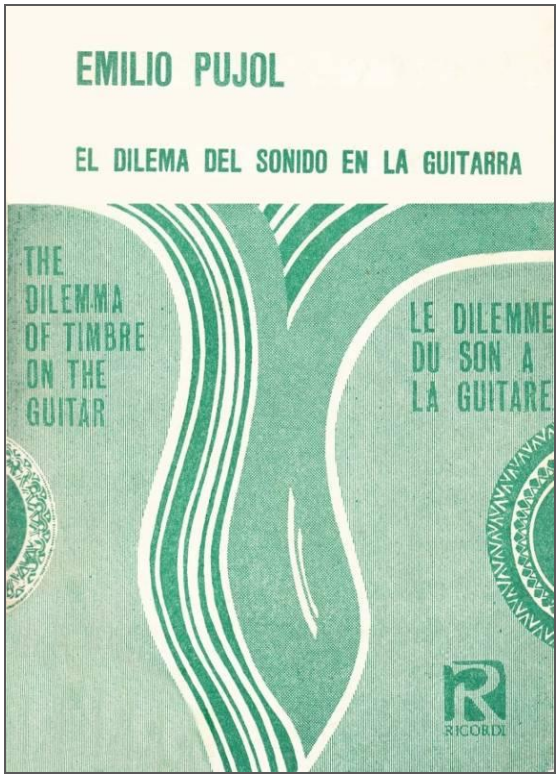
> Considero preferible tocar «con uñas» para sacar de las cuerdas de la guitarra un sonido que no se asemeje al de ningún otro instrumento. A mi entender, la guitarra tiene un carácter particular: es «dulce», «armoniosa», «melancólica»: algunas veces llega á ser «magestuosa», aunque no admite la grandiosidad del arpa ni del piano; pero en cambio ofrece gracias muy delicadas, y sus sonidos son susceptibles de tales modificaciones y combinaciones, que la hacen parecer un instrumento «misterioso», prestándose muy bien al canto y á la expresión.
>
> Para producir mejor estos efectos prefiero tocar con uñas porque, bien usadas, el sonido que resulta es «limpio», «metálico y dulce»; pero es necesario entender que no con ellas solas se pulsan las cuerdas, porque no hay duda que entonces el sonido sería poco agradable. Se toca «primeramente» la cuerda con la yema por la «parte de ella que cae hácia el dedo pulgar», teniendo el dedo algo tendido (no encorvado como cuando se toca con la yema), y en seguida se «desliza» la cuerda por la uña (p. 7).

Y ésta es la fórmula que ha tenido mayor fortuna. Muy escasos son los guitarristas que tocan sólo con yemas o sólo con uñas, el sistema mixto es el

---

[75] *Vid.:* ARRIAGA, G., *op. cit.,* p. 90.
[76] *Vid.:* PUJOL. E., *El dilema del sonido en la guitarra,* Ricordi Americana, S.A.E.C., Buenos Aires (Argentina), 1960.
Vid.: ARRIAGA, G., *op. cit.,* pp. 94-96.

que se ha impuesto, habiéndolo preferido Lucio Delgado (p. 3) y Rafael Marín (p. 10).



Tanto Aguado como Marín, escriben que las uñas no se dejen crecer con demasiada longitud, que apenas rebasen el nivel de las yemas y efectivamente es como resultan más eficaces y cómodas, tanto para realizar el ataque con energía y soltura, evitando que se enganchen en las cuerdas, como para evitar delicadas situaciones provocadas por roturas accidentales. Existen guitarristas a quienes la simple rotura de una uña los deja absolutamente *mancos*.

De cualquier modo, es comprensible que los guitarristas flamencos dejen crecer sus uñas algo más que los clásicos, en el toque flamenco menudean los rasgueos y otros efectos sonoros, cuyos tratamientos serían imposibles sin unas uñas generosas, pero nunca exageradas, lo que deviene inexcusablemente en entorpecimiento.

Dos de las distintas formas en que puede esgrimirse el ataque de las cuerdas, son *tirando* de ellas con los dedos y dejándolos libres o *al aire* para efectuar el siguiente ataque, o bien *apoyando* cada dedo en la cuerda inmediata superior, tras cada pulsación. Tradicionalmente la forma de atacar *tirando* ha sido más usada por los guitarristas clásicos, de hecho, Dionisio Aguado sólo contempla el apoyo cuando el índice toca simultáneamente la prima y la segunda:

> Si se toca con uñas se ha de sacudir con fuerza la prima, de modo que pase por la segunda, para que esta suene, viniendo él á descansar en la tercera (p. 54).

Aunque ni Marín ni Delgado dicen nada al respecto, los guitarristas flamencos usan generalizadamente el ataque *apoyando*, se logra con él mayor seguridad, rapidez y potencia en la pulsación.

IX. Mecanismos de la mano derecha: picados, horquillas, arpegios y trémolos.

El picado es la técnica punteada más espectacular, su correcto ejercicio precisa un virtuosismo *epatante* y es cierto que un picado veloz, de sonido limpio, brillante y encajado con oportunidad en el desarrollo del toque, nos levanta de la silla.

Su antigüedad no va más atrás del siglo XX, siendo una de las más claras aportaciones de Rafael Marín al toque flamenco. Ya vimos como acusó la existencia de abundantes escalas en el XIX, pero tocadas con el pulgar, con su comentario sitúa el origen del mecanismo del picado en la ejecución de escalas y lo reitera con los ejercicios de las escalas cromática y diatónica que ofrece.[77]

El *rizado del rizo* que supone la interpretación de melodías o de fragmentos de ellas sirviéndose de picados, la registramos particularmente en la siguiente generación artística y arriesgado es concretar quien la inició, por mor de la escasez documental al respecto.[78] Sí podemos asegurar al contrario, que fue Agustín Castellón: *Sabicas* quien brilló singularmente en la interpretación en los bordones de ornamentaciones y melodías de notable duración y de enervante efecto. Es cierto que los picados en los bordones habían sido grabados con anterioridad a *Sabicas,*[79] pero fue él quien imprimió personalidad indeleble a esta técnica.[80] Partiendo de la base que suponía el toque de Ramón Montoya, *Sabicas* desarrolló un virtuosismo tan cualificado que su estilo se reconoce hoy con todo merecimiento como histórico, su potencia, su velocidad, su limpieza y su brillantez determinaron unas calidades en su sonido jamás obtenidas, no sólo en sus picados en los

---

[77] Claros y positivos ejemplos de picados son los ofrecidos por *Paco Serrano* en el método *La guitarra flamenca de Paco Serrano* (Encuentro Productions, Meilen (Suiza), 1993, pp. 38 y 39) y por *Rafael Merengue* en los ejercicios nº 14, 15 y 32 de *La guitarra flamenca de Merengue de Córdoba* (Encuentro Productions, Meilen (Suiza), 1996, pp. 24 y 44-47)

[78] Norberto Torres Cortés lo acusa en los acompañamientos de Joaquín Rodríguez: *El Hijo del Ciego* a Sebastián Muñoz Beigveder: *El Pena* (1907), de Ramón Montoya a *Juan Breva* (1910) y a Antonio Chacón (1913) y de Luis Molina a *La Niña de los Peines* (1910-1913) (*La guitarra flamenca a principios del siglo XX..., op. cit.,* pp. 94-97).

[79] Luis Molina y Ramón Montoya (TORRES CORTÉS, N., *La guitarra flamenca a principios del siglo XX..., op. cit.,* pp. 96-99).

[80] *Vid.: Rito y geografía del toque, op. cit.,* vol. VI, Alegrías tocadas en el programa homenaje a *Sabicas* grabado por TVE en 1990.

bordones, sino en la totalidad de su toque, en su grandiosidad. Lástima que la mayor parte de su vida profesional se desarrollara en Estados Unidos, evitando que se creara en España una escuela de seguidores estilísticos.[81]

Manuel Cano, Andrés Segovia, Sabicas y el periodista Rafael Gómez Montero.

Agustín Castellón Campos: *Sabicas*.

[81] *Sabicas* rompió su autoexilio por primera vez en 1967, para asistir al histórico homenaje que le rindió la Semana de Estudios Flamencos de Málaga, el día nueve de septiembre. Hasta entonces, la comercialización que se hacía en España de su obra discográfica era absolutamente ridícula, por lo que *Sabicas* era un concertista desconocido, para la mayoría de los aficionados españoles de aquellos tiempos. Desde 1967, tanto sus discos como su presencia física se prodigaron algo más por España, pero ya por aquí *corrían otros vientos*.

Definitivamente, su mejor discípulo fue *Paco de Lucía,*[82] magnífico ejecutante de los picados y de otros muchos elementos técnicos, como resulta evidente. Y según los postulados de la técnica jurídica, las evidencias no necesitan argumentación, demostración ni documentación.[83]

Otro guitarrista que se destaca por los picados en los bordones es Andrés Batista, cuyas obras son hoy asequibles.[84]

Andrés Batista

Potencia, limpieza y velocidad son las virtudes de los picados que destaca Rafael Marín y para conseguirlas anota consejos y ejercicios prácticos. Son las mismas virtudes valoradas ahora, además del positivo sentido de la música y del flamenco, son conceptos de carácter estético-musical a variar de acuerdo con los gustos de las épocas. Recordemos las críticas que según *Fernando el de Triana* le hacían a *Paco Lucena:*

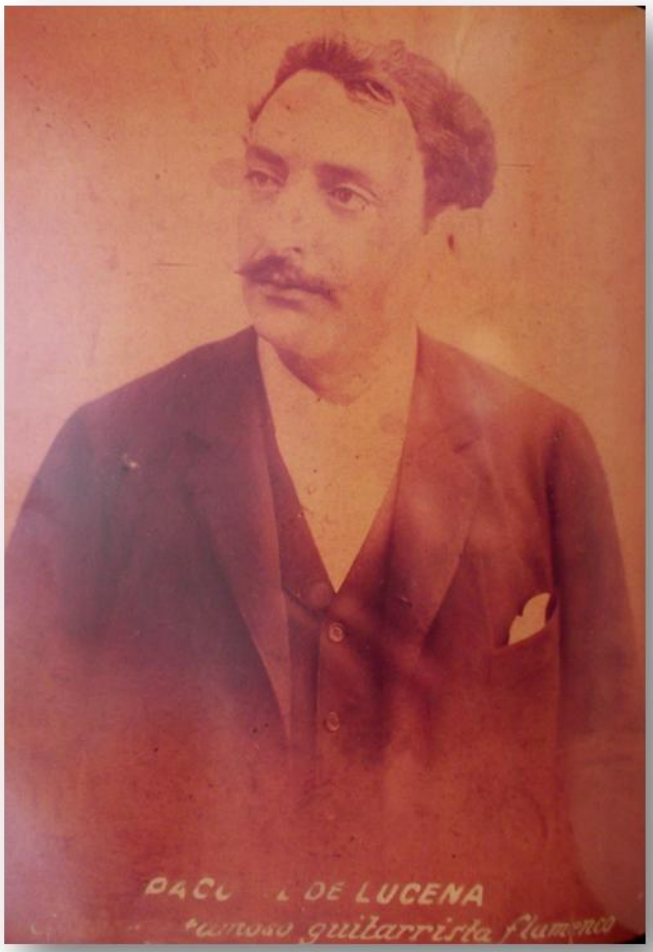
---

[82] Juan José Téllez recoge esta significativa declaración de *Paco de Lucía: Yo, hasta que descubrí a Sabicas, pensaba que Dios era Niño Ricardo, y de alguna manera yo aprendí de su escuela y de su estilo, pero cuando conocí a Sabicas me di cuenta que en la guitarra había algo más. Con Sabicas, descubrí una limpieza de sonido que yo nunca había oído, una velocidad que igualmente desconocía hasta ese momento y, en definitiva, una manera diferente de tocar. A partir de aquí, no es que me olvidara de Ricardo pero sí pude añadir a mi aprendizaje la manera de tocar de Sabicas y la transformé para hacerla mía* (TÉLLEZ, J. J., *Paco de Lucía: retrato de familia con guitarra. Señales de vida,* Qüasyeditorial, Sevilla, 1994, p. 91).

[83] Por ejemplo, no hay que demostrar que el día uno de enero es el primer día del año, o que los domingos son días de fiesta, etc.

[84] *Vid.: Rito y geografía del toque, op. cit.,* Vol. III, Bulerías de Andrés Batista grabadas en 1979 por TVE para el programa *Flamenco*.

Algunos (no todos), comentaban que no sabía tocar ni para cantar ni para bailar; pero él, que tal vez se enteró de esas murmuraciones, la noche que decía: -Voy a tocar un poco en el cuadro para hacer pulsación, no dejaba escuchar más guitarra que la suya (p. 254).



Crítica que él mismo hace repitiendo idénticos conceptos, a los guitarristas existentes en 1935, cuando escribe su libro:

Yo sé que habrá por esos mundos de Dios muchos discípulos de las Máquinas, de esos que aprenden a «meter los deos» (antes que a templar), que harán horrores con la guitarra; pero yo ni los conozco ni los he oído (p. 256).

Son conceptos que vienen repitiéndose desde el siglo XIX, cuando los tiempos de *Paco Lucena,* siendo el picado una víctima objeto de las críticas a causa de su virtuosística espectacularidad. De todos modos y a pesar de lo injustificado de muchas críticas, es cierto que a veces ciertos guitarristas abusan de los picados, abuso provocado por la espectacularidad virtuosística

mentada. Ni que decir tiene que se impone la mesura y la oportunidad, en ello se manifiesta el buen gusto del guitarrista.

Una técnica frecuente en el toque flamenco es la horquilla. Rafael Marín describía tres clases o formas de horquilla:

> La primera, con el índice y el anular de la mano derecha, mientras el pulgar da su nota correspondiente.
>
> La segunda, con los dedos «medio» y «anular» juntos y el índice separado pulsando otra cuerda, lo mismo que el pulgar.
>
> La tercera es «índice» y «medio» juntos y «anular» separado, haciendo la advertencia que se llama «horquilla» por la forma que ponen los dedos al pulsar cuerdas que están separadas unas de otras; es decir, que siempre ha de existir intermedio de una á dos cuerdas que no se pulsan (p. 22).

La más común hoy es la primera, aunque en ocasiones se acuda a las otras dos,[85] de todos modos y como es fácil deducir por las descripciones, las horquillas se emplean fundamentalmente como recursos ornamentales. Una curiosa forma de horquilla en combinación con arpegios, es la desarrollada por Rafael Riqueni en los fandangos *Al Niño Miguel*.[86]

Otro mecanismo técnico que requiere gran virtuosismo para su correcta ejecución, es el arpegio o *arpeado*. En líneas generales, consiste en tocar un bordón con el pulgar y sucesivamente la prima, segunda y tercera con el anular, corazón e índice, repitiéndose el mecanismo *ad libitum*.[87] Por lo común, el peso de la melodía lo lleva el pulgar, funcionando las tiples como armonizaciones, aunque este esquema puede alterarse con toda libertad. Es un mecanismo de gran efecto, al sucederse una compleja cascada de notas armonizadas muy grata al oído, suele manejarse con particularidad en pasajes de carácter melancólico, donde su efecto se luce singularmente. El arpegio es como un acorde descompuesto en notas individuales y sucesivas, un acorde tocado *a cámara lenta*.

Rafael Marín advertía sobre la escasa utilización que hacían los tocaores de principios del siglo XX del arpegio académico, según hemos expuesto. Sí lo hacían ejecutándolo con el pulgar, por lo que quedaba sensiblemente limitado, como es fácil deducir. Marín recomienda el ejercicio del arpegio académico con argumentos inatacables:

---

[85] *Vid.: La guitarra flamenca de Merengue de Córdoba, op. cit.,* ejercicio nº 109 (pp. 159-160).
[86] *Vid.: La guitarra flamenca de Rafael Riqueni,* (Encuentro Productions, Meilen, Suiza, 1996, pp. 21-30).
[87] *Vid.: La guitarra flamenca de Paco Serrano, op. cit.,* (pp. 29-34) y *La guitarra flamenca de Merengue de Córdoba, op. cit.,* ejercicios 11,12 y 13 (p. 24).

El arpegio es muy poco usado también. El que sabe más de uno es una excepción; esto no quiere decir que con poco hay bastante; todo lo contrario, el guitarrista debe saber todo esto y mucho más (p. 8).

Y cuando da los ejercicios dice:

Hay que procurar que se oigan los sonidos, uno tras otro y hacer de manera que estos sonidos salgan limpios, y todos con la misma fuerza, de esto depende todo su buen mecanismo; y mucho cuidado en no mover la mano derecha, se debe procurar que sean solamente los dedos; pues de lo contrario resultará el arpegio muy desigual, tanto en claridad de sonidos como en ejecución se perdería la mitad (p. 30).

Según advierte después, los ejercicios a exponer apuntan un repertorio de arpegios por distintas cuerdas y escalas, con objetivo didáctico:

Como habrá observado el principiante las lecciones 8, 9, 10, y 11, son basadas en la lección 7ª, esto lo he hecho para más facilidad en los arpegios y al mismo tiempo para que se vea de cuantas maneras se puede descomponer un acorde (p. 32).

Las recomendaciones de Marín cuajaron y el arpegio se convirtió en un elemento técnico de incorporación total a los repertorios de los guitarristas flamencos, donde sería objeto de profunda depuración. Así Humberto J. Wilkes registra 15 modos o formas de arpegiar en el toque de Manuel Serrapí: *El Niño Ricardo*.[88]

---

[88] WILKIS, H. J., *Niño Ricardo. Rostro de un Maestro. Revelación artística y mística de un genio español,* Bienal de Arte Flamenco VI, El Toque, Sevilla, 1990, pp. 72-77.
Estas son las formas que apunta:
Medio arpegio: pulgar-anular corazón-índice. También en sentido contrario: pulgar- índice-corazón-anular. También: tres golpes con el pulgar y tirando de las tiples con anular-índice-corazón a la vez.
Arpegio redondo: pulgar-índice-corazón-anular-corazón-índice.
Pulgar-anular-corazón-índice-pulgar-índice-corazón-anular.
Pulgar (tres golpes apoyados)-índice-corazón-anular (a veces, repetido)-escala picada.
Pulgar-índice-corazón-anular-corazón-índice-anular, apoyando el último golpe del anular.
Pulgar-índice-corazón-anular-corazón-índice-anular (apoyando) -corazón-índice.
Pulgar-índice-corazón-anular-corazón-índice-anular-corazón-índice-anular (apoyando) -corazón-índice.
Anular – corazón – índice – pulgar – anular – corazón – índice – pulgar – índice – corazón – anular – corazón – índice – anular (apoyando) – corazón – índice. También: siguiendo con *medio arpegio* sin pulgar.
Índice – corazón – anular – corazón – índice – anular (apoyando) – corazón – índice – *medio arpegio*.
Índice-corazón-anular-corazón-índice-pulgar-anular-corazón-índice.
Índice-corazón-anular-corazón-índice-pulgar-índice-anular.

Manuel Serrapí Sánchez: *El Niño Ricardo*.
Archivo Díaz de Escovar. Fundación UNICAJA. Málaga.

Rafael Riqueni a su vez ha realizado un difícil arpegio en combinación con ligados en la bulería *Rebelde*[89] y Víctor Monge *Serranito* en combinación con picados.[90] Arpegios de calidad admirable son los plasmados por Pepe Martínez en las granaínas, las colombianas y las guajiras que grabó en 1972 para el programa *Flamenco* de TVE,[91] grabación referida antes.

En los testimonios literarios existe unanimidad acerca de que el trémolo fue incorporado por Rafael Marín al toque flamenco, que no se practicaba con anterioridad, sin embargo aparece en la Rondeña de Francisco Rodríguez Murciano: *El Murciano*, y en la primera falseta por soleá de *Paco Lucena* que anotó *El Maestro Navas,*[92] por ello dudamos si realmente fue una

---

Vicente Amigo es uno de los jóvenes guitarristas que ejecutan el arpegio *apoyando,* técnica que le permite una mayor potencia y acentuación (TORRES CORTÉS, N., *Vicente Amigo,* en: *La guitarra flamenca en la actualidad. Historia del Flamenco, op. cit.,* vol. IV, p. 88).

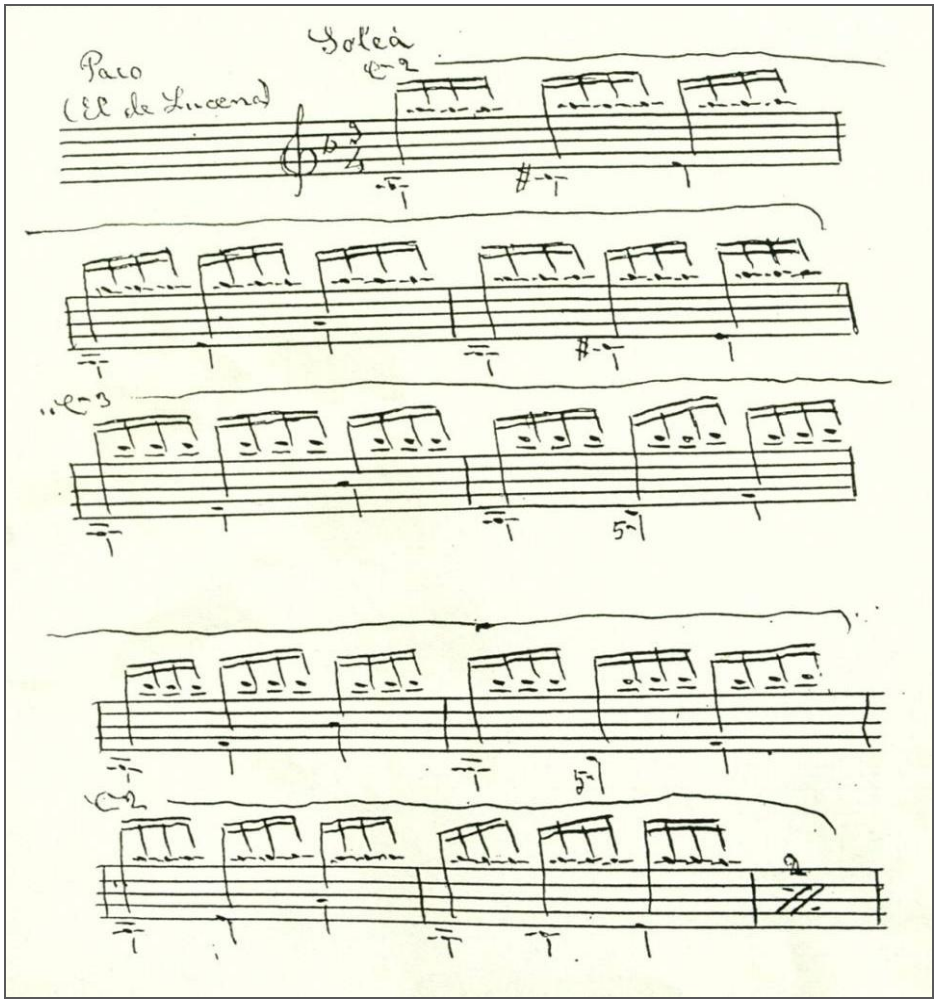
[89] *Vid.: La guitarra flamenca de Rafael Riqueni, op. cit.* (pp. 48-59).

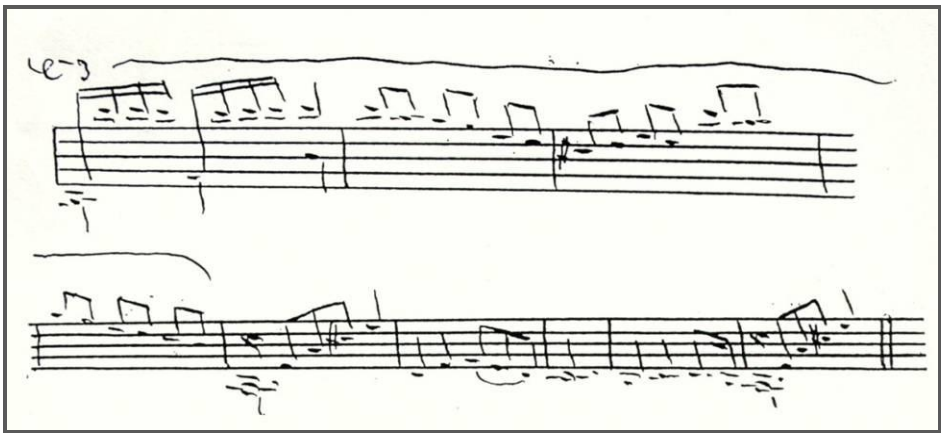
[90] *Vid.: Rito y geografía del toque, op. cit.,* Vol. IV, Soleá grabada en 1975 para el programa *Flamenco* de TVE.

[91] *Vid.: Rito y geografía del toque, op. cit.,* Vol. I.

[92] GARCÍA-MATOS ALONSO, M. C., *op. cit.,* pp. 98-99.

incorporación de Marín, si efectivamente lo hacían ya *El Murciano* y *Paco Lucena* o si la falseta fue un dislate memorístico de *El Maestro Navas*.[93]





[93] Véanse:
CASTRO BUENDÍA, G., *La Rondeña de Granada del célebre guitarrista Francisco Rodríguez Murciano,* en: www.sinfoniavirtual.com, nº 30, 12-I-2016.
CASTRO BUENDÍA, G., *Nuevas consideraciones en torno a la rondeña de El Murciano. Glinka y su segunda fuente de la rondeña para guitarra,* en: www.sinfoniavirtual.com, nº 31, 18-VII-2016.

El trémolo es una de las técnicas más lucidas y virtuosas de cuantas se ejecutan en la guitarra, su forma más elemental consiste en tocar un bordón con el pulgar e inmediatamente tres golpes seguidos en la prima, segunda o tercera con los dedos índice-corazón-anular o anular-corazón-índice, volviendo a los bordones con el pulgar. El peso de la melodía puede recaer indistintamente en los bordones o en las tiples, funcionando el trémolo como melodía a veces o como armonización de los bordones. Bien logrado, con un movimiento homogéneo y *redondo* de los dedos, se obtiene un efecto de belleza fastuosa.

El profesor Marcos Villanueva comienza su artículo *El trémolo, una metodología para el estudio*[94] con estos excelentes párrafos:

> El trémolo es un diseño rítmico propio de la época y el estilo románticos que consiste en la repetición de una misma nota (o alternándola con su octava, como en el caso del piano) en valores cortos (normalmente semicorcheas o fusas) lo que crea un efecto característico.
>
> En la guitarra, el trémolo es un recurso técnico-idiomático muy usado que produce un efecto muy similar al de algunos instrumentos de púa como la mandolina, la bandurria, etc. y se escribe generalmente como una melodía de notas repetidas en la parte superior (el trémolo propiamente dicho) y un acompañamiento (que frecuentemente ejecuta arpegios) en la parte inferior. Técnicamente se realiza tocando las notas del trémolo con los dedos anular, medio e índice (que tocan por este orden) mientras el pulgar toca el acompañamiento.
>
> El problema principal que presenta la realización del trémolo en la guitarra estriba en que el acompañamiento interrumpe la continuidad del trémolo ya que en el momento en que toca el pulgar no hay ningún dedo tocando en la parte superior lo que crea un momento de vacío en ésta.
>
> Un trémolo efectivo es aquel que produce una sensación de continuidad y crea la ilusión de que no se interrumpe durante el ataque del pulgar. Para conseguir esto son necesarias tres condiciones que afectan a la velocidad, a la precisión rítmica y a la igualdad en la intensidad de las notas.
>
> a) Velocidad.- Es necesario un mínimo de velocidad ya que si tocamos con una lentitud excesiva se notará mucho el vacío creado en la parte superior en el momento que suena la nota del bajo.
>
> b) Regularidad rítmica.- Se hace precisa una gran precisión en la igualdad de las notas evitando las irregularidades que se producen cuando un dedo toca tarde o, por el contrario, se precipita al tocar la nota correspondiente.
>
> c) Pulsación uniforme.- Se ha de conseguir que los dedos anular, medio e índice toquen con una misma intensidad y un timbre igualmente similar.

---

94 VILLANUEVA, M., *El trémolo, una metodología para el estudio*, en: www.guitarra.artelinkado, 2006.

Ejemplo sensacional de trémolo es la obra *Recuerdos de la Alhambra* de Francisco Tárrega, compuesta en su totalidad sobre este mecanismo.[95] Rafael Marín reconoce la existencia del trémolo en el toque flamenco con anterioridad a la edición de su *Método*, pero a la vez recoge la escasez de su empleo:

> El trémolo no es muy usado, y, por lo tanto, tremolar bien es muy difícil encontrar quien lo haga (siempre me referiré á los del género andaluz).
>
> Hay quien dice que el trémolo es mejor hacerlo con los dedos índice y medio, más yo aconsejaría que fuese con los dedos anular, medio é índice, y, sobre todo, cuando el trémolo es muy continuado y de muchas notas; ahora, siendo corto y de pocas notas, es bueno emplear los dos dedos solamente (p. 8).

Observamos en estos párrafos que refiere el trémolo que llamamos *imperfecto,* tocado sólo con los dedos índice y medio, algo a tener en cuenta ya que vuelve sobre el asunto y reitera su opinión correctora:

> Ya he dicho que cuando es de pocas notas y pocos compases soy partidario del «índice» y «medio»; mas tratándose de muchas notas y compases prefiero los tres «índice», «medio» y «anular», primero por su mayor seguridad y segundo por su poco cansancio para el ejecutante (pp. 22-23).

Dando por sentada la plena adopción por los guitarristas flamencos del trémolo de tres notas (anular–corazón-índice), sería el mismo Rafael Marín quien aporte a la guitarra flamenca el trémolo de cuatro notas (anular-corazón-índice-anular), trémolo que ha gozado de amplia fortuna entre los guitarristas flamencos, no así en los clásicos, quienes continúan aplicando el de tres notas como único *académicamente homologado*.[96] El trémolo de cuatro notas consiste en algo tan simple como realizar la pulsación del pulgar una vez pulsadas cuatro veces la prima, mediante el mecanismo continuado y redondo (sin fin) de anular-corazón-índice. Así resultaría: pulgar-anular-corazón-índice-anular / pulgar-corazón- índice-anular-corazón / pulgar-índice-anular-corazón *ad libitum,*[97] o bien como lo establece Marín, comenzando por el corazón y no como *a primera vista* lo entienden algunos: pulgar – índice – corazón – anular – índice – pulgar –índice – corazón – anular - índice... de este modo *se partirían los dedos,* como dice *Manolo Sanlúcar* en sus clases. Tradicional y equivocadamente se ha venido considerando a Ramón Montoya el introductor o primer ejecutante del

---

[95] Magnífica interpretación de esta obra es la que grabó el maestro Andrés Segovia el 20-V-1927 con la ref. Cc. 10891. D. 1505, obra recogida en la remasterización titulada *Andrés Segovia. Recordings 1927-1939* (CHS 7 61047 2, EMI Records Ltd., Inglaterra, 1988).

[96] *Vid.:* RIOJA, E., *Estudio introductorio,* en: *Método de guitarra... de Rafael Marín..., op. cit.,* p. XVI.

[97] *Vid.: La guitarra flamenca de Paco Serrano* (pp. 35-38) y *La guitarra flamenca de Merengue de Córdoba, op. cit.,* ejercicios nº 10, 92 y 93 (pp. 23, 131-134).

trémolo de cuatro notas, pero Rafael Marín glosa de esta manera los ejercicios de trémolos de dos, tres y cuatro notas:

> Estos los dividiré de cuatro modos para su ejecución: el primero, de dos notas, por el dedo «medio» é «índice»; segundo, de tres, por «anular», «medio» é «índice»; tercero, de cuatro, por «índice», «anular», «medio» y otra vez el «índice», y el cuarto, por «medio», «índice», «anular», «medio» é «índice» (p. 23).

Más adelante cuando escribe los prometidos ejercicios dice:

> No he querido poner más ejercicios de trémolos que los tres siguientes, primero por no hacer esta obra demasiado larga y segundo porque estos mismos ejercicios pueden servir al principiante para ensayar el de 5 notas (p. 55. No cuenta tampoco el pulgar como nota, como se ve en los ejemplos).

Así pues, con toda seguridad fue Rafael Marín el introductor del trémolo de cuatro y de cinco notas en la guitarra flamenca.

Lección de guitarra.
Archivo Díaz de Escovar. Fundación UNICAJA. Málaga.

Tampoco nos extraña que ejercitando este mecanismo, numerosos guitarristas desarrollen trémolos de más de cuatro notas, sobre todo cuando lo aconsejen la lentitud del ritmo de la composición que interpretan o el carácter de ella. Es bastante común hacerlo acompañando al baile por ejemplo, en determinados pasajes de lentitud sobresaliente en la ejecución de las escobillas.[98] Ni nos sorprende que por el contrario, otros acudan al de tres notas para acentuar determinados caracteres de sus composiciones, es el caso de Rafael Riqueni en los fandangos *Al Niño Miguel*.[99]

X. Mecanismos de la mano derecha: el pulgar, el *alzapúa*.

No habría que destacar la importancia que posee en el toque flamenco el dedo pulgar. Rafael Marín dice:

> Las escalas en este género se suelen usar bastante, pero muy diferente á como las usa el que sólo se ha dedicado al género serio; éste las haría con sus dedos correspondientes (índice y medio), y el flamenco las hace con el pulgar; ahora bien: en esto tengo que advertir que los efectos que se le sacan á este dedo una vez bien amaestrado son incomprensibles. El que haya conocido y oído tocar, como yo, al mejor que hemos tenido en este género, al incomparable Francisco Díaz, más conocido por el "Niño de Lucena", observaría que sus mayores efectos los hacía con el pulgar, efectos que el mejor guitarrista de serio le sería imposible hacer (p. 8).

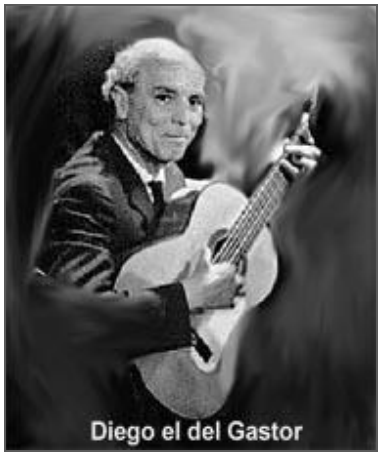
Paco Lucena y Trini la Parrala

[98] *Vid.: La guitarra flamenca de Paco Serrano, op. cit.* (pp. 37-38).
[99] *Vid.: La guitarra flamenca de Rafael Riqueni, op. cit.*

E insiste sobre el tema cuando comenta el *Ejercicio 7º*

> El ejercicio siguiente debe hacerse con el dedo pulgar, con el objeto de que este dedo, que en lo flamenco es muy útil, tome fuerza, seguridad y ejecución (p. 46).

Sin embargo, el inefable *toque a cuerda pelá* ejecutando con el pulgar escalas y falsetas puede reputarse si no desaparecido, sólo esgrimido a título evocador de rancias escuelas. Como arquetipo referente de dicho toque, ha quedado el personalísimo estilo de *Diego del Gastor,*[100] se trata de un estilo con raíces en el de *Paco Lucena,* pero que suponemos evolucionado, dados los conocimientos académicos de Diego e indiscutiblemente impregnado con su personal canon estético del *aire* flamenco, un *aire* añejo y arcaizante, de exquisito paladar.[101]



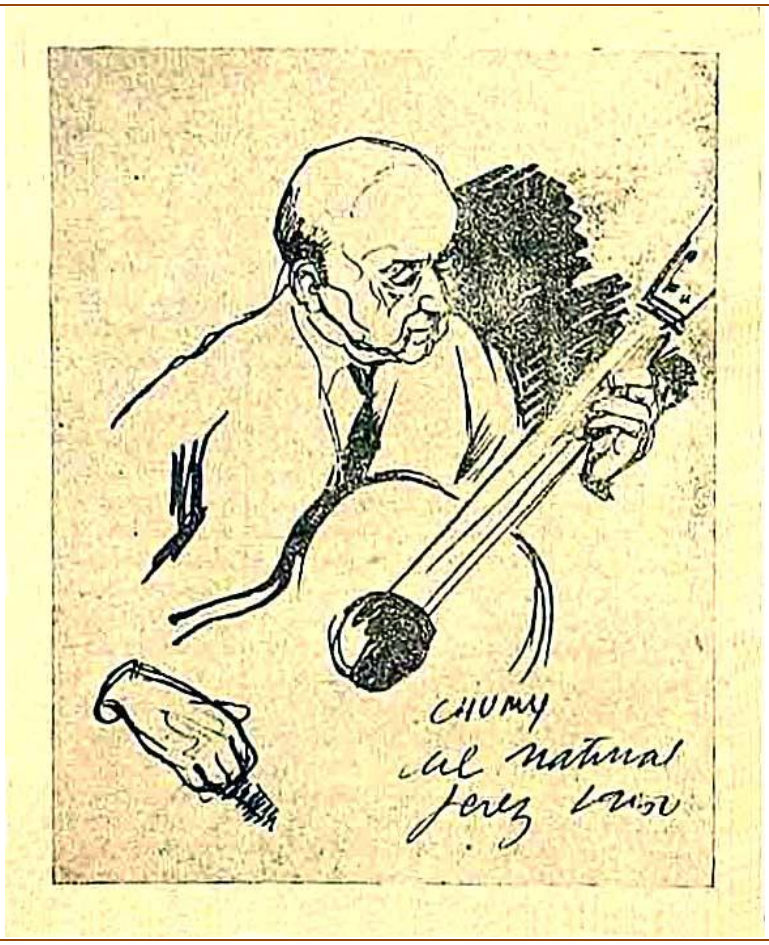
Aunque en la guitarra flamenca la utilización del pulgar continúa siendo mucho más profusa que en la guitarra clásica, generalmente se limita a armonizar en los bordones las notas tocadas en las tiples, raramente llevan el

---

[100] Sobre el controvertido tema de *Diego del Gastor* y el toque de Morón véanse:
SODY DE RIVAS, A., *El eco de unos toques. Diego del Gastor,* Gráficas Olimpia, S. L., Morón de la Frontera (Sevilla), 1992.
GONZÁLEZ-CABALLOS MARTÍNEZ, F., *Guitarras de cal. Estudio etnográfico del toque de Morón,* Dip. de Sevilla, 2002.
RIOJA, E., *El toque de Diego del Gastor,* en: GONZÁLEZ-CABALLOS MARTÍNEZ, F., *op. cit.,* pp. 201-203.
RIOJA, E., *El llamado "toque de Morón". ¿Una escuela guitarrística?,* en: www.jondoweb.com, revista digital de arte flamenco, 2008.

[101] *Vid.:* RIOJA, E., *Paco Lucena: la proyección histórica de su toque, op. cit.*
Una magnífica muestra del toque de *Diego del Gastor* se encuentra en el vol. V de la colección videográfica *Rito y geografía del toque, op. cit.* Se trata de una reconstrucción técnica de la serie *Rito y geografía del cante,* grabada por TVE en 1971.

peso de la melodía.[102] De todos modos, recuérdense las *brujerías* que acostumbran a hacer en los bordones los guitarristas jerezanos, en particular como ornamentaciones de sus toques por bulerías cuyo origen suponemos en Javier Molina.[103]



Javier Molina por Chumy Chúmez

Rafael Riqueni ha desarrollado magníficamente y con la ayuda del pulgar en los fandangos *Al Niño Miguel* un recurso de la música clásica: las dos voces. Mientras el pulgar interpreta una melodía en los bordones, los demás dedos tocan simultáneamente en las tiples otra melodía distinta y armonizada a la perfección,[104] es un recurso complejo y difícil que manifiesta una vez más la inmensa calidad compositora y mecánica de Rafael Riqueni.

---

[102] *Vid.: La guitarra flamenca de Paco Serrano, op. cit.,* (pp. 22-25) y *La guitarra flamenca de Merengue de Córdoba, op. cit.,* ejercicios nº 5 y 12 (pp. 21 y 40-42).
[103] *Vid.: Rito y geografía del toque, op. cit.,* Bulerías grabadas en 1976 por Paco Cepero para el programa *Flamenco* de TVE.
[104] *Vid.:* Fandangos *Al Niño Miguel,* en: *La guitarra flamenca de Rafael Riqueni, op. cit.*

Rafael Riqueni

Existe una técnica que hoy forma parte del repertorio exclusivo del toque flamenco y que se prodiga con abundancia: el *alzapúa*. Se trata de pulsar hacia abajo un bordón con la yema del pulgar e inmediatamente volver a pulsarlo hacia arriba también con el pulgar, pero con la uña, regresando la

yema a la cuerda inmediata superior.[105] Se produce un efecto de repetición en el sonido con potencia y con doble matiz, dulce, hacia abajo y brillante hacia arriba, riqueza y variedad en suma. Esta técnica recuerda el uso de la púa en los instrumentos de plectro, de donde le viene el nombre.

A pesar de formar parte del repertorio técnico flamenco actual, como elemento característico, la formulación más antigua que hemos hallado del alzapúa fue escrita por un guitarrista *ecléctico*. En efecto, sería Tomás Damas quien lo describiría en su *Gran introducción y jota con variaciones,* obra publicada en Madrid por el editor Bernabé Carrafa y Carvajal en 1860. Así dice:

> Este trémolo se hace hiriendo el bordón con el dedo pulgar al derecho y al revés con sólo la superficie de la uña para que no se detenga el dedo (p. 3).

Agustín Castellón Campos: *Sabicas* fue un magnífico ejecutante del alzapúa, logrando sensacionales efectos al combinarlo con melodías y escalas en los bordones y con rasgueos en las tiples, todo ello con un brillantísimo sonido, limpio y potente.

XI. Otros mecanismos de la mano derecha: tambora y armónicos.

Menos populares en la guitarra flamenca, son otros dos elementos del repertorio técnico guitarrístico clásico: la tambora y los armónicos. De este modo describe Marín la tambora:

> «Tambora» consiste en herir las cuerdas de un acorde cerca del puente con el dedo pulgar, dando un movimiento de media vuelta á la mano para que caiga de plano sobre las cuerdas (p. 22).

Pocas veces hemos visto acudir a este recurso técnico y siempre que lo hemos visto, ha sido a guitarristas de indiscutible regusto por técnicas clásicas, como Manuel Cano y Pepe Martínez.[106]

---

[105] *Vid.: La guitarra flamenca de Paco Serrano, op. cit.* (pp. 40-42), *La guitarra flamenca de Merengue de Córdoba, op. cit.,* ejercicios 6 y 7 (pp. 21-22) y los tangos *Tunisia* en *La guitarra flamenca de Rafael Riqueni, op. cit.* (pp. 31-37).

[106] *Vid.: Rito y geografía del toque, op. cit.,* colombiana grababa en 1972 por Pepe Martínez para el programa *Flamenco* de TVE.

Manuel Cano

Tampoco son frecuentes los armónicos, aunque Rafael Marín los explicara y diese los correspondientes ejemplos para su práctica:

> Consiste una de ellas en apoyar ligeramente un dedo de la mano izquierda encima de la cuerda que sea y del traste en que corresponda, se pulsa con la derecha dicha cuerda y en el acto de sonar se retira el dedo de la mano izquierda á fin de que no impida las vibraciones (p. 22).

Y a continuación expone el armónico que hoy llamamos *octavado:*

> Mientras la izquierda pisa donde la corresponda, la derecha, puesto el índice sobre la cuerda donde haya de ser el «armónico» apoyado muy ligeramente y el pulgar pulsando dicha cuerda, moviendo sólo su primera falange, producirán el otro modo de hacer el armónico (p. 22).

Repetimos lo escrito sobre la tambora, pocas veces lo hemos visto emplear. Rafael Riqueni ejecuta armónicos en el garrotín *A la vera.*[107]

XII. Los rasgueos, el *trillo*, efecto *púa* o *plectro; acariciar las cuerdas.*

Sin duda, el rasgueo es uno de los elementos técnicos más emblemáticos e identificadores de la guitarra flamenca. Se suele acudir a los versos de Juan Ruiz: *El Arcipreste de Hita* en su *Libro del Buen Amor* (h. 1350), como fuente de mayor antigüedad donde se deduce su uso:

[107] *Vid.: La guitarra flamenca de Rafael Riqueni, op. cit.*

Ally sale gritando la guitarra morisca,
de las voces aguda, de los puntos arisca,
el corpudo alaut, que tyen'punto a la trisca,
la guitarra ladina con éstos se aprisca.

Guitarra morisca y guitarra latina.
***Las Cantigas de Santa María*. Siglo XIII.**

Guitarra morisca según www.pintarest.com

Guitarra latina según www.pintarest.com

Y viene deduciéndose de ellos, que la *guitarra morisca* se tocaba punteada y la *ladina* o *latina* rasgueada o *a lo rasgado*. Desde el renacimiento, el rasgueo o rasgueado cae en desprestigio por pasar al patrimonio de la guitarra popular, frente al punteado de la vihuela o *guitarra cortesana*.[108] Numerosos son los testimonios plebeyizándolo y despreciándolo como recurso fácil y analfabeto. Así lo dice en 1611 Sebastián de Cobarrubias, cuando comenta la definición de *vihuela* en su *Tesoro de la Lengua Castellana:*

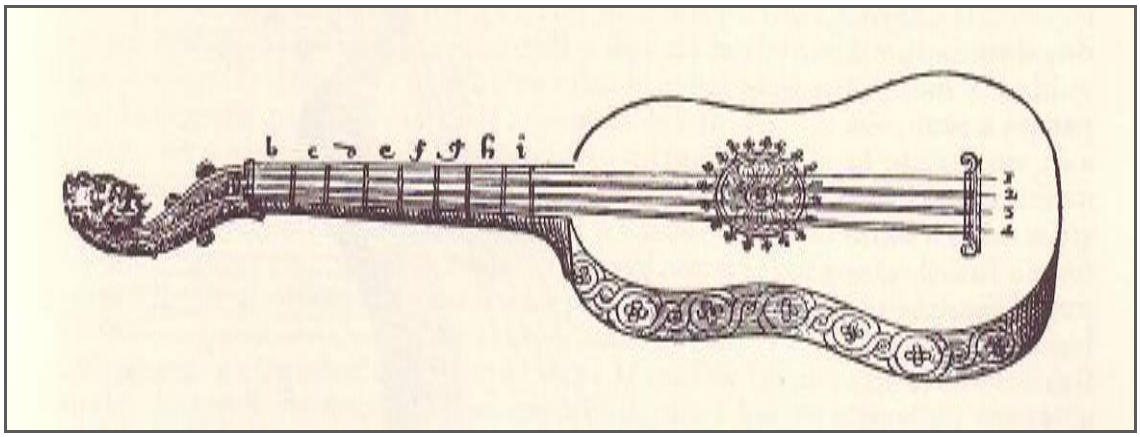
> Este instrumento ha sido hasta nuestros tiempos muy estimado, y ha avido excelentissimos músicos; pero después que se inventaron las guitarras son muy pocos los que se dan al estudio de la vigüela. Ha sido una gran pérdida porque en ella se ponía todo genero de música puntada y aora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no ay mozo de cavallos que no sea músico de guitarra.[109]

---

[108] Este afortunado calificativo fue usado por Rodrigo de Zayas en su capítulo *El papel de la guitarra cortesana llamada "vihuela," en la música del Siglo de Oro,* en: *La Guitarra en la Historia (vol. III). Terceras Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra, op. cit.,* pp. 31-56.

[109] PANIAGUA, C., *La guitarra y la vihuela en el Renacimiento,* en: *La Guitarra en la Historia (vol. I). Primeras Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra,* Ediciones de La Posada. Ayto. de Córdoba, 1990, pp. 21-44, colección coordinada por Eusebio Rioja.

Vihuela renacentista.
Museo Jacquemart-André. París.



Guitarra renacentista de cuatro órdenes de cuerdas
***Harmonie Universelle*. Marin Mersenne. París, 1636.**

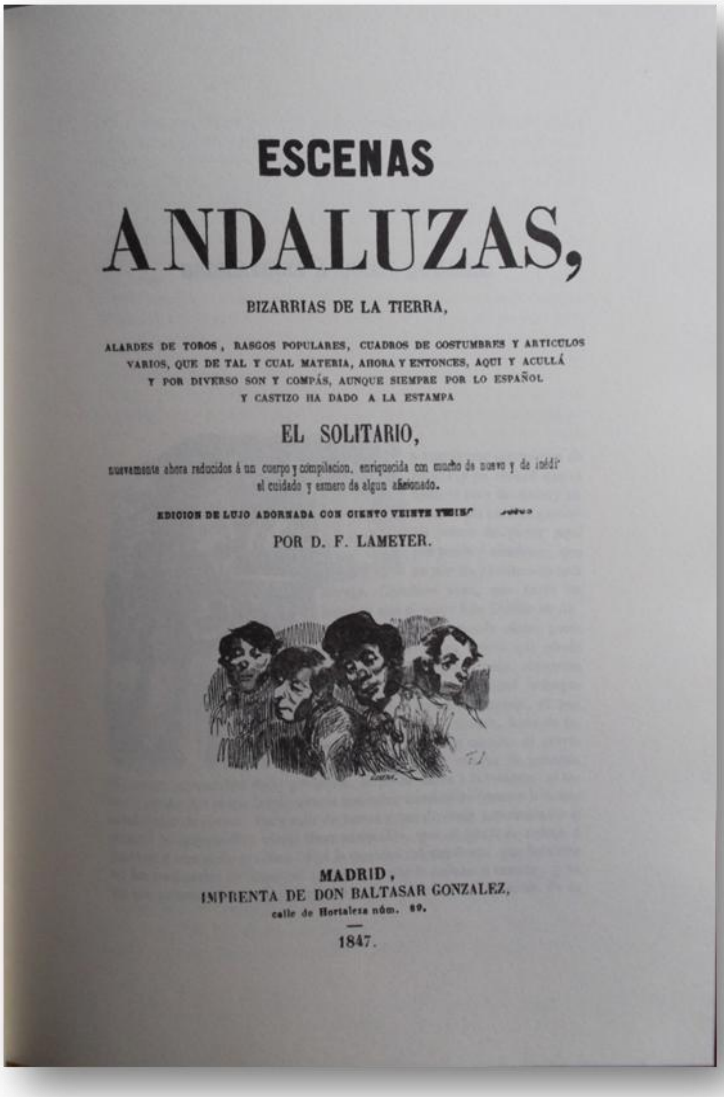
Casi dos siglos después, en 1799 Fernando Ferandiere reconocía igualmente la popularidad del rasgueo en su *Arte de tocar la guitarra española por música,* según hemos apuntado:

> 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 sujecion casi arrimada á la boca, porque ahí es donde se saca un tono dulce y agradable; y no junto al puente, que es donde comunmente se rasguea, y se toca á lo Barbero (p. 4).

Orondo es el repertorio de citas que podemos ofrecer acerca de la utilización de los rasgueos en el siglo XIX, recordemos la hecha por Serafín Estébanez Calderón: *El Solitario* en *Un baile en Triana* (1847):

> El acto principia también por un suspiro, la guitarra o tiorba rompe primero con un son suave melancólico por mi menor, pasando alternativamente la mano izquierda de una posición a otra, y la derecha hiere las cuerdas a lo rasgado, primero por lo dulce y blando, y después fuerte y airadamente según la intención y sentido de la copla.[110]

[110] *El Solitario. Dos Escenas Flamencas. Un baile en Triana; Asamblea general,* Virgilio Márquez, Editor-Ediciones Demófilo, Córdoba, 1984, p. 17.



ESCENAS

ANDALUZAS,

BIZARRIAS DE LA TIERRA,

ALARDES DE TOROS, RASGOS POPULARES, CUADROS DE COSTUMBRES Y ARTICULOS VARIOS, QUE DE TAL Y CUAL MATERIA, AHORA Y ENTONCES, AQUI Y ACULLÁ Y POR DIVERSO SON Y COMPÁS, AUNQUE SIEMPRE POR LO ESPAÑOL Y CASTIZO HA DADO A LA ESTAMPA

EL SOLITARIO,

nuevamente ahora reducidos á un cuerpo y compilacion, enriquecida con mucho de nuevo y de inédit el cuidado y esmero de algun aficionado.

EDICION DE LUJO ADORNADA CON CIENTO VEINTE

POR D. F. LAMEYER.

MADRID,
IMPRENTA DE DON BALTASAR GONZALEZ,
calle de Hortaleza núm. 89.

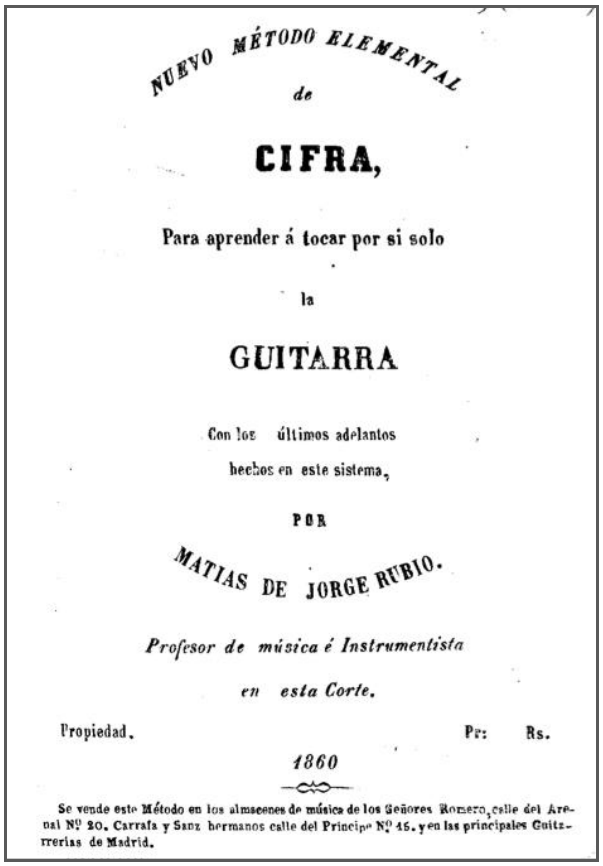
1847.

Recordemos también las que hizo Richard Ford, quien detallaría en su libro *Cosas de España* lo que debió parecerle una técnica insólita: *rasgueando la guitarra con toda la mano* (1846).[111] De igual manera, lo haría el barón Charles Davillier en *Viaje por España* (1862-1873), describiéndolos como *acordes hechos con el revés de la mano*.[112]

Pero fue Matías de Jorge Rubio el guitarrista que lo describió con más detalles, con mayor cantidad de formas y con mayor anticipación, siempre referida ésta al siglo XIX. Lo hizo en su *Nuevo método elemental de cifra para aprender a tocar por sí solo la guitarra con los últimos adelantos hechos en este sistema por Matías de Jorge Rubio,* obra publicada en Madrid en 1860.

---

[111] Ediciones Turner, S.A., Madrid, 1974, p. 286.
[112] Ediciones Grech, S.A., Madrid, 1988, 2 vols., vol. I, p. 152.



NUEVO MÉTODO ELEMENTAL

de

CIFRA,

Para aprender á tocar por si solo

la

GUITARRA

Con los últimos adelantos

hechos en este sistema,

POR

MATIAS DE JORGE RUBIO.

Profesor de música é Instrumentista

en esta Corte.

Propiedad. Pr: Rs.

1860

Se vende este Método en los almacenes de música de los Señores Romero, calle del Arenal Nº 20. Carrafa y Sanz hermanos calle del Principe Nº 15. y en las principales Guitarrerias de Madrid.

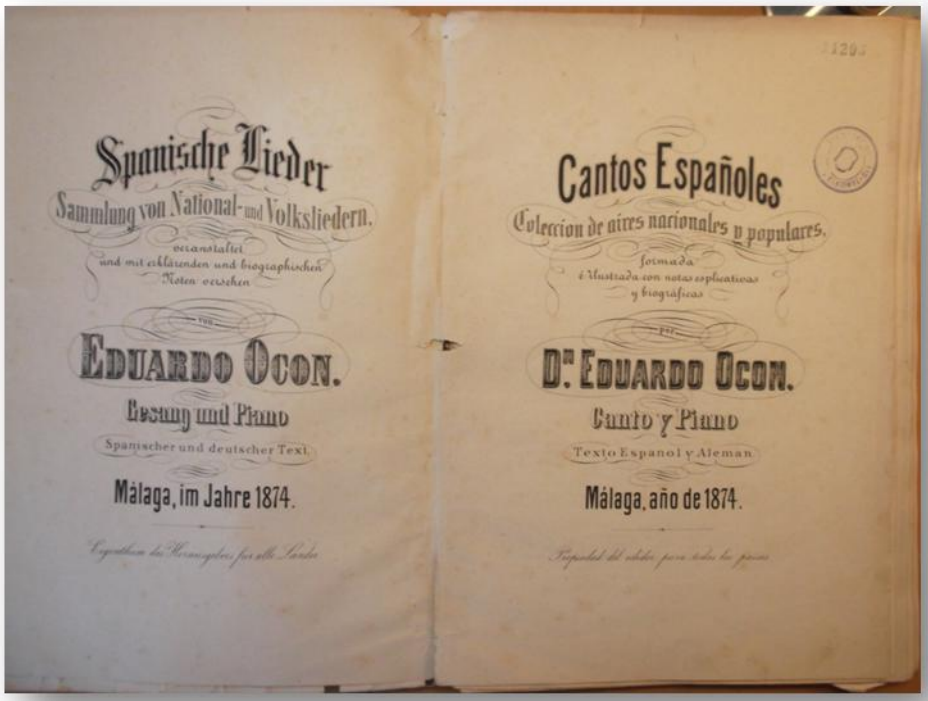
En un a modo de apéndice que añade bajo el epígrafe *Método práctico para aprender por el nuevo sistema de cifra el Rasgueo de la guitarra y su correspondiente explicación. Contiene Jota y Fandango en rasgueo sencillo y doble, Rondeña, Seguidillas y Mollares de Sevilla, por M. J. Rubio,* dice:

> El rasgueado se hace pasando ligeramente el dedo pulgar de la mano derecha por las seis cuerdas de la guitarra empezando por el sonido más bajo de la postura o acorde hasta el más alto, y los otros dedos de la misma mano hacen seguidamente el rasgueo en contrario del pulgar sobre la misma postura. Es sin embargo mejor dar con el pulgar sólo el sonido más bajo o a lo más dos o tres que son los que coge el grueso del pulgar marcando así el primer tiempo o golpe de compás.
>
> En el Fandango y Jota, usan algunos dar el primer golpe del Compás, con las yemas de los dedos de la mano derecha, y juntos, en la caja de la guitarra, y los otros dos rasgueados según se ha dicho: este golpe también se da sobre las seis cuerdas y cerca del puente volviendo un poco la mano derecha y extendiendo el pulgar y dando sobre dichas cuerdas; esta clase de golpe es de mejor efecto y más agradable. También se dan así el primero rasgueado y los otros dos golpes sobre las cuerdas.
>
> El Rasgueo es doble y sencillo: el sencillo es cuando en cada parte de compás se hace un rasgueo, y doble cuando se hacen dos o más entendiéndose que la mano lleva (generalmente) el orden de uno abajo y otro arriba.

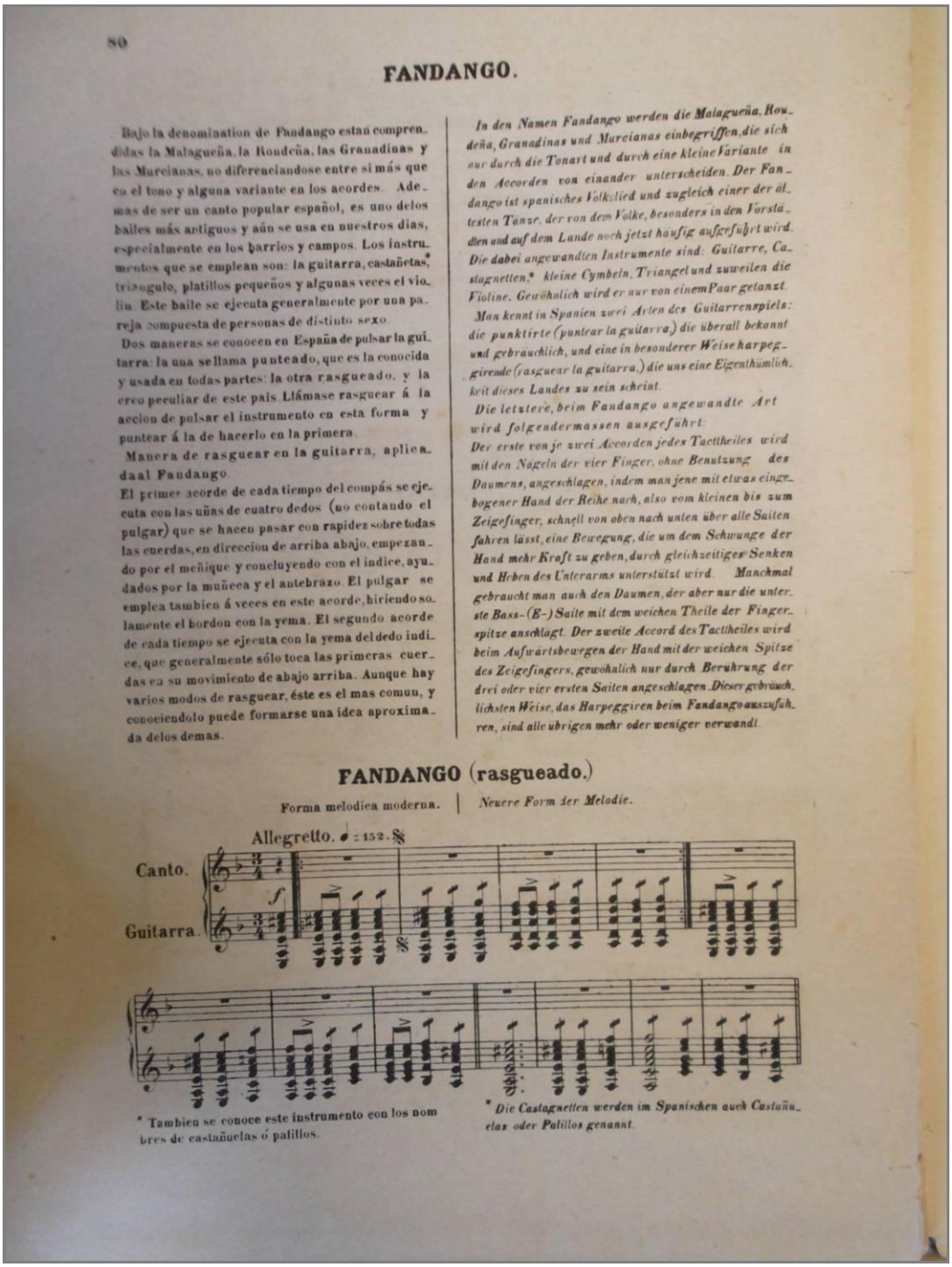
Hay otro rasgueo que se hace con los cinco dedos de la derecha dando el pulgar el sonido más bajo y abriendo ligeramente los otros dedos uno después de otro, ya empezando por el índice y concluyendo con el meñique, o ya al contrario; este es el rasgueo de más dificultad por la igualdad con que han de abrirse los dedos y ligereza por ser el más doble de todos los rasgueos.

Con posterioridad, sería el compositor Eduardo Ocón quien lo explica en su recopilación folclórica *Cantos Españoles,* publicado en 1874, como forma de acompañar los fandangos:

Manera de rasguear la guitarra, aplicada al Fandango. El primer acorde de cada tiempo del compás se ejecuta con las uñas de cuatro dedos (no contando el pulgar) que se hacen pasar con rapidez sobre todas las cuerdas en dirección de arriba a abajo, empezando por el meñique y concluyendo con el índice, ayudados por la muñeca y el antebrazo. El pulgar se emplea también a veces en este acorde, hiriendo solamente el bordón con la yema. El segundo acorde de cada tiempo se ejecuta con la yema del dedo índice, que generalmente solo toca las primeras cuerdas en su movimiento de abajo a arriba. Aunque hay varios modos de rasguear, éste es el más común, y conociéndolo puede formarse una idea aproximada de los demás.[113]



[113] *Cantos Españoles. Colección de aires nacionales y populares formada e ilustrada con notas esplicativas y biográficas por Dn. Eduardo Ocón, texto español y alemán,* Breitkopf & Härtel, Leipzig (Alemania), 1874. Como acabamos de apuntar, la primera edición de esta obra fue publicada en Leipzig (Alemania) por Breitkopf & Härtel, en 1874. Es posible que la edición que manejamos fuese realizada por alguna editorial malagueña mediante algún acuerdo con la alemana y que por esta causa no aparezca en ella el título de la editorial, pero está fechada también en 1874 en Málaga.



80

FANDANGO.

Bajo la denomiaation de Fandango estan comprendidas la Malagueña, la Rondeña, las Granadinas y las Murcianas, no diferenciandose entre sí más que en el tono y alguna variante en los acordes. Ademas de ser un canto popular español, es uno delos bailes más antiguos y aún se usa en nuestros dias, especialmente en los barrios y campos. Los instrumentos que se emplean son: la guitarra, castañetas,* triangulo, platillos pequeños y algunas veces el violin. Este baile se ejecuta generalmente por una pareja compuesta de personas de distinto sexo.

Dos maneras se conocen en España de pulsar la guitarra: la una se llama **punteado**, que es la conocida y usada en todas partes: la otra **rasgueado**, y la creo peculiar de este pais. Llámase rasguear á la accion de pulsar el instrumento en esta forma y puntear á la de hacerlo en la primera.

Manera de rasguear en la guitarra, aplicadaal Fandango.

El primer acorde de cada tiempo del compás se ejecuta con las uñas de cuatro dedos (no contando el pulgar) que se hacen pasar con rapidez sobre todas las cuerdas, en direccion de arriba abajo, empezando por el meñique y concluyendo con el indice, ayudados por la muñeca y el antebrazo. El pulgar se emplea tambien á veces en este acorde, hiriendo solamente el bordon con la yema. El segundo acorde de cada tiempo se ejecuta con la yema del dedo indice, que generalmente sólo toca las primeras cuerdas en su movimiento de abajo arriba. Aunque hay varios modos de rasguear, éste es el mas comun, y conociendolo puede formarse una idea aproximada delos demas.

In den Namen Fandango werden die Malagueña, Rondeña, Granadinas und Murcianas einbegriffen, die sich nur durch die Tonart und durch eine kleine Variante in den Accorden von einander unterscheiden. Der Fandango ist spanisches Volkslied und zugleich einer der ältesten Tänze, der von dem Volke, besonders in den Vorstädten und auf dem Lande noch jetzt häufig aufgeführt wird. Die dabei angewandten Instrumente sind: Guitarre, Castagnetten, kleine Cymbeln, Triangel und zuweilen die Violine. Gewöhnlich wird er nur von einem Paar getanzt.*

Man kennt in Spanien zwei Arten des Guitarrenspiels: die punktirte (puntear la guitarra,) die überall bekannt und gebräuchlich, und eine in besonderer Weise harpeggirende (rasguear la guitarra,) die uns eine Eigenthümlichkeit dieses Landes zu sein scheint.

Die letztere, beim Fandango angewandte Art wird folgendermassen ausgeführt:

Der erste von je zwei Accorden jedes Tacttheiles wird mit den Nägeln der vier Finger, ohne Benutzung des Daumens, angeschlagen, indem man jene mit etwas eingebogener Hand der Reihe nach, also vom kleinen bis zum Zeigefinger, schnell von oben nach unten über alle Saiten fahren lässt, eine Bewegung, die um dem Schwunge der Hand mehr Kraft zu geben, durch gleichzeitiges Senken und Heben des Unterarms unterstützt wird. Manchmal gebraucht man auch den Daumen, der aber nur die unterste Bass-(E-) Saite mit dem weichen Theile der Fingerspitze anschlägt. Der zweite Accord des Tacttheiles wird beim Aufwärtsbewegen der Hand mit der weichen Spitze des Zeigefingers, gewöhnlich nur durch Berührung der drei oder vier ersten Saiten angeschlagen. Dieser gebräuchlichsten Weise, das Harpeggiren beim Fandango auszuführen, sind alle übrigen mehr oder weniger verwandt.

FANDANGO (rasgueado.)

Forma melodica moderna. | *Neuere Form der Melodie.*

Allegretto. ♩ = 152.

Canto.

Guitarra.

* Tambien se conoce este instrumento con los nombres de castañuelas ó palillos.

* *Die Castagnetten werden im Spanischen auch Castañuelas oder Palillos genannt.*

Otra descripción bastante elemental sin embargo, aparecería en el *Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro,* cuya decimosexta edición sería fechada en Madrid en 1881, impresa por A. de San Martín y firmada con las enigmáticas iniciales D.E.M.:

En cada postura, el dedo gordo de la mano derecha corre las cuerdas desde la primera a la sexta, y las puntas de los demás dedos bajan rasgueando las seis cuerdas; pero todo en movimiento igual.

Muy a final del siglo, en 1891 Jaime Bosch Renard publica en París su *Méthode de guitare* y curiosamente presenta el rasgueado como *una forma especial de tocar las cuerdas de los gitanos en particular*.

Jaume Bosch i Renard.
www.viquipèdia, l'enciclopedia lliure

Por lo pintorescos que resultan, no nos resistimos a reproducir los siguientes párrafos que ilustran el acompañamiento de sus *Seguidillas gitanas*:

Le "Rasgueado" est une manière speciale de toucher les cordes particulière aux Gitanos.

Les professeurs qui nous ont précédé ont cru devoir dédaigner le rasgueado sous prétexte que les guitaristes du commun seuls s'en servaient,

aujourd'hui que les études approfondies des instruments anciens nous permettent d'affirmer que le rasgueado est un legs précieux que les maures ont fait aux Espagnols et que nous trouvons avec ce procédé des effets de rhythmes adorables que rien ne peut nous remplacer, nous le recommandons d'une façon toute spéciale á nos élèves. Quelques uns de ceux-ci d'ailleurs jeunes gens fort intelligents et fort distingués nous ont affirmé n'avoir rien entendu au cours de leurs longs voyages de plus gracieux et de plus original dans aucun pays du monde. Pour n'en citer que deux MM. Guillermo G. de Osma et le comte Guy de Polygnac á leur retour de Grenade étaient tellement enthousiasmés des Seguidillas Gitanas qu'ils nous ont prié de les mettre dans notre méthode.

ZAMBRA DE GITANOS, cuadro por J. Rougeron

Pour faire le Rasgueado au lieu de pincer les cordes comme on le fait d'habitude, on les touche successivement avec le dessus des ongles des quatre doigts en suivant les cordes de la 6e à la chanterelle et dans certains cas on revient de celle-ci á la 5e ou 6e en frôlant les cordes avec le méplat intérieur de l'index.[114]

[114] *El "Rasgueado" es una especial forma de tocar las cuerdas de los gitanos en particular.*
Los profesores que nos han precedido, han creído deber desdeñar el rasgueado bajo el pretexto de que la generalidad de los guitarristas no lo usaban, hoy cuando los estudios han profundizado en los instrumentos antiguos, nos permiten afirmar que el rasgueado es un legado precioso que los moros dejaron a los españoles y que

Así las cosas y aunque ha continuado y continúa usándose por los guitarristas populares, los guitarristas flamencos han depurado de tal modo la técnica del rasgueo que no sólo lo han convertido en bandera, sino que podemos estar muy orgullosos de haber hecho de él todo un repertorio técnico, de lo más esplendoroso y cualificado.

Siendo precisos, no deberíamos hablar del rasgueo sino de los rasgueos, es tal su riqueza, que podríamos decir que cada guitarrista lo desarrolla de diversas formas singulares y sustantivas, aplicándolas bajo diversas interpretaciones y denominaciones, cargadas de personalidad. Podría identificarse a cada guitarrista por su forma de rasguear.

Consciente de esta riqueza, Rafael Marín dedicó a los rasgueos la *segunda sección* de su *Método*, seis páginas (74-79), con traducción al francés. Sus actuaciones en la Exposición Universal de París de 1900, debieron proporcionarle con seguridad suficientes contactos para otear un rentable mercado de su obra en Francia, en particular para la mencionada sección, probablemente reeditada por separado. Fuere como fuere, significativo es que sea la sección dedicada a los rasgueos la que decidiera traducir.

Seis son los rasgueos o rasgueados que explica. *Graneado:* de meñique a índice por todas las cuerdas; *seco:* los dedos juntos y apagando después o también con el índice de abajo a arriba; *chorlitazo:* golpe seco con el dedo medio; *rasgueado doble :*[115] *graneado* más vuelta hacia arriba con el pulgar más *graneado* bajando; *golpe:* golpe del índice sobre las cuerdas, golpeando seguidamente la tapa con el medio y el anular y *chorlitazo doble:* de meñique a índice, recorriendo desde la boca hasta el puente, pudiendo repetirse en sentido inverso.

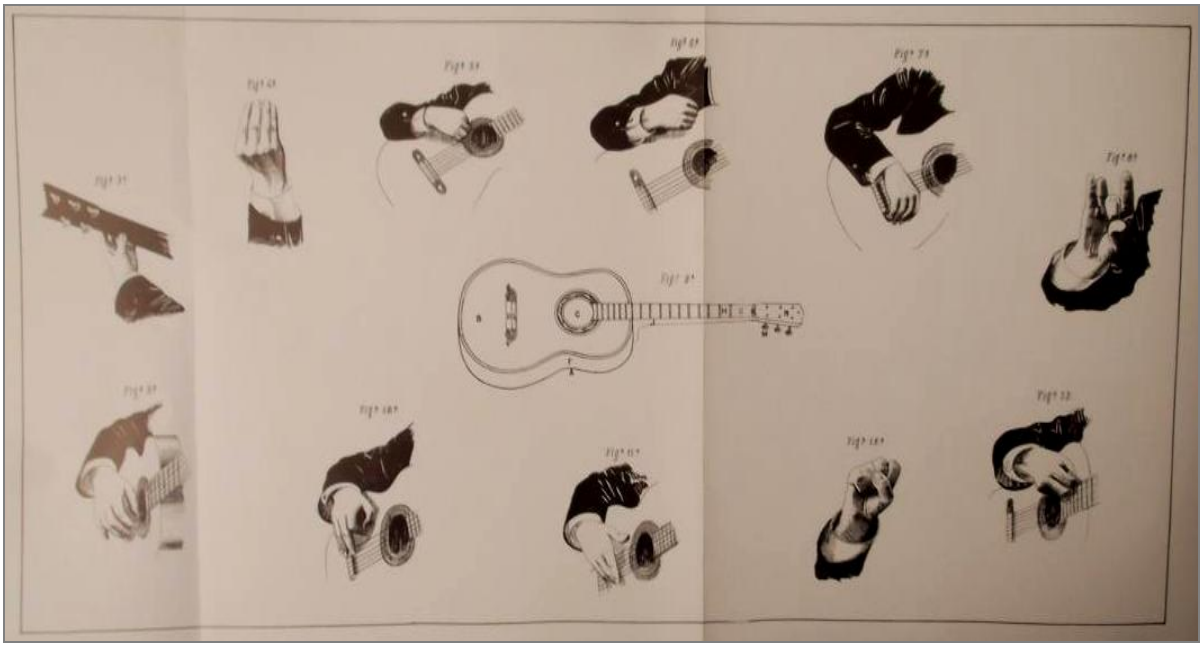
A continuación, explica diversas combinaciones: dos rasgueados *secos* y un *chorlitazo;* dos *secos* más un *chorlitazo* y un *rasgueado doble;* tres *secos* más un *chorlitazo doble* más otros dos *chorlitazos dobles*; un *seco* subiendo más otro bajando; dos *secos* bajando más otro subiendo más otro bajando. Todas las combinaciones admiten repeticiones *ad infinito* y concluye Marín explicando tres formas de *la terminación del rasgueado:* recorriendo de la

---

encontramos con este procedimiento efectos de ritmos adorables que nada puede reemplazar, lo recomendamos de manera muy especial a nuestros alumnos. Algunos de éstos, jóvenes muy inteligentes y muy distinguidos, nos han afirmado no haber oído nada más gracioso y más original en el transcurso de sus largos viajes por ningún país del_mundo. Por no citar más que dos señores, Guillermo G. De Osma y el conde Guy de Polygnac, a su regreso de Granada estaban de tal manera entusiasmados con las Seguidillas Gitanas que nos han rogado insertarlas en nuestro método.
Para hacer el Rasgueado, en lugar de pinzar las cuerdas como se hace habitualmente, se las toca sucesivamente con la parte superior de las uñas de los cuatro dedos, sonándolas sucesivamente de la 6ª a la prima y en algunos casos se vuelve desde ésta a la 5ª o la 6ª rozando ligeramente las cuerdas con el interior de índice.
La traducción es nuestra.

[115] Debe tratarse de una errata. Será: *graneado doble.*

prima a la sexta con la uña del pulgar; un *graneado;* y un *seco* bajando y otro subiendo rápidamente.



Método de Rafael Marín.

No vale la pena insistir, concluimos que a principios del XX existía un repertorio de rasgueos de altísima riqueza y depuración, hasta el punto de haberse erigido en el recurso o elemento técnico más llamativo y *vendible* de la guitarra flamenca.

Poco habríamos de añadir a lo escrito, sólo testimoniamos la presente popularidad del rasgueo *continuo* o *redondo,* que se ejecuta con el dedo corazón hacia abajo, más el pulgar (yema) también hacia abajo, más el pulgar (uña) hacia arriba,[116] repetido *ad infinito*. Es un rasgueo parecido al que en el barroco se llamó *repico*[117] y causa muy buen efecto por su redondez, por su potencia y por la duración o continuidad que se le puede imprimir. Tengamos en cuenta que el movimiento de la mano lo realiza la muñeca, no los dedos, éstos permanecen en posición fija y como es fácil deducir, la potencia desarrollada por la muñeca es muy superior a la que pueden ejercer los dedos, por lo que el efecto del rasgueo es atronador. Además se elude la fatiga que se produce en los dedos cuando se rasguea moviéndolos de manera continuada y que deviene inevitablemente en diferencias de potencia, en rupturas de la redondez, en cambio la muñeca no se fatiga. Dicho rasgueo es de popularización reciente, atribuyéndosele su creación a *Paco de Lucía*.

[116] *Vid.: La guitarra flamenca de Paco Serrano, op. cit.,* (pp. 25-26). *Rafael Merengue* da también buenos y numerosos ejemplos de rasgueos en su vídeo citado.
[117] ARRIAGA, G., *op. cit.,* pp. 101-102.

Paco de Lucía.

También recientemente observamos una nueva tendencia en la forma de tratar los rasgueos, tendencia particularmente practicada en el movimiento llamado *Nuevo Flamenco,* catalizado así por Norberto Torres Cortés:

> Al tocar con púa o con acordes de cuatro notas al estilo del jazz o de la bossa nova, con los dedos pulgar, índice, medio, anular en los acompañamientos de sus grupos (Ketama y la Barbería del Sur) han sustituido los rasgueados tradicionales del acompañamiento por fuertes acentos ejecutados a la manera de los guitarristas brasileños, con acordes de cuatro notas. Volvemos de esta manera a la filosofía de «sugerir más que decir», tocar de forma menos agresiva, que anima la estética actual de la guitarra, tanto en su aspecto solista como acompañante.[118]

Quede constancia de este novedoso modo. Y novedoso es el que denominamos como *efecto púa* o *plectro,* consistente en golpear las cuerdas *a lo rasgado* con los dedos índice y pulgar unidos formando pinza, como si sujetaran una *púa* o *plectro*. Aunque su origen remoto se encuentra en la guitarra barroca cuando recibía el nombre de *trillo,* ahora es un efecto *prestado* de los bluesman y jazzman, usándose por numerosos tocaores. *Moraíto Chico* lo hace en el tango *Rompeserones.*[119]

E igualmente novedoso es el efecto que llamamos *acariciar las cuerdas,* efecto que tomó *prestado Paco de Lucía* de las mismas fuentes. Consiste en *acariciar las cuerdas* en acorde con el pulgar, antes de atacar un rasgueo furioso. El contraste de *claroscuro* que se produce es impactante.

---

[118] TORRES CORTÉS, N., *1970-2000: Treinta años de evolución..., op. cit.,* pp. 26-27.

[119] *Vid.: La guitarra flamenca de Moraíto* (Encuentro Productions, Meilen, Suiza, 1998, pp. 80-94).

Vicente Amigo y *Moraíto Chico* plasman este recurso, aunque puede considerarse asumido hoy por el común de los guitarristas flamencos.

Vicente Amigo

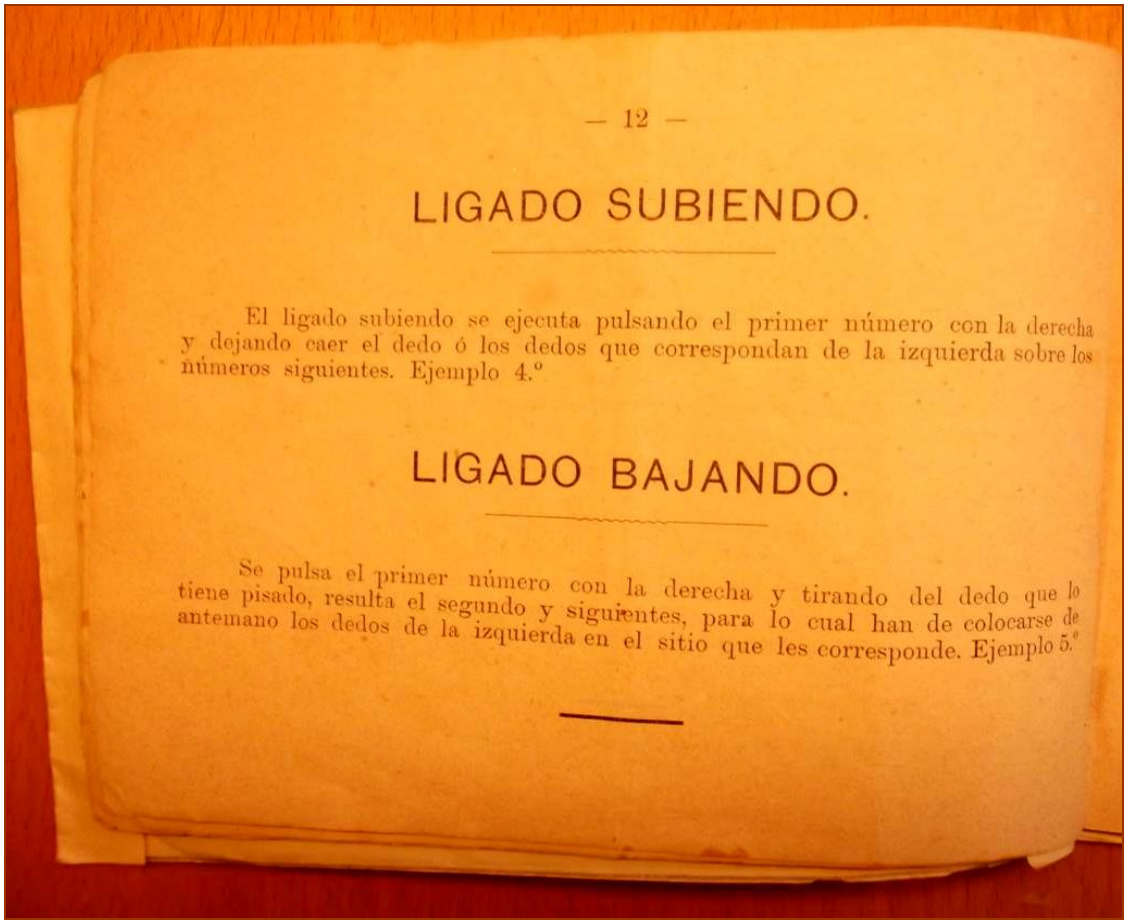
Moraíto Chico

XIII. Mecanismos de la mano izquierda: ligados, mordentes, arrastres, el *vibrato* o *trémulo* y *tirar de las cuerdas*.

El ligado es otra de las técnicas de más antigua tradición, tanto en la guitarra en general como en el toque flamenco, hallándose en obras del barroco.[120] Dionisio Aguado lo dejó perfectamente explicado en su *Método:*

> En el ligado, la mano izquierda ejecuta dos, tres ó cuatro notas subiendo ó bajando, sin que la derecha haya «pulsado» mas que la 1ª (p. 31).

José Asencio explicó estas dos clases de ligados:



— 12 —

LIGADO SUBIENDO.

El ligado subiendo se ejecuta pulsando el primer número con la derecha y dejando caer el dedo ó los dedos que correspondan de la izquierda sobre los números siguientes. Ejemplo 4.º

LIGADO BAJANDO.

Se pulsa el primer número con la derecha y tirando del dedo que lo tiene pisado, resulta el segundo y siguientes, para lo cual han de colocarse de antemano los dedos de la izquierda en el sitio que les corresponde. Ejemplo 5.º

En cambio, Rafael Marín los individualizaría en sus definiciones, atendiendo sin duda a la profusión hecha de ellos en su época, así como a su singular vocación didáctica omnipresente en su obra:

[120] ARRIAGA, G., *op. cit.*, pp. 113-115.

> Hay tres clases de ligados: el que liga notas de un mismo nombre, aunque tengan diferente valor, el que liga notas de diferente nombre, llamándose á estos dos ligados «propios». La otra clase de ligados, á la que dan algunos el nombre de impropios, porque su efecto es pulsar una cuerda y ligar en otra (p. 21).

Mediante la coordinación de ambos mecanismos, era frecuente tocar falsetas enteras a principios del siglo XX,[121] de hecho Rodrigo de Zayas dice que fue Rafael Marín quien enseñó a Ramón Montoya *cómo se podía pulsar todas las notas de una escala en lugar de ligarlas como lo hacían "los antiguos."*[122] En la actualidad, los ligados continúan utilizándose, pero como efecto o recurso espectacular, sin tanta profusión y con otros objetivos estéticos.[123]

Con idéntico sentido se emplean y se han empleado desde el barroco[124] los mordentes. Veamos como describió Dionisio Aguado el mordente sencillo:

> El «mordente» sencillo se compone de tres notitas agregadas á una nota: consta de dos ligados bajando y uno subiendo. Se pulsa la 1ª notita y se ligan las otras dos y la nota (p. 36).

Y tras los ejemplos correspondientes, describe el mordente doble:

> El «mordente doble» se compone de 4 notitas agregadas á una nota, y con ellas se hacen 4 ligados, uno subiendo, dos bajando y otro subiendo á la nota sin haberse pulsado más que la 1ª notita (p. 37).

Rafael Marín simplificaría su explicación dándolos apenas por sabidos y centrándose más en su métrica:

> Hay mordentes de una, dos, tres y cuatro notas, tomando éstos su escaso valor de la nota ó silencio que los antecede, y si éstos no tuvieran suficiente valor, entonces lo toman, como la apoyatura, de la nota que sigue. Los de tres ó cuatro notas se ejecutan con la mayor rapidez posible si son rectos, y si fuesen circulares deben ceñirse al aire en que esté la música (p. 21).

---

[121] TORRES CORTÉS, N., *La guitarra flamenca a principios del siglo XX..., op. cit.,* pp. 96-97.
[122] ZAYAS, R. de., *Ramón Montoya. Manolo el de Huelva. Colección Zayas,* Ayto. de Sevilla (Delegación de Cultura), Sevilla, 1984.
[123] *Vid.: La guitarra flamenca de Merengue de Córdoba, op. cit.,* ejercicios 8 y 9 (pp. 22-23).
[124] ARRIAGA, G., *op. cit.,* pp. 109-110.

Como acabamos de decir, los mordentes se vienen atacando como recurso estético sin constituir una técnica abusada.[125] *Manolo Sanlúcar* es un guitarrista que los emplea a menudo[126] y pueden verse también en el garrotín *A la vera,* de Rafael Riqueni.[127]

Por el contrario, los arrastres no han gozado de las preferencias de los guitarristas flamencos, sólo existe un toque donde el arrastre ha tomado carta de naturaleza: el toque por granaínas[128] y no lo ha hecho con mucha antigüedad. Ni Rafael Marín ni las primeras grabaciones discográficas registran el efecto, seguramente porque el toque por granaínas no contaba aún con la definición formal de ahora. Con seguridad casi absoluta, la fijación y definición tonal, métrica y ornamental del toque por granaínas, la introdujo Ramón Montoya acompañando a Antonio Chacón, bien iniciado el siglo XX.

Antonio Chacón y Ramón Montoya

[125] *Vid.: La guitarra flamenca de Merengue de Córdoba, op. cit.,* ejercicio nº 48 (pp. 64-65).
[126] TORRES CORTÉS, N., *Manolo Sanlúcar,* en: *La guitarra flamenca en la actualidad, op. cit.,* p. 95.
[127] *Vid.: La guitarra flamenca de Rafael Riqueni, op. cit.*
[128] *Vid.: La guitarra flamenca de Merengue de Córdoba, op. cit.,* ejemplos nº 94 y 96 (pp. 134-135). Existen también otros bellos ejemplos de arrastres en las alegrías con que finaliza *Rafael Merengue* su vídeo.

Le dimanche matin a Grenade.
(Domingo por la mañana en Granada). Rouargue. 1859.

No obstante, Marín definiría claramente los arrastres en su *Método* y anotaría dos ejemplos:

> «Arrastres», en la guitarra, pueden darse con varias cuerdas aún tiempo; pero los más usuales son de una ó dos. La forma de ejecutarlos es como indica la línea recta que se tira de una nota ó notas á otra, requiriendo mucha seguridad y mucha limpieza para no amortiguar los sonidos antes de haber llegado los dedos á su sitio.
>
> Los arrastres pueden ser lo mismo de un traste al otro, que al más distante (p. 21).

Además de ejecutarlos de manera casi obligada en el toque por granaínas, los arrastres se pueden utilizar como recurso ornamental en cualquier otro toque, recuérdese por ejemplo la rumba *Entre dos aguas,* de *Paco de Lucía*.

El sonido de una nota se puede prolongar mediante el *vibrato,* un mecanismo que Dionisio Aguado denominaba *el trémulo* y en el barroco se conocía como *temblor*:[129]

> Si después de «pisada» una cuerda con la fuerza debida, se «pulsa», é «inmediatamente» el dedo que la pisa se menea de un lado á otro sobre el punto en que él apoya con la punta, entonces se prolonga la vibración de la cuerda, y por consiguiente el sonido; pero es necesario mover el dedo al «instante» que la cuerda ha sido «pulsada» para aprovechar las primeras vibraciones, que son las más grandes, manteniendo por lo menos el mismo grado de fuerza sobre la cuerda (p. 49).

Aunque hoy es usado por el común de los guitarristas, no creemos que esta sutileza goce de antigüedad en el toque flamenco.

Un efecto curioso y a la vez espectacular y extendido desde no hace mucho, es *tirar de la cuerda* hacia arriba y hacia abajo con el mismo dedo que la pisa sobre el diapasón, tras pulsarla con el dedo correspondiente de la mano derecha. Con ello se obtiene una alteración en el tono proporcionado por el traste, alteración que ronda el cuarto de tono según la altura del traste y la intensidad con que se tire de la cuerda. Se persigue con ello el *microntonalismo* del cante.

La mentada técnica no posee denominación específica y constituye otro préstamo tomado de los guitarristas de jazz y de blues, quienes lo usan habitualmente, tengamos en cuenta que las cuerdas de las guitarras eléctricas tienen menos tensión que las de la guitarra flamenca, por lo cual resulta mucho más fácil realizarlo. Fue incorporado por Paco de Lucía al toque flamenco y son muchos tocaores quienes lo atacan actualmente, puede verse practicado por Moraíto Chico en la bulería Mercado Persa.[130]

XIV. Otros efectos: golpes y *apagados*.

No habría que destacar la profusión que se acostumbra a hacer en el toque flamenco de los golpes en la tapa de la guitarra, hasta existe una forma de bulería que recibe su nombre por la consustancialidad del efecto: *bulería al golpe*. En nuestro citado capítulo *El acompañamiento guitarrístico en los primeros tiempos del flamenco. Sus técnicas,* documentamos la antigüedad de ornamentar el toque con golpes en la tapa, ornamentación presente a la vez en la guitarra popular, de donde fueron heredados por la flamenca. Otros testimonios de su frecuente utilización serían los *golpeadores* adosados con asiduidad en las guitarras populares o *preflamencas* del XIX, golpeadores que evitan el deterioro consecuente del instrumento.

---

[129] ARRIAGA, G., *op. cit.,* pp. 111-112.
[130] *Vid.: La guitarra flamenca de Moraíto, op. cit.* (pp. 62-79).

Ángel Barrios tocando una guitarra con golpeador.

Ni que decir tiene, que en determinadas y abundantes ocasiones, interesa *apagar* el sonido de una o varias notas limitándoles su duración, en favor del efecto estético que se persiga. Es algo tan obvio que no precisa ninguna explicación detallada.

Y numerosos son los instrumentos musicales que han desarrollado técnicas de construcción para facilitar los *apagados,* recuérdense por ejemplo los pedales de los pianos, cuyo uso oportuno y eficaz exige todo un depurado estudio a los pianistas.

Varias son las formas usadas por los guitarristas para limitar o *apagar* la vibración de las cuerdas. Con la mano derecha es muy común hacerlo apretando el cordaje con la palma o con el pulpejo, evidentemente se consigue así el ensordecimiento deseado. Con la mano izquierda se suele realizar apretando el cordaje o la cuerda en cuestión, usando el dedo meñique y a veces también las yemas de los dedos. De cualquier modo, estos recursos suelen ser igualmente eficaces, sin que merezcan mayor detenimiento en su glosa.

XV. El sonido de la guitarra flamenca: *el sonido flamenco*.

El repertorio técnico-interpretativo analizado no es más que un medio para conseguir unos fines, uno de ellos, el logro de un sonido de particulares características: *el sonido flamenco* y entramos ahora en un terreno difícil, por lo resbaladizo. Vamos a intentar describir y concretar un elemento abstracto y subjetivo por naturaleza, por pertenecer al área de la estética musical, o sea a la filosofía y que por lo tanto, está sujeto a innumerables apreciaciones y matizaciones de caracteres personales.

Habría que comenzar precisando cuál es el canon de *sonido flamenco* en la guitarra. Usando el método comparativo, lo podemos calificar como *brillante, cristalino, arisco* y *sedoso,* frente al sonido *redondo, pastoso, dulce* y *aterciopelado* de la guitarra clásica:

Brillante ⇔ *Redondo*

Cristalino ⇔ *Pastoso*

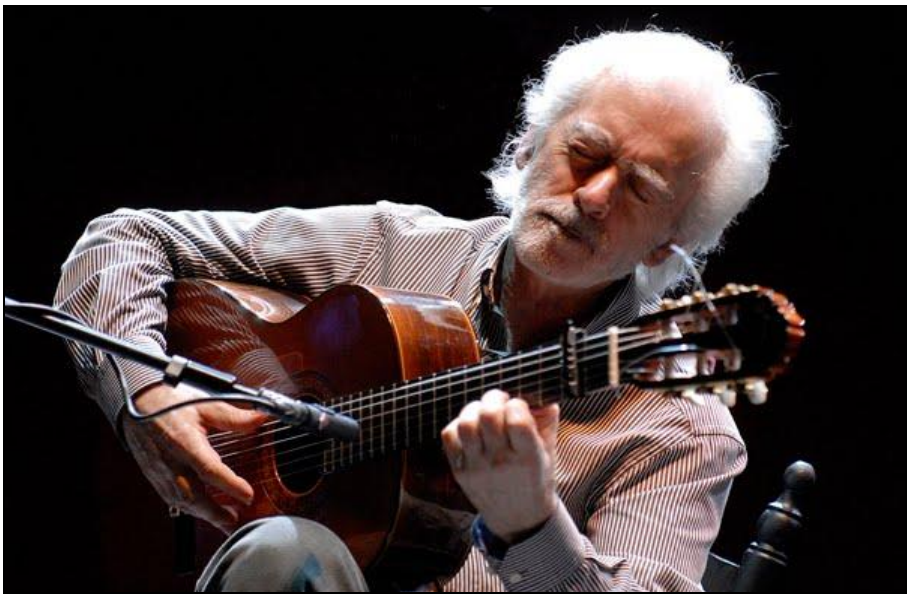
Arisco ⇔ *Dulce*

Sedoso ⇔ *Aterciopelado*

Y como siempre ocurre en esta materia, las palabras se nos quedan cortas para definir un sonido o un concepto de sonido, algo muy abstracto y subjetivo, repetimos. Existen más adjetivos que podríamos usar, Dionisio Aguado por ejemplo, definiría las calidades ideales del sonido clásico como *lleno y redondo, puro, claro y de buena calidad, con limpieza,* pero entendemos que no obstante nos bastan los adjetivos apuntados para que nos funcionen como códigos de referencia. Mucho más claro y completo resulta en cambio, acudir a la realidad, contrástese el sonido de Ramón Montoya con el de Andrés Segovia, por citar dos guitarristas coetáneos y catalizadores de ambos conceptos de sonido. O bien, el de Pepe Romero y el de *Paco de Lucía,* o el de John Williams y el de *Manolo Sanlúcar,* también catalizadores, coetáneos y contemporáneos.

Pepe Romero

John Williams



Manolo Sanlúcar

Los dos sonidos corresponden a dos gustos o cánones estéticos distintos, a dos formas de entender y disfrutar una misma realidad: el sonido de la guitarra. Volvemos a recordar que Fernando Ferandiere decía: "Yo no deseo sólo que haya acompañantes, sino tocadores, que hagan cantar el instrumento" y

para ello aconsejaba que la mano derecha estará con alguna sujeción casi arrimada a la boca, "porque ahí es donde se saca un sonido dulce y agradable; y no junto al puente, que es donde comúnmente se rasguea, y se toca a lo barbero". La diferencia es bien clara, existía un sonido dulce y agradable para hacer cantar el instrumento, frente al sonido a lo barbero, sonido que a sensu contrario era arisco y desagradable.

Con expresión más radical, Theophile Gautier compararía en *Viaje por España*[131] (1843) el sonido de las guitarras populares con el zumbido de las cigarras:

> En una de estas callejas vimos a una muchachita de ocho años, completamente desnuda, que ensayaba el baile del «zorongo» en el empedrado puntiagudo. Su hermana, escurrida, flaca, con ojos de ascua en un rostro de limón, estaba acurrucada junto a ella, en el suelo, con una guitarra en las rodillas, a la que arrancaba, con el pulgar, un sonido muy semejante al sonido ronco de las cigarras.
>
> (...) El único ruido que se oye en ellas es la herradura de algún burro o mulo que arranca chispas de los guijarros relucientes, o el «ron ron» monótono de una guitarra que bordonea en el fondo de un patio.

Recordemos también que José Carlos de Luna decía de *El Piyayo* que

ata a su cuerpo una guitarra,
que chilla como una corneja
y zumba como una chcicharra
y tiene arrumacos de vieja
pelleja.[132]

***El Piyayo* por Manuel Garvayo.**
Museo del Flamenco. Peña Juan Breva. Málaga.

[131] Taifa Literaria, Barcelona, 1985, pp. 190 y 215.
[132] LUNA, J. C. de., *La Taberna de los 3 Reyes,* Escelicer, S.L., Madrid-Buenos Aires-Cádiz, 1942.

Abundando en dichos cánones estéticos, al gusto guitarrístico flamenco no le desagradará tanto como al clásico que en alguna ocasión *se rompa* una nota, sobre todo si la *rotura* está causada por el descuido técnico casi inevitable que produce un emotivo arrebato. Tampoco le sonará mal que en ocasiones, la guitarra *cerdee*, *sordee* o *chasquee,* característica que le llega a resultar familiar y hasta entrañable. En cambio, al gusto clásico le resultarían efectos detestables, sin paliativos y sin justificación.

La plasmación de las características del *sonido flamenco,* se consigue mediante el ejercicio práctico del repertorio técnico-interpretativo que hemos analizado y en concreto, mediante unas determinadas formas de realizar el ataque de las cuerdas, el sonido de las cuerdas está en relación directa con la forma en que se ataca su pulsación. También las características mecánicas y sonoras del instrumento van a facilitar y acentuar los matices del sonido, sea éste flamenco o sea clásico.[133]

Además el *sonido flamenco* está sujeto a las singularidades de cada guitarrista, el sonido de Ramón Montoya no es el de *El Niño Ricardo,* ni el de Vicente Amigo es el de José Antonio Rodríguez, por ejemplo y citando casos fácilmente contrastables hoy en la práctica, pero no cabe duda de que todos tienen un *denominador común*, todos poseen *sonido flamenco*.

No podemos decir que entre los guitarristas flamencos existan líneas generales o escuelas de sonido, como ocurre en la guitarra clásica, en el flamenco siempre se ha respetado y se continúa respetando la libertad estilística, la personalidad de cada guitarrista para producir su singular sonido, no podemos establecer por lo tanto, ninguna línea escolástica que los defina y vincule, a lo más que podemos llegar es a la detección de algunas tendencias o rasgos comunes.

De este modo, detectamos un singular cuidado por la pulcritud y la limpieza del sonido en Ramón Montoya. Creemos que dicho rasgo pudo ser un *préstamo* que tomaría de los guitarristas clásicos cuyo contacto frecuentó, así como de Rafael Marín y de Miguel Borrull. En las escasas ocasiones cuando Marín se refiere a la calidad ideal del sonido, sigue claramente a Dionisio Aguado, adoptando sus mismos cánones. Además Borrull era admirador de Francisco Tárrega y seguidor *a distancia* de su escuela, lo que hemos observado por la posición academicista de su guitarra y por la postura también academicista de sus manos, seguimiento que se traduce igualmente en un sonido cuidado y limpio, como queda apuntado.

---

[133] Acerca de las características constructivas de la guitarra clásica y de la flamenca, véase:
RIOJA, E., *Inventario de guitarreros granadinos (1975-1983),* Ediciones Códice, S.A., Granada, 1983, pp. 31-33.
RIOJA, E., *Las guitarras tampoco vienen de París,* Bienal de Flamenco. VI, El Toque, Sevilla, 1990, pp. 18-21.
RIOJA, E., *La construcción de la guitarra flamenca,* en: *La Flamenca. La revista especializada en Flamenco,* nº 26, Sevilla, septiembre, 2008, p. 6.

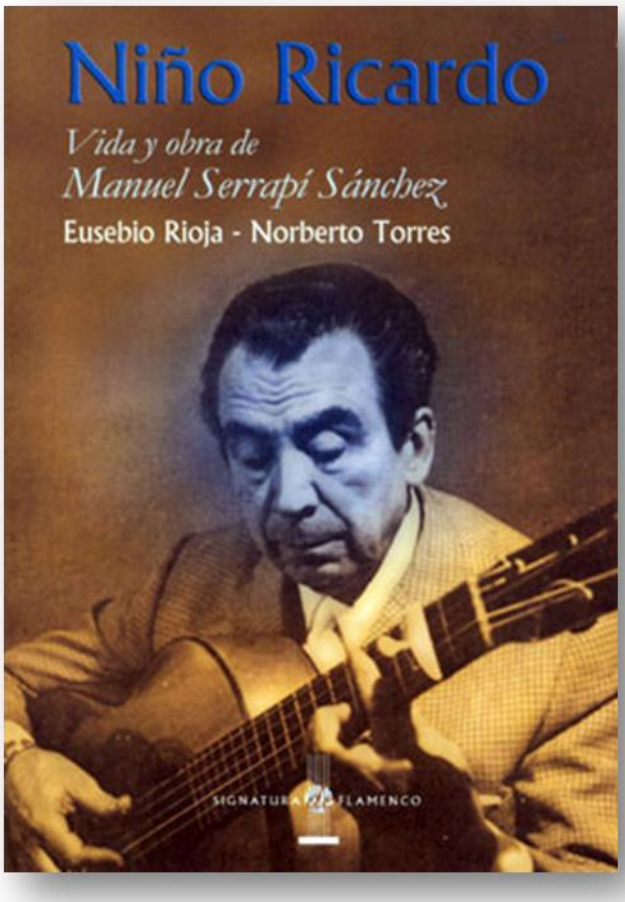
Lo cierto es que Montoya posee un sonido limpio, pulcro y cuidado, con calidades de redondez, con tinte aterciopelado, características que iría adquiriendo a lo largo de su vida y que muestra singularmente en las grabaciones solistas de 1936. Advirtamos que no suena igual en ellas que en los discos donde acompaña a *Juan Breva* por ejemplo, placas datadas en 1910. También es cierto que las calidades citadas fueron asumidas por los *montoyistas*: *Esteban de Sanlúcar, Pepe Martínez*, *Sabicas*, Mario Escudero y Manuel Cano, continuándose hoy en Víctor Monge *Serranito,* como preclaro exponente, sin que seamos exhaustivos.

Acusamos estas calidades sonoras igualmente en otros guitarristas que no siguieron la escuela de Montoya, algunos fueron *Perico el del Lunar* y *Manolo de Huelva*. Si bien no podemos precisar las influencias que debió tener *Perico el del Lunar* para adoptar su sonido,[134] consideramos que para *Manolo de Huelva* fueron determinantes los estudios de guitarra clásica que ejerció en su pubertad. Es posible que fuera una de las causas de su proverbial aversión a enseñar sus falsetas, no debían gustarles ejecutadas por guitarristas con otros sonidos.

***Manolo de Huelva* en su pubertad y *Perico el del Lunar*.**

[134] José Manuel Gamboa da por seguro que Pedro del Valle Pichardo: *Perico el del Lunar* frecuentaba las tertulias de la guitarrería de Santos Hernández (GAMBOA, J. M., *Perico el del Lunar. Un flamenco de antología,* Ediciones de La Posada, Ayto. de Córdoba, 2001, p. 270). Posiblemente fuera allí donde adquiriese los conocimientos técnicos necesarios para conseguir su sonido. Queda apuntado que Ramón Montoya también pudo haber adquirido abundantes conocimientos técnicos y musicales en dicha tertulia. Igualmente, la convivencia de *Perico el del Lunar* con Ramón Montoya en los ambientes flamencos de Madrid, le debió servir para construir su sonido. Sea como fuere, el sonido de *Perico el del Lunar* no guarda una relación determinante con el de Javier Molina, quien fue su maestro. Lo debió modificar después de estudiar con Molina.

Caso contrario fue el de *El Niño Ricardo,* su sonido pierde en redondez y gana en brillantez; es arisco, no es dulce; no es pastoso, es cristalino; no es aterciopelado, es sedoso en sus matices más delicados, con crujidos de raso, todo ello independientemente de la rotura de notas que produce continuamente en su toque, lo que determina una penosa *suciedad,* un efecto *arenisco.*[135] Salvando dicho defecto, sus flamenquísimas características pasaron a guitarristas que siguieron su estilo, siendo Juan Serrano y Ricardo Miño ejemplos catalizadores.



Niño Ricardo. Juan Serrano y

Ricardo Miño

Sea en la versión de *El Niño Ricardo* o arrancando de una tradición más antigua, las características del *sonido flamenco* se aprecian acusada y generalizadamente en los guitarristas granadinos: Juan Maya: *Marote,* la dinastía *Habichuela* y los hermanos *Cortés,* entre otros y como ejemplos muy *a la mano* por conocidos. Posiblemente la determine la costumbre de los guitarristas de Granada de iniciarse en el toque y/o practicarlo en las cuevas del Sacromonte, cualquiera que disfrute una juerga en las *zambras* o *danzas* sacromontanas, percibirá de inmediato que existe allí una forma particular de entender e interpretar el arte flamenco, forma ni más ni menos positiva que

[135] Véase:
RIOJA, E. y TORRES, N., *Niño Ricardo. Vida y obra de Manuel Serrapí Sánchez,* Signatura Ediciones de Andalucía, S. L., Sevilla, 1996.

otras, no valoramos. En cuanto al toque, esta forma entra en relación directa con las condiciones acústicas de las cuevas, ámbito y entorno que creemos determinantes.

Zambra de Juan Amaya. El Sacromonte. Granada. Ca. 1910.

Zambra de Pepe Amaya.
El Sacromonte. Granada. Ca. 1910.

Juan Santiago Maya: *Marote*.

Juan y Pepe Habichuela acompañando a Enrique Morente.

Paco Cortés.

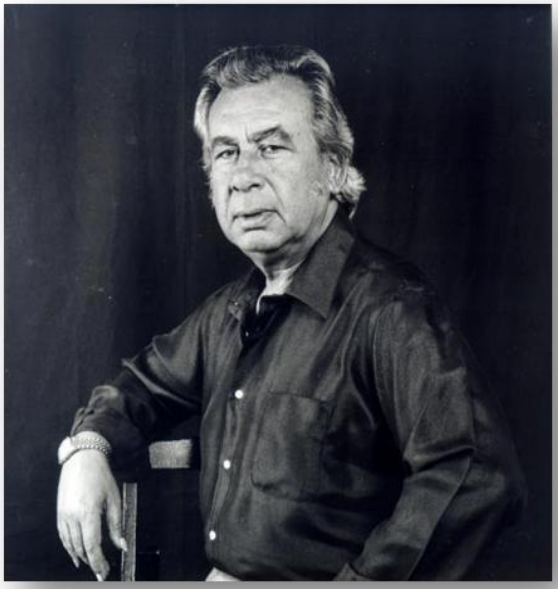
Miguel Ángel Cortés

Y es quizás en Granada donde apreciamos unas características del *sonido flamenco* que podríamos calificar como generalizadas y específicas, repetimos, características que podrían determinar una tendencia o corriente: el sonido de los guitarristas granadinos posee personalidad reconocible.

No ocurre igual en Jerez, donde como en Granada, existe un importante número de guitarristas que son considerados integrantes de una

escuela local, la escuela jerezana. Sin embargo y seguramente por partir de distintos orígenes –de Javier Molina y de Rafael del Águila, en su mayoría- el sonido de los guitarristas jerezanos no guarda una homogeneidad característica, no suena igual la dinastía de *Los Morao,* que Manuel Parrilla, ni que Paco Cepero o *El Niño Jero,* ni Diego Carrasco: *El Tate* o Gerardo Núñez*,* también como ejemplos *a la mano* y conocidos y por supuesto, sin entrar en valoraciones y sin ser exhaustivos.

Rafael del Águila



Manuel Morao

Manuel Parrilla

Niño Jero

Gerardo Núñez

En la actualidad, el cuidado por la calidad del sonido se ha convertido en casi una obsesión para los guitarristas flamencos, en particular para los concertistas. Las dimensiones de los auditorios donde habitualmente tocan les obligan a usar amplificación, a esta circunstancia hay que añadir la costumbre igualmente generalizada de hacerse acompañar en sus actuaciones por otros instrumentos, cuyos sonidos ahogan al de sus guitarras y se han

convencido de que la mejor solución es contratar los servicios de un buen técnico, quien cuidará que el sonido sea recibido positivamente por el público.

Paco de Lucía tocando con amplificación

Lo mismo podríamos decir respecto a las grabaciones en audio y en video, la importancia comercial que poseen ambos medios y sus inherentes complejidades técnicas, requieren el concurso de un experto o de un probo equipo que logren resultados óptimos, homologables por las exigencias del aparato reproductor más refinado. En ello también van las posibilidades de difusión, de prestigio y de comercialización de sus obras. Y eso es mucho.

Manolo Sanlúcar efectuando una grabación

Así las cosas, numerosos guitarristas han decidido actualizar su concepto de la profesionalidad y aprender el uso de los referidos medios y lo hacen como una asignatura más, considerando la importancia de esta materia hoy. Por lo tanto, resulta perfectamente normal que manejen un lenguaje técnico *ad hoc,* que realicen *pruebas de sonido* previas a sus actuaciones y que dialoguen con los técnicos profesionales en su mismo lenguaje o que trabajen habitualmente en sofisticados estudios de sonido, construidos a menudo en sus propios hogares, para mayor comodidad e inmediatez. Persiguen con ello oír sus guitarras con el mismo sonido que las oyen los espectadores.

Todo ello ha procurado la adopción por los guitarristas flamencos de un repertorio técnico originalmente creado por otras guitarras, que habría resultado impensable por innecesario, no hace tanto tiempo, un repertorio técnico-interpretativo al que nos hemos referido *ut supra* y que creemos que seguirá creciendo y evolucionando.

Por otro lado, también conviene tener en cuenta que numerosos concertistas flamencos tocan con frecuencia con acompañamiento de orquestas o en diálogo con instrumentos clásicos. Algunos: *Manolo Sanlúcar,* Vicente Amigo, Rafael Riqueni y José Antonio Rodríguez.

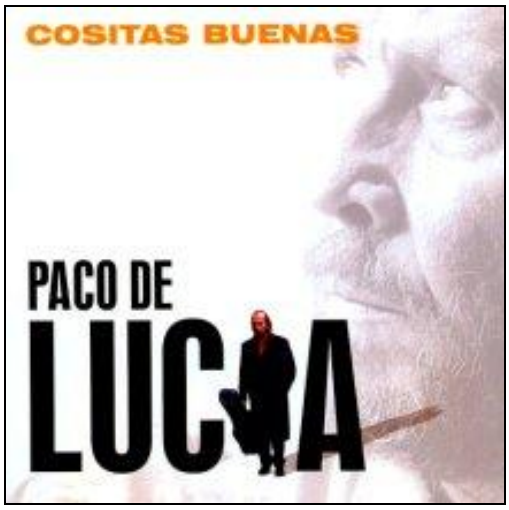
José Antonio Rodríguez

Y *Tomatito* con el pianista Michel Camilo, por ejemplo. Igualmente, precisan coordinar sus sonidos con los de las orquestas y/o los demás instrumentos, requiriendo a veces amplificaciones. Dicha coordinación se efectúa mediante el empleo de un repertorio técnico-interpretativo adecuado, repetimos.

Michel Camilo y Tomatito

Sin embargo y a pesar de todo, observamos con satisfacción que la calidad flamenca del sonido de nuestros guitarristas, goza de muy buena salud y nada nos hace preocuparnos por su pérdida.

Numerosos son o han sido los guitarristas que han modificado o cambiado su sonido en función de los cánones estéticos vigentes en determinadas épocas o de la óptima realización de las piezas que han compuesto y/o tocado. Caso prototípico es el de *Paco de Lucía*, compárese el sonido de *La fabulosa guitarra de Paco de Lucía*, con *Sólo quiero caminar*, con *Luzía* y con *Cositas buenas*.



Pero en todos ellos, el sonido flamenco es reconocible, a pesar de sus diferentes características.

Eusebio Rioja.
Diciembre de 2016.

XVI. Bibliografía

AGUADO, D., *Nuevo método para guitarra,* Madrid, 1843.

ARRIAGA, G., *Técnicas de la guitarra barroca,* en: *La Guitarra en la Historia (vol. III). Terceras Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra,* Ediciones de La Posada. Ayto. de Córdoba, 1992, pp. 65-78, colección coordinada por Eusebio Rioja.

ASENCIO, J., *Verdadero arte de tocar la guitarra por cifra sin ayuda de maestro,* Málaga, 1884.

BERMUDO, J., *Libro llamado declaración de instrumentos musicales,* Osuna (Sevilla), 1555, edición facsímil de Arte Tripharia, Madrid, 1982.

BLAS VEGA, J., *El maestro Patiño,* en: VV.AA., *Historia del Flamenco,* vol. II, pp. 143-145.

BLAS VEGA, J., *Ramón Montoya: la guitarra flamenca,* en: *La Guitarra en la Historia (vol. V). Quintas Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra,* Ediciones de La Posada. Ayto. de Córdoba, 1994, colección coordinada por Eusebio Rioja.

BLAS VEGA, J. y RÍOS RUIZ, M., *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco,* Editorial Cinterco, S.L., Madrid, 1988, 2 vols.

BOBRI, V., *Segovia on flamenco,* en: *Guitar Review,* nº 42, The Society of the Classic Guitar, New-York (USA), Fall 1977.

BOHÓRQUEZ, M., *El cartel maldito. Vida y muerte del Canario de Álora. El secreto mejor guardado del cante flamenco,* Ed. Pozo Nuevo, Sevilla, 2009.

BOHÓRQUEZ, M., *El célebre maestro Pérez*, en: lagazapera.blogspot, 23 de septiembre de 2013.

BOSCH RENARD, J., *Méthode de guitare,* París, 1891.

CANO, M., *La guitarra. Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco,* Servicio de Publicaciones. Universidad de Córdoba. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986.

CASTRO BUENDÍA, G., *Lo "último" de Julián Arcas. La obra inédita de la Colección Palatín,* en: www.sinfoniavirtual.com, nº 23, julio de 2012.

CASTRO BUENDÍA, G., *La Rondeña de Granada del célebre guitarrista Francisco Rodríguez Murciano,* en: www.sinfoniavirtual.com, nº 30, 12-I-2016.

CASTRO BUENDÍA, G., *Nuevas consideraciones en torno a la rondeña de El Murciano. Glinka y su segunda fuente de la rondeña para guitarra,* en: www.sinfoniavirtual.com, nº 31, 18-VII-2016.

DAMAS, T., *Gran introducción y jota con variaciones,* Bernabé Carrafa y Carvajal, Madrid, 1860.

DAMAS, T., *La Macarena,* en: SUÁREZ-PAJARES, J., *La canción con acompañamiento de guitarra. Antología (siglo XIX).*

DAMAS, T., *Así todos,* en: SUÁREZ-PAJARES, J., *La canción con acompañamiento de guitarra. Antología (siglo XIX).*

DAVILLIER, C., *Viaje por España,* Ediciones Grech, S.A., Madrid, 1988, 2 vols.

DELGADO, L., *Método de Guitarra en serio y flamenco para aprender a tocar sin necesidad de Maestro,* Palencia, 1906, inédito.

D.E.M., *Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro,* Madrid, 1881.

ENRIQUE DE MELCHOR, La guitarra flamenca de Enrique de Melchor, Encuentro Productions, Meilen, Suiza, 1993.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, S: *El Solitario. Dos Escenas Flamencas. Un baile en Triana; Asamblea general,* Virgilio Márquez, Editor-Ediciones Demófilo, Córdoba, 1984.

FERANDIERE, F., *Arte de tocar la guitarra española por música, compuesto y ordenado por D. Fernando Ferandiere, Profesor de Música en esta Corte,* Facsímil de Tecla Editions, New York (USA), 1977, *Introduction* de Brian Jeffery.

FORD, R., *Cosas de España,* Ediciones Turner, S.A., Madrid, 1974.

FUENLLANA, M. de., *Orphenica Lyra,* Sevilla, 1554.

GAMBOA, J. M., *Perico el del Lunar. Un flamenco de antología,* Ediciones de La Posada, Ayto. de Córdoba, 2001.

GARCÍA-MATOS ALONSO, M. C., *Juan Navas y la guitarra flamenca,* en: *La Guitarra en la Historia (vol. IX). Novenas Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra,* Ediciones de La Posada. Ayto. de Córdoba, 1998, pp. 85-131, colección coordinada por Eusebio Rioja.

GAUTIER, T., *Viaje por España,* Taifa Literaria, Barcelona, 1985.

GIMENO, J., *Método Dionisio Aguado,* en: www.guitarra.artelinkado.com, 2005.

GÓMEZ DE CASO ESTRADA, M., *Amalio Cuenca. Un riazano universal,* en: www.museoignaciozuloaga.com.

GONSÁLVEZ LARA, C. J., *La edición musical española hasta 1936. Guía para la datación de partituras,* Asociación Española de Documentación Musical, Madrid, 1995.

GONZÁLEZ-CABALLOS MARTÍNEZ, F., *Guitarras de cal. Estudio etnográfico del toque de Morón,* Dip. de Sevilla, 2002.

INZENGA, J. (director), *Colección de Aires Nacionales para Guitarra,* J. Campo y Castro Editor, Madrid, sin fecha.

JORGE RUBIO, M. de., *Nuevo método elemental de cifra para aprender a tocar por sí solo la guitarra con los últimos adelantos hechos en este sistema por Matías de Jorge Rubio,* Madrid, 1860.

LUNA, J. C. de., *La Taberna de los 3 Reyes,* Escelicer, S.L., Madrid-Buenos Aires-Cádiz, 1942.

LLUQUET, G., *Nuevo Método para el arte de acompañar en la Guitarra. Compuesto con música y cifra por...,* Guillermo Lluquet. Almacén general de música, Valencia, 1966, 13ª ed.

MARÍN, R., *Método de Guitarra. Flamenco. Por música y cifra. Compuesto por Rafael Marín. Único publicado de aires andaluces,* Madrid, 1902, facsímil de Ediciones de La Posada, Ayto. de Córdoba, Córdoba, 1995, edición y *Estudio introductorio* de Eusebio Rioja.

MEDINA ÁLVAREZ, A., *Juan Antonio de Vargas y Guzmán y la guitarra de seis órdenes (síntesis y fortuna crítica),* en: *La Guitarra en la Historia (vol. VIII). Octavas Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra,* Ediciones de La Posada. Ayto. de Córdoba, 1997, pp. 13-34, colección coordinada por Eusebio Rioja.

MILÁN, L. de., *El Maestro. Libro de música de vihuela de mano,* Valencia, 1536.

MORETTI, F., *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes, Precedidos de los Elementos Generales de la Musica. Dedicados á la Reyna Nuestra Señora, por el Capitán D. Federico Moretti. Alférez de Reales Guardias Walonas,* Madrid, 1799.

OCÓN, E., *Cantos Españoles. Colección de aires nacionales y populares formada e ilustrada con notas esplicativas y biográficas por Dn. Eduardo Ocón, texto español y alemán,* Breitkopf & Härtel, Leipzig (Alemania), 1874.
OTERO, J., *Tratado de bailes,* Sevilla, 1912.

PACO SERRANO, La guitarra flamenca de Paco Serrano, Encuentro Productions, Meilen (Suiza), 1993.

PANIAGUA, C., *La guitarra y la vihuela en el Renacimiento,* en: *La Guitarra en la Historia (vol. I). Primeras Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra,* Ediciones de La Posada. Ayto. de Córdoba, 1990, pp. 21-44, colección coordinada por Eusebio Rioja.

PÉREZ-BUSTAMANTE DE MONASTERIO, J. A., *Tras la huella de Andrés Segovia,* Servicio de Publicaciones. Universidad de Cádiz, 1990.

PRAT, D., *Diccionario biográfico-bibliográfico-histórico-crítico de guitarras (instrumentos afines), guitarristas (profesores-compositores-concertistas-lahudistas-amateurs), guitarreros (luthiers), danzas y cantos, terminología,* Casa Romero y Fernández, Buenos Aires (Argentina), 1934, facsímil de Editions Orphée Inc., Columbus, Ohio (USA), 1986, *Introduction* de Matanya Ophee.

PUJOL. E., *El dilema del sonido en la guitarra,* Ricordi Americana, S.A.E.C., Buenos Aires (Argentina), 1960.

RAFAEL MERENGUE, La guitarra flamenca de Merengue de Córdoba, Encuentro Productions, Meilen (Suiza), 1996.

RAVINA, C., *El "Capotasto" en la guitarra,* en: revista *El Encordado,* nº 4, Spanga, Suecia.

RIOJA, E., *Inventario de guitarreros granadinos (1975-1983),* Ediciones Códice, S.A., Granada, 1983.

RIOJA, E., *Julián Arcas o los albores de la guitarra flamenca,* Bienal de Arte Flamenco. VI, El Toque, Sevilla, 1990.

RIOJA, E., *Las guitarras tampoco vienen de París,* Bienal de Arte Flamenco. VI, El Toque, Sevilla, 1990.

RIOJA, E., *Julián Arcas,* en: *Julián Arcas. Fantasía "El Paño,"* Productora Andaluza de Programas, S.A., Sevilla, 1992.

RIOJA, E., *Julián Arcas Lacal (1932-1882), concertista internacional, compositor y maestro de guitarra*, en: *Revista Velezana,* nº 12, Ayto. de Vélez-Rubio (Almería), 1993, pp. 43-54.

RIOJA, E., *Andrés Segovia y la guitarra flamenca,* en: *La Caña. Revista de Flamenco,* nº 4, Asociación Cultural España Abierta, Madrid, 1993, pp. 29-39.

RIOJA, E., *Andres Segovia e la chitarra flamenca*, en: revista *Seicorde*, nº 44, Milán (Italia), 1994, pp. 7-15.

RIOJA, E., *El acompañamiento guitarrístico en los primeros tiempos del flamenco. Sus técnicas,* en: VV.AA., *Historia del Flamenco,* vol. II, pp. 23-33.

RIOJA, E., *La emancipación del guitarrista,* en: VV.AA., *Historia del Flamenco,* vol. II, pp. 35-39.

RIOJA, E., *Antonio Pérez,* en: VV.AA., *Historia del Flamenco,* vol. II, pp. 139-141.

RIOJA, E., *Francisco Díaz Fernández "Paco Lucena,"* en: VV.AA., *Historia del Flamenco,* vol. II, pp. 151-157.

RIOJA, E., *Julián Arcas,* en: VV.AA., *Historia del Flamenco,* vol. II, pp. 165-171.

RIOJA, E., *Julián Arcas: un genio de la guitarra aún desconocido*, en: revista *Ocho Sonoro,* nº 3, Asociación Guitarrística América Martínez, Sevilla, 1998, pp. 16-27.

RIOJA, E., *Paco el de Lucena o la redonda encrucijada,* Ayto. de Lucena, Lucena (Córdoba), 1998.

RIOJA, E., *Más sobre Paco Lucena,* en: *Candil. Revista de Flamenco,* nº 123, Peña Flamenca de Jaén, 1999, pp. 3497-3502.

RIOJA, E., *Lucena, Paco de (Francisco Díaz Fernández),* en: V.V.A.A., *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana,* 9 vols., S.G.A.E., Madrid, 2000, dirigido por Emilio Casares Rodicio, vol. 6, p. 1073.

RIOJA, E., *El guitarrista Julián Arcas. Sus relaciones con Málaga,* en: revista *Jábega,* nº 84, Dip. Prov. de Málaga, Málaga, 2000, pp. 73-87.

RIOJA, E., *El guitarrista Paco Lucena. Sus relaciones con Málaga,* en: revista *Jábega,* nº 85, Dip. Prov. de Málaga, Málaga, 2000, pp. 76-88.

RIOJA, E., *La cejilla en la guitarra flamenca,* en: *El Olivo. Revista mensual de Flamenco,* nº 85, Asociación Cultural Flamenca Amigos de El Olivo, Villanueva de la Reina (Jaén), 2000, pp. 22-25.

RIOJA, E., *Paco Lucena: la proyección histórica de su toque,* en: VV.AA., *Pequeña gran historia del flamenco,* Dip. Prov. de Córdoba. Delegación de Cultura, Córdoba, 2001, dirigida por Félix Grande, pp. 104-108.

RIOJA, E., *Las técnicas interpretativas de la guitarra flamenca. Historia y evolución,* en: VV.AA., *Historia del Flamenco,* vol. VI, pp. 75-117.

RIOJA, E., *El toque de Diego del Gastor,* en: GONZÁLEZ-CABALLOS MARTÍNEZ, F., *Guitarras de cal. Estudio etnográfico del toque de Morón,* pp. 201-203.

RIOJA, E., *Andrés Segovia: sus relaciones con el Arte Flamenco,* en: VV.AA., *XXX Congreso de Arte Flamenco. Baeza. Del 9 al 14 de septiembre de 2002. Memoria, Ponencias, Acta.,* Federación Provincial de Peñas Flamencas de Jaén, Jaén, 2003.

RIOJA, E., *Cumbres borrascosas: las relaciones de Andrés Segovia con el Arte Flamenco,* en: *Candil. Revista de Flamenco,* nº 143, Peña Flamenca de Jaén, Jaén, enero-abril, 2003, pp. 4939-4955.

RIOJA, E., *Los barberos españoles y la guitarra,* en: *www.guitarra.artelinkado.com*, septiembre, 2003.

RIOJA, E., *Los barberos españoles y la guitarra,* en: *Candil. Revista de Flamenco,* nº 150, Peña Flamenca de Jaén, Jaén, septiembre-octubre, 2004, pp. 5561-5570.

RIOJA, E., *Andrés Segovia: sus relaciones con el Arte Flamenco,* en: www.guitarra. artelinkado.com, septiembre, 2004.

RIOJA, E., *Guitarristas que la acompañaron,* en: VV.AA., *La Niña de los Peines. Patrimonio de Andalucía. Análisis de los documentos sonoros.* Cd. interactivo dirigido por Cristina Cruces Roldán, Centro Andaluz de Flamenco, Jerez de la Frontera (Cádiz), 2004.

RIOJA, E., *Un guitarrista granadino en los albores del Flamenco: Francisco Rodríguez Murciano: "El Murciano." Su Malagueña o Rondeña para guitarra,* en: www.jondoweb.com, septiembre, 2005; www.tristeyazul.com, noviembre, 2006; www.flamencoenmalaga.es, febrero, 2008.

RIOJA, E., *El guitarrista Julián Arcas y el flamenco. El flamenco en la cultura andaluza a través de un guitarrista decimonónico,* en: V.V.A.A.,

XXXVI Congreso Internacional de Arte Flamenco. El flamenco en la cultura andaluza. Ponencias, Antequera (Málaga), septiembre, 2008.

RIOJA, E., *El guitarrista Julián Arcas y el flamenco. El flamenco en la cultura andaluza a través de un guitarrista decimonónico,* en: www.jondoweb.com, Almería, octubre, 2008.

RIOJA, E., *El llamado "toque de Morón". ¿Una escuela guitarrística?,* en: www.jondoweb.com, Almería, 2008.

RIOJA, E., *La construcción de la guitarra flamenca,* en: *La Flamenca. La revista especializada en Flamenco,* nº 26, Sevilla, septiembre, 2008, p. 6.

RIOJA, E., *Paco el de Lucena: 150 años,* en: www.jondoweb.com, enero, 2009; *www.aticoizquierda.com,* enero, 2009; *www.flamencoweb.fr*, febrero, 2009; *www.deflamenco.com*, febrero, 2009; www.flamencoenmalaga.es, febrero, 2009; *SUR*, Málaga, 23-II-2009, p. 34; www.tristeyazul.com, marzo, 2009; *La Flamenca. La revista especializada en Flamenco,* nº 28, Sevilla, marzo, 2009, pp. 42-43; www.juanbreva.com, junio, 2009.

RIOJA, E., *Ciento cincuenta años del nacimiento de "Paco el de Lucena." Comunicación,* en: VV.AA., *Ponencias.* XXXVII Congreso Internacional de Arte Flamenco, Málaga, septiembre, 2009.

RIOJA, E., *La malagueña o rondeña para guitarra de Francisco Rodríguez Murciano*, en: www.sinfoniavirtual.com, septiembre, 2013.

RIOJA, E. y CAÑETE, A., *La guitarra en los primeros tiempos del Flamenco (II),* en: VV.AA., *Ponencias y comunicaciones del XVI Congreso Nacional de Actividades Flamencas,* Ayuntamiento de Córdoba, 1988, pp. 47-64.

RIOJA, E. y SUÁREZ-PAJARES, J., *La guitarra flamenca de concierto: desde los orígenes hasta Rafael Marín,* en: VV.AA., *Historia del Flamenco,* vol. II, pp. 173-195.

RIOJA, E. y TORRES, N., *Niño Ricardo. Vida y obra de Manuel Serrapí Sánchez,* Signatura Ediciones de Andalucía, S. L., Sevilla, 1996.

RIQUENI, R., *La guitarra flamenca de Rafael Riqueni,* Encuentro Productions, Meilen, Suiza, 1996.

RÍUS ESPINÓS, A., *La biografía definitiva sobre Tárrega,* Ayto. de Vila Real (Castellón), 2007.

RODRÍGUEZ, F., *Malagueña para guitarra,* en: INZENGA, J., *Colección de Aires Nacionales para Guitarra.*

RODRÍGUEZ, M. (ed.), *J. Arcas. Obras completas para guitarra. Nueva edición facsímil de sus ediciones originales. 52 piezas para guitarra (1 inédita)*, Ediciones Soneto, Madrid, 1993.

ROMANILLOS, J. L., *Antonio de Torres. Guitar maker. His life & work,* Element Books Ltd., Longmead, Shaftesbury, Dorset (Inglaterra), 1987.

ROMANILLOS, J. L., *En torno a Torres. Antecedentes, realizaciones y secuelas,* en: V.V.A.A., *La Guitarra en la Historia (vol. I) Primeras Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra,* Ediciones de La Posada. Ayto de Córdoba, Córdoba, 1990. pp. 45-66, colección coordinada por Eusebio Rioja.

ROMANILLOS, J. L., *Exposición de guitarras antiguas españolas,* Caja de Ahorros Provincial de Alicante, Alicante, 1990.

ROMANILLOS, J. L., *Antonio de Torres. Guitarrero, su vida y obra,* Cajamar e Itto. de Estudios Almerienses, Almería, 2004.

SEGOVIA, A., *To Paco Montes Varela. A group of "Farsetas" for Soleares by Paco Lucena, Maestro Patiño, and Ansetonius, colleted during his distant youth by...,* en: *The Guitar Review,* nº 42, pp. 10-11.

SODY DE RIVAS, A., *El eco de unos toques. Diego del Gastor,* Gráficas Olimpia, S. L., Morón de la Frontera (Sevilla), 1992.

SOR, F., *Méthode pour la guitare, par Ferdinand Sor,* Imprimerie de Lachevardiere, París (Francia), 1830.

SUÁREZ-PAJARES, J., *Julián Arcas: figura clave en la historia de la guitarra española,* en: *Revista de Musicología,* vol. XVI, nº 6, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1996, pp. 3344-3367.

SUÁREZ-PAJARES, J., *La canción con acompañamiento de guitarra. Antología (siglo XIX),* Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 1996.

SUÁREZ-PAJARES, J., *Los virtuosismos de la guitarra española: del alhambrismo de Tárrega al neoclasicismo de Rodrigo,* en: JAMBOU, L. (comp), *La musique entre France et Spagne. Interactions stylistiques 1870-1939,* Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

SUÁREZ-PAJARES, J. y RIOJA, E., *Julián Arcas (1832.1882). Una biografía documental,* Itto. de Estudios Almerienses. Dip. Prov. de Almería, Almería, 2003.

TÉLLEZ, J. J., *Paco de Lucía: retrato de familia con guitarra. Señales de vida,* Qüasyeditorial, Sevilla, 1994.

TOMATITO, La guitarra flamenca de Tomatito, Encuentro Productions, Meilen, Suiza, 1995.

TONAZZI, B., *Liuto, vihuela, chitarra e strumenti similari nelle loro intavolature. Con cenni sulle loro letterature,* BÈRBEN Edizioni Musicali, Ancona (Italia), 1974.

TORRES CORTÉS, N., *Sobre el toque de Rondeña,* en: VV.AA., *Ponencias. XXII Congreso de Arte Flamenco,* Estepona (Málaga), 1994, pp. 95-124.

TORRES CORTÉS, N., *Vicente Amigo,* en: *La guitarra flamenca en la actualidad,* en: VV.AA., *Historia del Flamenco,* vol. IV, p. 88.

TORRES CORTÉS, N., *La guitarra flamenca a principios de siglo a la luz del método de Rafael Marín, de los registros sonoros, de las fuentes escritas y fotográficas,* en: *La Guitarra en la Historia (vol. VIII). Octavas Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra,* Ediciones de La Posada. Ayto. de Córdoba, Córdoba, 1997, colección coordinada por Eusebio Rioja, pp. 97-98.

TORRES CORTÉS, N., *1970-2000: Treinta años de evolución de la guitarra flamenca (desde la generación de Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar, Serranito a las nuevas orientaciones actuales),* en: VV.AA., *XXIX Congreso Internacional de Arte Flamenco. Ponencias,* Cámara de Comercio, Industria y Navegación del Campo de Gibraltar. Fundación Municipal de Cultura José Luis Cano, Algeciras (Cádiz), 2001, pp. 22-23.

TRIANA, F. el de (Fernando Rodríguez Gómez), *Arte y artistas flamencos,* Madrid, 1935, facsímil de Ediciones Demófilo, S.A., Fernán Núñez (Córdoba), 1978.

VALDERRÁBANO, E. de., *Silva De Sirenas*, Valladolid, 1547.

VARGAS Y GUZMÁN, J., *Explicación de la Guitarra (Cádiz, 1773),* edición y estudio introductorio de Ángel Medina Álvarez, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 1994.

VÁZQUEZ, M., *Apuntes biográficos* (sobre Francisco Rodríguez Murciano), en: INZENGA, J., *Colección de Aires Nacionales para Guitarra.*

VILLANUEVA, M., *El trémolo*, en: www.guitarra.artelinkado.com, revista digital de guitarra, octubre, 2006.

VV.AA., *Ponencias y comunicaciones del XVI Congreso Nacional de Actividades Flamencas,* Ayuntamiento de Córdoba, 1988.

V.V.A.A., *La guitarra española,* Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid, 1991.

VV.AA., *XXIX Congreso Internacional de Arte Flamenco. Ponencias,* Cámara de Comercio, Industria y Navegación del Campo de Gibraltar. Fundación Municipal de Cultura José Luis Cano, Algeciras (Cádiz), 2001.

VV.AA., *Ponencias. XXII Congreso de Arte Flamenco,* Estepona (Málaga), 1994.

VV.AA., *Historia del Flamenco,* 6 vols., Ediciones Tartessos, S.L., Sevilla, 1995-2002, dirigida por José Luis Navarro García, Miguel Ropero Núñez y Cristina Cruces Roldán.

VV.AA., *Pequeña gran historia del flamenco,* Dip. Prov. de Córdoba. Delegación de Cultura, Córdoba, 2001, dirigida por Félix Grande.

VV.AA., *XXX Congreso de Arte Flamenco. Baeza. Del 9 al 14 de septiembre de 2002. Memoria, Ponencias, Acta.,* Federación Provincial de Peñas Flamencas de Jaén, Jaén, 2003.

VV.AA., *La Niña de los Peines. Patrimonio de Andalucía. Análisis de los documentos sonoros.* Cd. interactivo dirigido por Cristina Cruces Roldán, Centro Andaluz de Flamenco, Jerez de la Frontera (Cádiz), 2004.

V.V.A.A., *XXXVI Congreso Internacional de Arte Flamenco. El flamenco en la cultura andaluza. Ponencias,* Antequera (Málaga), septiembre, 2008.

VV.AA., *Ponencias.* XXXVII Congreso Internacional de Arte Flamenco, Málaga, septiembre, 2009.

WILKIS, H. J., *Niño Ricardo. Rostro de un Maestro. Revelación artística y mística de un genio español,* Bienal de Arte Flamenco VI, El Toque, Sevilla, 1990.

ZAYAS, R. de., *Ramón Montoya. Manolo el de Huelva. Colección Zayas,* Ayto. de Sevilla (Delegación de Cultura), Sevilla, 1984.

ZAYAS, R. de., *El papel de la guitarra cortesana llamada "vihuela," en la música del Siglo de Oro,* en: *La Guitarra en la Historia (vol. III). Terceras Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra,* Ediciones de La Posada. Ayto. de Córdoba, Córdoba, 1992, colección coordinada por Eusebio Rioja.