

SINFONÍA VIRTUAL REVISTA DE MÚSICA Y REFLEXIÓN MUSICAL

ISSN 1886-9505 | Indexada en Latindex

También estamos en <u>DIALNET</u>, <u>RILM</u>, <u>MIAR</u>

www.sinfoniavirtual.com

El eclecticismo musical de Tomás Damas. Relaciones entre la música académica del siglo XIX y la guitarra flamenca

DAVID MONGE GARCÍA

Profesor de Guitarra Flamenca en Conservatorios de Música y Danza de Andalucía

Resumen

El guitarrista Tomás Damas (1817-ca. 1880) desarrolló su actividad musical principalmente en el Madrid de mediados del siglo XIX. Si bien su carrera está centrada en la guitarra y su didáctica, sus estudios de violín en el Conservatorio y su perfil académico le mantuvieron activo como arreglista y director de orquesta. Entre sus obras destacan los Aires Nacionales y los Aires Andaluces, alternándolos en sus conciertos con obras del repertorio clásico-romántico: desde una Jota o un Tango americano, pasando por arreglos de obras de Verdi y Strauss, hasta piezas de sus coetáneos guitarristas Huerta o Ciebra. En su música cabe señalar rasgos y técnicas de la guitarra popular y composiciones en relación directa con los guitarristas preflamencos Francisco Rodríguez "El Murciano", Trinidad Huerta o Julián Arcas, considerados hoy en día germen de la Guitarra Flamenca solista.

Palabras clave: Tomás Damas, guitarra romántica, guitarra flamenca, eclecticismo musical, aires nacionales, aires andaluces, zarzuela, métodos de guitarra, Julián Arcas.

Abstract

Guitarist Tomas Damas (1817 – ca. 1880) Developer his musical activity in Madrid in the mid-19th century. Although his musical activity is focused on the guitar and his didactics, his violin studies at the conservatory and his academia profile, kept him active as an arranger and conductor. In his repertoire the *Aires nacionales* and *Aires andaluces* stand out, alternating them in his concerts with Works from the classic romantic repertoire: from a Jota ora n American Tango, through arrangements of Works by Verdi and Strauss, to pieces by their contemporary guitarists Huerta or Ciebra. In his music, it is worth highlighting the caracteristics and techniques of the popular guitar and compositions in direct relation to the *preflamenco* guitarist Francisco Rodríguez "El Muciano", Trinidad Huerta or Julián Arcas, considered today to be the germ of the solo flamenco guitar.

Keywords: Tomás Damas, romantic guitar, flamenco guitar, musical eclecticism, aires nacionales, aires andaluces, zarzuela, guitar methods, Julián Arcas.

Fecha de recepción: 15/06/2020 Fecha de publicación: 01/07/2020

1. La guitarra en el Madrid de la primera mitad del S.XIX

1.1. Contexto sociocultural y musical

Nació Thomas María de Lamas y Cos (Comillas, Cantabria 18/12/1817-ca. 1880)¹ en un momento histórico convulso, de ruinosa posguerra, en la que el país, aunque "independizado" del imperio napoleónico, sufriría a continuación el periodo absolutista de Fernando VII, la supresión de la Constitución de Cádiz y la persecución de los liberales. A la muerte de Fernando VII y con el fin de su reinado, le sucede un periodo de tres años de transición e inestabilidad política con la regencia de Maria Cristina, madre de la sucesora al trono Isabel II. Es en esta época cuando las señas identitarias del pueblo español, tras la guerra, toman protagonismo frente a lo extranjero "invasor". Destaca en su máxima expresión el llamado por Caro Baroja Andalucismo como posición estética y aún ética, donde Andalucía, sus gentes y costumbres formaban el estereotipo de lo más castizo y singular de toda España (aunque este ideario ya se tenía, en menor medida, desde los siglos anteriores)². En el ambiente musical y escénico, este Andalucismo y Casticismo va estaban presente desde el SXVI y XVII en el repertorio popular de cantes, bailes y músicas (jácaras, pasacalles, canarios, folías, zarabandas, chaconas, etc.) y en la, llamada por José Subirá, Tonadilla Escénica dieciochesca, que poco a poco será arrinconada por las corrientes operísticas europeas, sobre todo italianas y francesas.

Está documentada y es bien conocida la popularidad de la guitarra en el ambiente musical español ya desde el SXVI y XVII como principal instrumento de cuerda pulsada practicado, frente al laúd, instrumento más extendido en Europa. Fama todavía mayor si cabe durante la segunda mitad del SXVIII y primera mitad del XIX con los últimos avances organológicos de sus violeros y guitarreros³. Viajeros europeos románticos como Gautier, Dembowski o Dumas nos dejaron muchas descripciones del ambiente musical popular español y de la función de acompañamiento de la guitarra en los cantes y bailes de toda la geografía española, en especial de los de Andalucía. El Madrid del SXIX tuvo una especial trascendencia cultural y musical por ser la capital del Estado y no era menos importante aquí este rol de acompañamiento que asumía el instrumento, aunque también fuera importante y trascendente en su faceta de instrumento solista y de carácter culto. Madrid era uno de los lugares de referencia donde los artistas nacionales y extranjeros de proyección internacional debían desarrollar su actividad profesional: desde Aguado, Ciebra y Huerta hasta Arcas. La ópera italiana y las corrientes musicales centroeuropeas eran el atractivo de las clases

⁻

¹ Para datos biográficos actualizados y sobre la obra del autor, ver ANTÓN PALACIOS, Rafael: *El guitarrista Tomás Damas (1817-ca.1880)*. Revisión biográfica y catálogo compositivo. Revista de musicología, vol. XVII n°1, Madrid, 2019, p. 73 y ss.

² CARO BAROJA, Julio: *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Istmo, Madrid, 1990.

³ Para profundizar en esta época, ver ALEIXO, Ricardo: *La Guitarra en Madrid (1750-1808)*. Sociedad Española de Musicología, Madrid, 2016.

sociales medias y altas y tanto el pianoforte como los formatos de cámara y de orquesta hacían furor en los círculos más cultos. Aunque en algunos de estos círculos también había cierta afición por la música popular del país, la guitarra no dejaba de ser un instrumento asociado al pueblo, practicado por las clases sociales bajas y su repertorio lo formaban los viejos fandangos y tiranas, las seguidillas, jotas y boleros, con una clara función de acompañamiento de "cantes y bailes del país" y unas maneras "toscas" de tocarla denominadas "toque barbero", esto es, con la utilización de técnicas "rudimentarias" de pulgar, rasgueado, la mano derecha cerca del puente (Ferandiere, 1799) y golpe en la tapa del instrumento.

Toda esta estigmatización negativa de la guitarra y de su repertorio, a pesar de hitos del clasicismo como Carcassi, Giuliani, Sor y Aguado, no dejaba en buen lugar al instrumento nacional. Aún con toda la popularidad de que gozaba la guitarra y de la cantidad de obras y métodos que se imprimieron para el instrumento en todo el SXIX, autores como Pujol han definido este periodo musical como una época en que el instrumento (...) se tenía en disfavor; en que los conciertos públicos eran espaciados y poco concurridos; y aún los privados carecían regularmente de utilidad y eficaz resonancia⁴. Para entender mejor las palabras de Pujol, cabe mencionar la polémica surgida a partir de un concierto realizado por Huerta en el Conservatorio de Madrid el 25/3/1856 en el que un articulista critica:

La manía de querer hacer de la guitarra un instrumento de concierto, y de obligarla a interpretar ideas para las cuales no cuenta con medios suficientes y adecuados de expresión, es precisamente la causa del olvido y abandono en que hoy se encuentra, y que durará por largo tiempo, si no se procura mantenerla en la línea que le corresponde entre la gran familia instrumental, escribiéndole con arreglo a su verdadera naturaleza y a sus medios naturales de expresión⁵.

Esta polémica provoca reacciones en el guitarrista Antonio Cano, que escribe a la revista en que aparece la noticia en defensa del instrumento. La *Gaceta musical de Madrid* vuelve a publicar un interesante artículo acerca del debate que existía ya desde tiempos de Sor, Aguado, Lichtenthal o Fetis respecto a las características sonoras de la guitarra, su papel como instrumento de acompañamiento frente al arpa o al piano y acerca de si sus cualidades sonoras eran las más adecuadas para su uso melódico y para la interpretación de piezas a sólo (todo lo anterior recogido por Suárez-Pajares)⁶.

Al respecto encontramos una apreciación en esa línea en el periódico El contemporáneo (Madrid, 8/3/1864) donde leemos que:

SINFONÍA VIRTUAL · EDICIÓN 39 · Verano 2020 ISSN 1886-9505 –www.sinfoniavirtual.com

⁴ PUJOL, Emilio: *Tárrega. Ensayo biográfico*. Artes Gráficas Soler S.A. Jávea, Valencia, 1978, p. 19.

⁵ Gaceta musical de Madrid, nº 13, Madrid 30/3/1856.

⁶ SUÁREZ-PAJARES, Javier: Las generaciones guitarrísticas españolas del S.XIX. Artículo en: CASARES RODICIO, Emilio; ALONSO GONZÁLEZ, Celsa: La música española en el S.XIX. Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones, 1995, pp. 360 y ss.

El señor don Juan Valencia (...) es un artista que continúa la pléyade ilustre del señor Aguado, Huertas y otros (...). El género en el que a nuestro juicio brilla más el señor Valencia, es de las fantasías, digámoslo así, sobre los temas populares de nuestro país, que es también el que mejor se adapta a las condiciones de la guitarra y creemos que el joven artista debe cultivarlo con predilección, dejando a un lado la música dramática, que nunca será adaptable a aquel instrumento.

De manera clara este tipo de repertorio de fantasías y aires populares del país será de la predilección de algunos guitarristas y otros preferirán interpretar un repertorio con formas musicales de corte europeísta, más cercano a la tradición académica, continuando así aquella escisión que comentaba Ferandiere en su método entre una escuela de "toque barbero" y otra con una concepción capaz de alternar con todos los instrumentos que están recibidos en una orquesta⁷. Es el repertorio para guitarra solista en los conciertos de esta época un pot-pourri de aires populares y fantasías, de obras de óperas y zarzuelas arregladas para guitarra y la mayoría de los guitarristas solistas optan por las tres opciones para sus espectáculos, si bien, aunque se de el caso como veremos, es raro ver a la guitarra en otras formaciones de cámara u orquestales. Todas estas consideraciones afectaron a la reputación y posterior trascendencia de músicos guitarristas como Tomás Damas y otros coetáneos suyos, quienes, con mayor o menor éxito, pudieron llevar este instrumento a los mejores teatros de la época, en un esfuerzo filantrópico defensor de la guitarra y de un repertorio concreto compuesto y arreglado para ella, hasta el punto de que, al igual que otros, Damas la llevará a la orquesta.

La Guitarra Flamenca posterior continuará en la línea de aquellos *aires* populares del país que tan a la perfección se adaptaban al instrumento. La "orquesta" de corte popular que más éxito tendrá, será la exhibida en los cafés cantantes, con baile, cante y guitarra, además de las palmas y las castañuelas, pocas veces de otros instrumentos (violines y panderos). Así tendrá un continuado éxito, tanto a nivel nacional como internacional, desde aquellos momentos hasta la actualidad, en tablaos y en los más prestigiosos espacios escénicos de todo el mundo.

1.2. Personalidades de referencia y la formación guitarrística de Tomás Damas

Si en el entorno barcelonés era el guitarrista Fernando Sor el referente principal, en el Madrid de principios del SXIX era Dionisio Aguado quien marcó profundamente a los guitarristas de esa generación. En 1838 concertistas como Trinidad Huerta, Florencio Gómez Parreño o Miguel Carnicer hacían furor tanto en los círculos musicales cultos de las clases medias y altas como en toda clase de espacios escénicos y, además de Aguado, eran las referencias a seguir por los guitarristas de entonces. Damas pudo tener algunos posibles *profesores* de guitarra,

⁷ FERANDIERE, Fernando: Arte de tocar la guitarra española por música. Madrid, 1799, p. 4.

con quien estudiara de manera directa, como Miguel Carnicer (guitarrista hermano de Ramón Carnicer, compositor y profesor del Conservatorio de Música María Cristina de Madrid) o con quien fuera posteriormente su amigo el guitarrista Florencio Gómez Parreño, alumno y amigo de Aguado (a quien Damas dedicara alguna obra). Por los datos que nos aporta Antón Palacios (2019) acerca de la posición económica de la familia Lamas y Cos (el padre fue alabardero del rey, puesto cortamente remunerado), creemos que el pago de unas clases de guitarra con reconocidos maestros sería más que improbable.

En cuanto a los conocimientos de guitarra que tenía Tomás Damas, intuimos que aprendió con alguno de los muchos métodos que circulaban en el Madrid de entonces, muy probablemente con el que tuvo más éxito en la época, el de Aguado, al que hace referencia en sus propios métodos, descartando la opción que se ha barajado en diversos lugares de que fuera alumno directo del mismo. Si lo hubiera sido lo habría anotado en sus métodos, como garantía de calidad y prestigio, o aparecería en las noticias de prensa, en las que figura únicamente como titulado del Conservatorio de María Cristina. Así mismo habría hecho de haber recibido clases de manera directa de los insignes Huerta, Ciebra o Carnicer. A nuestro parecer, su formación académica en el conservatorio y sus conocimientos de solfeo le permitirían aprender de manera autodidacta a partir de dicho método que estaba escrito en música y no en cifra. Es esclarecedora la declaración que Damas hace en la introducción de su primer método de 1848 (que posteriormente comentaremos) y que nos confirma el conocimiento exhaustivo que tenía de los tratados de guitarra de aquel entonces:

Dedicado por espacio de mucho tiempo, en hacer sencillos los principios de la guitarra, he estudiado con muchísima atención todos los métodos que existen; sin duda los hay excelentes, productos por el genio de buenos profesores (...).

Pero ¿estudió Damas la guitarra únicamente de manera autodidacta o tuvo algún maestro directo, fuera éste o no de la talla de los Aguado, Huerta o Carnicer?, ¿eran las guitarrerías, tiendas de música y salones de las casas particulares en que se organizaban conciertos, lugares de reunión de guitarristas en que se compartían conocimientos?, ¿hasta qué punto Damas pudo nutrirse mediante transmisión oral de la guitarra popular?. Independientemente de dónde y con quién se formó Damas de forma directa en guitarra después de sus estudios de violín en el conservatorio, es claro que en 1837 ya tocaba la guitarra con el suficiente conocimiento como para dar clases y así aparece en la prensa: Don Tomás Lamas, profesor de Guitarra y Violín, discípulo del Colegio de Madrid, titulado del María Cristina, fundado por S.M. la Reina Gobernadora, se ofrece a dar lecciones de los dos instrumentos (...)8.

Aunque es obvio el significado, nos preguntamos qué matices tenía el término *profesor* con respecto a la música, con el que suele designarse a los más claros representantes de la guitarra en la época. Así mismo se aplica comúnmente

⁸ Boletín oficial de la provincia de Santander, 29/1/1837.

este apelativo a Tomás Damas a partir de la aparición de esta noticia, en los anuncios de sus conciertos y publicaciones de partituras y métodos.

En su diccionario de 1852 Fargas y Soler nos da la definición de:

Profesor de Música. El que enseña o ejerce la música en algunos de sus ramos por lucro o provecho propio toma el nombre de profesor, de la palabra profesión o del arte que profesa. En algunos países sólo se da este nombre al que enseña algún ramo del arte en los institutos públicos, como son conservatorios, colegios y universidades⁹.

Para una comprensión más clara de la acepción del término y ya un lustro más tarde en el tiempo, revisamos el Diccionario de Luisa Lacal de 1900:

Profesor: En mús. el que la conoce teórica y prácticamente; el que la enseña. Dícese que lo es de canto, de composición, de armonía o de tal o cual instr. según la especialidad a que se dedica¹⁰.

El término de profesor lo podemos ver como distintivo en conciertos y críticas anunciados en la prensa con referencias a multitud de guitarristas desde Aguado, Trinidad Huerta, Carnicer o Ciebra hasta Damas, A. Cano, Bassols y Arcas. Este concepto se conservaría algo transformado y con otro matiz hasta nuestros días en el argot del flamenco con el término de maestro, aplicado más comúnmente a los guitarristas, aunque todavía Rafael Marín utiliza el término en su método de 1902 aludiendo a que muchos Señores Profesores acogerán con benevolencia la aparición de este método¹¹.

Debido a los apuros económicos familiares que ya constan desde que ingresó Damas en el conservatorio (fue becado en el mismo por ser de familia humilde) y tras una supuesta primera fase de aprendizaje autodidacta, apuntamos aquí la posibilidad de que se perfeccionara en el estudio de la guitarra en alguna institución de la época como el Liceo Artístico y Literario de Madrid, donde en los años 40 se ofrecían clases para las familias desfavorecidas, tanto de enseñanzas básicas como de diversas artes, en las que estaba incluida la música. En esos años 40, en el salón de este Liceo actuó José María de Ciebra en varias ocasiones, quien sí parece que influyó de manera directa a Damas como veremos posteriormente. Aunque no se sabe si Ciebra ofreció o no algunas clases, sí actuó el día del 23 cumpleaños de Damas, donde sonaron obras de Donizetti y Rossini, además de un Pot-pourri a dos guitarras de temas de Bellini y aires españoles por don José María y don

⁹ FARGAS Y SOLER, Antonio de: *Diccionario de música*. Imprenta de Joaquín Verdaguer, Barcelona, 1852, p. 164.

¹⁰ LACAL, Luisa: *Diccionario de la música*. Segunda edición. Establecimiento tipográfico de San Francisco de Sales. Madrid, 1900, p. 423.

¹¹ MARÍN, Rafael: Método de Guitarra (Flamenco). Por música y cifra. Sociedad de autores españoles, Moratín y S. Madrid, 1902, p. 6.

Rafael A. de Ciebra¹². Estaría Damas el día de su cumpleaños en el recital de Ciebra?

En esta línea de la pedagogía del instrumento y los profesores del mismo, en 1842, un año antes de la primera aparición pública de Damas en un teatro, se establece en Madrid una empresa que con el título de Asociación Musical se propone generalizar en España el cultivo del arte músico, poniendo sus producciones al alcance de todas las fortunas, y satisfaciendo a la vez los deseos de los profesores y las exigencias del aficionado. En esta asociación, de la que se hace eco la revista La Iberia Musical (Madrid, 1842), se encontraban como miembros y fundadores los guitarristas Dionisio Aguado en calidad de compositor de guitarra y miembro de varias sociedades e institutos filarmónicos del extranjero, Miguel Carnicer y José Salmon, ambos como compositores de guitarra¹³. Planteamos aquí la hipótesis de que Damas perfeccionara sus conocimientos guitarrísticos en alguna institución similar.

Lo que sí parece seguro es que estudiara con alguien, pues en su Nuevo Método de Guitarra por Cifra Compaseada (1869) defiende la idea de estudiar de manera directa con algún maestro, aunque no sabemos si por seguir una línea de conocimiento como la que él tuvo o por motivos puramente laborales, para tener más alumnos directos:

Protesto contra los falsos ofrecimientos de que se pueda aprender sin necesidad de Maestro y los de limitar el tiempo en que el discípulo pueda tocar tantas o cuantas piezas; pues estas promesas solo las hacen, los ignorantes o los embaucadores.

Vemos aquí que Damas utiliza el término de maestro y no el de profesor y nos recuerda lo anteriormente comentado respecto a este vocablo utilizado en Flamenco. Como veremos posteriormente, Tomás Damas llegó a ser un profesor de guitarra consumado, de probados éxitos en sus interpretaciones musicales y con vastos conocimientos en teoría musical, además dedicado a la enseñanza del instrumento como medio de lucro y vida. A parte de sus apariciones en público, sus obras pedagógicas corroboran su empeño didáctico en el ámbito de la guitarra y de los instrumentos de cuerda pulsada. Pedagogía musical que le preocupó siempre, pues sufrió alguna mala experiencia ya desde que su profesor de violín del conservatorio, Pedro Escudero, tuviera un trato peyorativo con Damas y sus condiscípulos (Antón Palacios, 2019).

¹² El Correo Nacional (Madrid), 18/12/1840.

¹³ Asociación musical. Prospecto. Visto en el Índice de las órdenes, decretos y circulares publicados en los Boletines del mes de octubre de 1842. Madrid, 1842.

1.3. Espacios alternativos de transmisión oral

Revisando la hemeroteca vemos multitud de anuncios en que se ofertan clases de guitarra mediante diversos métodos, de cifra, música y de acompañamiento, algunos de ellos muy prometedores y poco realistas, como hemos visto que denunciaba Damas. Estas clases se daban muy comúnmente en las propias casas de los profesores o éstos ofrecían la posibilidad de darlas en las de los alumnos. En los anuncios vemos que los métodos de Aguado y de Sor son dos de las más recurridas referencias y algunos de los profesores detallan que estudiaron con el mismo Aguado o con Carnicer. Hemos de subrayar aquí la larga tradición de transmisión oral que siempre ha acompañado a la guitarra por ser un instrumento que se presta muy bien a aprenderlo de manera visual y directa, método muy extendido en las clases particulares que se ofertaban, en espacios sociales populares como las barberías¹⁴ o en los mismos espacios escénicos de los teatros, salones, cafés cantantes o reuniones privadas donde unos aprendían de otros.

En cuanto a las guitarrerías y establecimientos en que se vendían instrumentos musicales, partituras o entradas de conciertos, apuntaremos su vital importancia en cuanto a la dinamización musical en la época. Al igual que en el S.XX Ramón Montoya aprendiera rudimentos de Guitarra Clásica con Llobet en la tertulia que se organizaba en la guitarrería de Santos Hernández¹⁵ o Víctor Monge "Serranito" asimilara rasgos y técnicas usadas en la Guitarra Clásica con Narciso Yepes y José Tomás en los talleres madrileños de Ramírez¹⁶, es muy probable que así también Damas se nutriera de sus guitarristas coetáneos y más teniendo en cuenta la penosa situación económica que parece acompañarle toda la vida (desde la posición de sus progenitores; en los años 45 antes de editarse su primer método de guitarra¹⁷; vendiendo su violín para sacar algo de dinero como atestigua la carta que remite a Barbieri y que aparece en su método de 1867; en febrero de 1874, debiéndole al mismo 240 reales).

Sin entrar en detalles sobre los editores de la obra de Damas (Eslava, Dotesio, Romero, etc.), vamos a hacer aquí una breve reseña de las guitarrerías, guitarreros¹⁸ y establecimientos musicales más importantes de la época con los que Damas mantenía algún tipo de relación (o bien fueron editores de sus obras o los

SINFONÍA VIRTUAL · EDICIÓN 39 · Verano 2020 ISSN 1886-9505 –www.sinfoniavirtual.com

¹⁴ Para ampliar información al respecto, ver CAMPO TEJEDOR, Alberto del; CÁCERES FERIA, Rafael: *El Barbero y la Guitarra*. Editorial Almuzara, 2013.

¹⁵ BLAS VEGA, José: El Flamenco en Madrid. Editorial Almuzara, S.L., 2016, p. 69.

¹⁶ GAMBOA, José Manuel: *Victor Monge Serranito. El guitarrista de guitarristas.* El Flamenco Vive, S. L., Madrid, 2017, p. 357.

¹⁷ En el periódico El Español, con fecha del 2/6/1846 podemos leer: Don Tomás Damas, profesor de guitarra ventajosamente conocido del público desde que tocó en varios teatros de esta corte y que a pesar de tan pocos años ha hecho progresos tan rápidos (...). Sería de desear que este joven encontrase alguna protección, a fin de que saliendo de la penosa situación en que sabemos se halla pudiese mayor amplitud a su saber y ver recompensados sus afanes.

¹⁸ Para información más detallada sobre éstos y otros guitarreros, consultar ROMANILLOS VEGA, José Luís; HARRIS WINSPEAR, Marian: *The Vihuela de mano and the Spanish Guitar*. The Sanguino Press. Guijosa (Guadalajara), 2002.

menciona en su método de 1867, como ya hiciera Sor en su método recomendando las guitarras construidas por Panormo, Lacôte, Alonso, Pagés o Martínez) y donde podría haberse nutrido de las diferentes corrientes estéticas y técnicas de la guitarra a lo largo de su carrera.

- Carrafa y Sanz: Importante editorial con establecimiento en la calle del Príncipe de Madrid desde los años 40, donde se vendían instrumentos y partituras. Fue editor en 1860 de la importante obra de Damas *Gran Introducción y Jota con Variaciones*. En este establecimiento se hacían las suscripciones para la colección didáctica de piezas para guitarra escogidas por Damas *La Bella Lira* (ver punto 4).
- Campo Castro, José Toribio: lo cita Damas en su método de 1867. Trabajó con su padre Benito del Campo en la guitarrería regentada por éste, que ocupó el local que fuera anteriormente del conocido Muñoa, en calle Majaderitos (Benito se casó con una hija de Muñoa. En segundas nupcias nació José Toribio Campo Castro). Esa dirección cambiaría el nombre por calle de Cádiz, donde continuó con el negocio tras la muerte de su padre en 1857. En ella se vendían, además de guitarras, bandurrias y cuerdas, obras didácticas para el instrumento, los métodos de Aguado, un retrato (de Aguado) a invitación de varios discípulos y amigos¹⁹, el Fandango variado del mismo autor reeditado en 1850, una colección de tangos de Julián Arcas²⁰, etc. Fue un importantísimo epicentro musical madrileño y en el establecimiento se configuró el Centro Musical, formado por varios profesores premiados con la medalla de oro en el real conservatorio de música y declamación²¹, especie de asociación filantrópica en beneficio de la música, a la que no sabemos si pertenecía Damas.
- Carracedo, Antonio: guitarrero que menciona Damas en su método de 1867, hijo del también guitarrero Enrique. Como podemos leer en periódicos de la época, los dos construyeron guitarras que tocara Huerta en sus conciertos madrileños de los años 47 y 62 y en su guitarrería se vendían partituras y métodos de los guitarristas de entonces. La relación de guitarristas y guitarreros siempre fue íntima y fundamental, como bien pudo ser la de Julián Arcas con Antonio de Torres²², quienes aportaron novedades a la organología del instrumento. Damas en algo contribuyó y en su método *La Bandurria sonora* de 1873 se nos narra que propuso a Carracedo unos cambios organológicos, no en la guitarra propiamente dicha, sino en aquel instrumento. Así leemos en el periódico El Imparcial el 4/2/1873:
 - (...) por la pequeña novedad que introduce su autor D. Tomás Damas, guitarrista español, tanto en el modo de templarlos, como en la construcción de la bandurria, que sin alterar en nada su forma actual, según se explica en el método, gana, no solo en suavidad de pulsación, sino que sus sonidos parecen los de una

¹⁹ El Clamor Público, 24/9/1850.

²⁰ La Correspondencia de España, 4/8/1871.

²¹ La Esperanza 23/3/1867.

²² TORRES CORTÉS, Norberto: *Antonio de Torres y Julián Arcas. Una nueva expresión para la Guitarra Española.* Diputación de Almería - Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 2018.

pequeña arpa. (...) Se construye en la guitarrería del acreditado artífice D. Antonio Carracedo, calle del Duque de Alba , núm. 4, Madrid.

- González, Francisco: guitarrero que menciona Damas en su método de 1867. En su guitarrería de la calle de San Jerónimo de Madrid, se vendían, además de guitarras, bandurrias y violines, composiciones de los más distinguidos guitarristas. Fue premiado en la Exposición Universal de París de 1867, siendo el único en su clase que ha obtenido este honor por sus adelantos en lo prolongado de las vibraciones, el eco metálico de los sonidos y por su nueva y elegante forma ²³, distinción que reflejaba en las etiquetas de sus instrumentos. Su dedicación principal hacia el mundo de la guitarra y la colaboración y apoyo a los guitarristas la podemos seguir en la prensa, como podemos leer en este anuncio:

LA GUITARRA. El profesor de este instrumento D. Tomás Damas, da lecciones en su casa y en la de los discípulos. En la guitarrería del señor González, Carrera de San Jerónimo, darán razón²⁴.

Antonio Cano estuvo también muy vinculado a este local, donde impartía clases en su academia de guitarra²⁵ y donde se vendían una colección de piezas del célebre profesor Julián Arcas y de otros buenos autores²⁶, muy seguramente también de Damas. Cabe mencionar la conocida relación de José Ramírez I con la guitarrería de González de la calle san Jerónimo. Otro dato interesante es que la hija de González (Concepción) se casaría con el guitarrero y guitarrista de flamenco Enrique Romans, quienes continuarían con el negocio en la dirección de San Jerónimo en 1881, apareciendo más tarde en la calle Carretas como "viuda de González e hijos" (Romanillos-Harris, 2002).

Todo lo anteriormente expuesto fue el ambiente en que Damas como guitarrista pudo haberse nutrido y al que estuvo ligado durante su trayectoria profesional. Además, los conciertos privados que se organizaran en los salones de los benefactores de la música, eran verdaderas reuniones de aficionados y profesionales en las que se intercambiaban conocimientos musicales de todo tipo y como no, de guitarra. Así podemos ver a Damas en el salón de una casa particular dando un concierto, como también hicieron sus predecesores y coetáneos:

Mérito raro. Ayer tuvimos el gusto de oír, en medio de una escogida y numerosa concurrencia algunas fantasías y piezas de ópera tocadas en la guitarra por el

²³ El Siglo Ilustrado, 12/1/1868.

²⁴ La Iberia, 1/6/1854.

²⁵ Diario Oficial de Avisos de Madrid, 24/10/1857.

²⁶ El Siglo Ilustrado, Madrid, 12/1/1868

distinguido profesor de este instrumento Sr. Damas, en casa de otro artista no menos sobresaliente en distinto género²⁷.

Posibles clases directas, métodos de guitarra, partituras, guitarrerías, tertulias y conciertos fueron pues las fuentes de las que Damas bebió, desde su temprana formación y a lo largo de su carrera.

2. Repertorio académico en el instrumento más popular

2.1. Damas en público y su repertorio operístico

Las primeras apariciones públicas de Tomás Damas como guitarrista, estuvieron caracterizadas por un repertorio donde predominaban las obras de corte académico. Sus estudios de violín en el Real Conservatorio de Música Reina María Cristina de Madrid y su formación reglada, repercutieron de forma considerable en su concepción musical. En su primera intervención en público conocida hasta la fecha, en el Teatro de la Cruz el 24/3/1843, podemos observar una gran influencia de las corrientes del romanticismo musical europeo, con una especial predilección operística, muy apreciada en la época por el público de clase social media y alta que asistía a los teatros y salones de la capital madrileña²⁸.

En las consultas de la hemeroteca digital de la BNE encontramos el anuncio expuesto por primera vez en el presente trabajo:

TEATROS. DE LA CRUZ

A las siete y media de la noche EDIPO, muy acreditada tragedia (...).

(...) Nota: mañana viernes se ejecutará una variada función en la que tendrán el honor de presentarse por primera vez los profesores de guitarra Don Vicente Cano y Don Tomás Damas; tocarán dos piezas.

Orden de la función

- 1º Sinfonía.
- 2º Un casamiento provisional. Comedia divertida en un acto.
- 3º Gran dúo a dos guitarras sobre un tema de la ópera de Himel, por Newland, ejecutado por dichos señores Cano y Damas.
- 4º Too fue una broma, gracioso juguete en un acto.
- 5º Fantasía brillante sobre un tema de la ópera La Fiancé, arreglada a dos guitarras por Don Tomás Damas y ejecutada por los referidos señores.

²⁷ La Nación. Madrid, 21/5/1864.

²⁸ CRUZ VALENCIANO, Jesús. *El papel de la música en la configuración de la esfera pública española durante el siglo XIX. Ideas y pautas de investigación.* Cuadernos de música iberoamericana Vol. 30, 2017, pp. 57-85.

Antes de comentar las obras interpretadas a dos guitarras, señalar que la obra *Too fue una broma* se trata en realidad del juguete cómico andaluz *Too Jue Groma*³⁰. Esta obra está ambientada en un pueblo de la provincia de Córdoba y la *Escena I* trascurre en una cocina con un decorado casero popular donde los diferentes personajes aparecen:

(...) cenando al rededor de la mesa (...) junto a la chimenea con una zambomba y una pandereta y cantando los villancicos (...) recostado en una silla entonando las playeras (...) todos vestidos de majos andaluces.

Vemos pues el ambiente teatral en que se movió Damas desde su primer concierto: un ambiente culto con sinfonías y música académica europea aderezado con obras de corte castizo y referencias claras al *majismo* y el *andalucismo* comentado anteriormente. ¿Escucharía Damas la obra antes de salir a escena y al actor Vicente Caltañazor, quien, interpretando el papel de Cortacabezas, entona esas playeras? Damas estaba impregnado de este ambiente teatral musical, repertorio popular y artístico.

Respecto a las obras interpretadas por Damas y Cano, hemos podido localizar una partitura de 1834 para dos guitarras de Wilhelm Neuland (14/7/1806 – 28/12/1889)³¹ sobre la ópera llamada aquí *Himel*. La obra está escrita en tonalidad de Re Mayor, con una *scordatura* de la sexta cuerda en Re en la segunda guitarra, anotándose al principio de la partitura el acorde resultante con las cuerdas al aire (Fig. 1). Dionisio Aguado, referente de Tomás Damas, apunta este tipo de afinación ya anotada por Sor con fecha anterior a la obra de Neuland:

Cuando Sor tocaba en los tonos de fa o re, cuyas tónicas están a un semitono o un tono de la cuerda sexta al aire, subía o bajaba esta cuerda a la tónica, y entonces resultaban los armónicos propios de esta tónica, que prestaban facilidad para formar acordes. El periodo que se halla en la página 55 es sacado de una obra suya titulada: "Méthote pour la guitare", publicada en París³².

Parece que Tomás Damas siente predilección por esta *scordatura* a lo largo de su trayectoria, quizá por lograr una sonoridad más pianística y abierta, con bajos más profundos, así como para explotar al máximo las tradicionales tonalidades de Re Mayor y Re Menor, aprovechando los acordes "de patilla"

²⁹ El Diario de Avisos de Madrid, 23/3/1843

³⁰ ASQUERINO, Eduardo: Too jué groma. Juguete cómico andaluz en un acto y en verso. Dedicado a su amigo D. Vicente Caltañazor. Imprenta de Sanchiz, Madrid, 1842.

³¹ NEWLAND, Wilhelm: Duo concertant pour deux guitares sur un thême de Himmel. Oeuv. 16. París Chez Richault Editeur. The Royal Danish Library. www.kb.dk/en/

³² AGUADO, Dionisio: *Nuevo Método para Guitarra*. Schonenberger, París, 1846.

(nombre que recibía en el Barroco el acorde de La Mayor, principal de la tonalidad flamenca "por medio") y "cruzado" (acorde de Re Mayor en primera posición). Es esta tonalidad herencia directa de la Guitarra Barroca de cinco órdenes y del llamado, en terminología flamenca, "toque por medio", que aprovecha la sonoridad de la 5ª cuerda al aire como tónica del *modo flamenco* de La, relativo éste y dominante a su vez de la tonalidad de Re Menor³³. Así la usará Damas en gran cantidad de composiciones como en varias Habaneras, en el *Tango Burlesco El Diablillo negro* (1867), en las *Seguidillas Gitanas* (1867), en *Los panaderos* (1867) o en la *Soleá* (1872), (ver parte de análisis y comentarios de obras).



No obstante, creemos que la obra que interpretaron Damas y Vicente Cano no se trató de una ópera de *Himel* sino de una de las *Six dances pour deux guitares* (Seis danzas para dos guitarras) del pianista y guitarrista Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), quien trabajara en el palacio del príncipe Sterhazy, donde compartió ambiente laboral con el guitarrista Mauro Giuliani. Según Bone³⁴, estas obras fueron editadas por Richault en París, mismo editor que publicó *Duo concertant pour deux guitares sur un thême de Himmel*, de Neuland (el hecho de que Bone incluya en su obra sobre guitarristas a Friedrich Einrich Himmel, quien compuso *Six dances for two guitars*, nos plantea algunas dudas respecto a la obra que hemos comentado anteriormente y a la autoría de la misma).

En la hemeroteca digital de la BNE encontramos una noticia de 1853 que nos llama la atención. Diez años más tarde de que la interpretaran Damas y Vicente Cano, Julián Arcas interpreta junto a su hermano Manuel una obra de Newland con el mismo título en uno de sus primeros conciertos en Madrid, obra elegida por estar de moda y quizá por influencia de Damas, al presenciar algún concierto, formarse con él o nutrirse de forma más o menos directa:

³³ Para ampliar información respecto a esta herencia barroca en el toque flamenco, ver TORRES CORTÉS, Norberto: La evolución de los toques flamencos: desde el fandango dieciochesco "por medio" hasta los toques mineros del SXX. Leído en Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá, nº2, junio 2010. [En línea]

https://revistas.um.es/flamenco/article/view/110041 [Consulta 35 feb 2020]

³⁴ BONE, Philip James: Guitar and mandolin, Biographies of celebrated placer and composers for these instruments. Schott and co. London, 1954, pp. 155-160.

Concierto de guitarra por el joven profesor don Julián Arcas. - A las ocho y media de la noche. – Accediendo gustoso a las instancias de varios artistas y aficionados de esta corte, ha suspendido el señor Arcas el viaje que tenía preparado para el extranjero, y ha dispuesto un concierto para la noche del jueves primero de septiembre, en el salón de la fonda de Diligencias peninsulares.

Orden del concierto. – Primera parte. 1º Bellini y Donizeti. Dos preciosos temas de estos autores ejecutados por don Julián y don Manuel Arcas (...). Segunda parte. Dúo para dos guitarras sobre un tema de Himel, por W. Newland, por don Julián y don Manuel Arcas³⁵.

De las partituras consultadas de la obra *La Fiancée (Die Braut* en alemán)³⁶hemos advertido una edición con referencias en su portada a partes de la obra con arreglos de guitarra (edición de P. J. Simrock, 1829), aunque no hemos podido consultar la partitura (Fig. 2). Existe otro arreglo para voz con acompañamiento de guitarra editado por Filippo Carafa (Fig. 3) ¿Tendría este Carafa alguna relación con el editor de Madrid Carrafa, quien editara la *Gran Introducción y Jota con Variaciones* (1860) de Tomás Damas?.





Fig. 2

Fig. 3

- Die Braut. Komische Oper in drei Akten. Cöln (sic.) bei P.J.Simrock. Music Rokahr m. 33.5 A83F5, 1829. www.imslp.org Se trata de un arreglo para piano y en la portada podemos leer: Die N°. 1, 2, 5, 6, 7, und 8 sind auch mit Guitarre Begleitung (Los números 1, 2, 5, 6, 7, y 8 están también con acompañamiento de guitarra. La traducción es nuestra)
- Arie aus der Oper: Die Braut. Filippo Carafa, Bonn, Alemania,1820. Sig. 2 Mus.pr. 2011.803#Beibd.18. (Se trata de un arreglo para voz y guitarra. Ponemos en duda la fecha que figura de 1820 pues la obra es de 1829) www.deutsche-digitale-bibliotek.de

³⁵ La España (Madrid) 1/9/1853.

³⁶ AUBER, Daniel-François-Esprit: La fiancée. Opere comique en trois actes.

En cuanto al arreglo para guitarra de un tema de la ópera *La Fiancée*, y sin saber exactamente de qué tema se trata, hemos encontrado antecedentes guitarrísticos a esta actuación de Tomás Damas. Así nos lo describe una noticia del 9 de noviembre de 1840, en Vitoria (Álava), poco antes de los anteriormente comentados conciertos que ofreció Ciebra en Madrid:

El jueves 5 del corriente se ha hecho oír en este teatro el célebre profesor de guitarra D. Jose María de Ciebra (...) tocó una fantasía sobre un tema de la ópera La Fiancée, con variaciones de su composición³⁷.

En una edición crítica, Suárez-Pajares³⁸ recopila la obra *Fantasía for the Spanish Guitar, upon a favourite French Air in Auber's Opera La Fiancée* (Fig. 4), arreglada por Ciebra, donde nos llama la atención la afinación en Mi de la guitarra, resultando un acorde de Mi Mayor con las cuerdas al aire (6ª Mi, 5ª Si, 4ª Mi, 3ª, Sol#, 2ª Si, 1ª Mi). ¿Sería esta la *scordatura* utilizada por Damas en su interpretación de esta obra? En esta partitura vemos anotaciones del tipo *stacc. sula ponte, tambora* y otros recursos de mano derecha e izquierda que de manera clara influirían en las apreciaciones, símbolos y anotaciones posteriores de Damas en sus métodos de guitarra y partituras (ver ANEXO I).

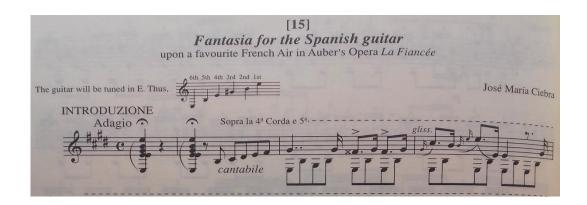


Fig. 4

En la prensa de esta época y en esta línea de repertorio académico europeo encontramos a Damas tocando en formato solista el 10/8/1845 en el Teatro de Variedades, interpretando varios y escogidos walses de Strauss y otros originales arreglados por dicho señor ³⁹. Ese mismo año en el Variedades, interpreta a dúo con Vicente Cano la Gran Obertura a dos guitarras sobre un tema de Himmel ⁴⁰. Esta obra la vuelve a interpretar el 25/10/1848 en el Teatro del Instituto apareciendo en el programa

³⁷ El corresponsal, 9/11/1840.

³⁸ SUÁREZ-PAJARES, Javier: *Antología de Guitarra I. Piezas de Concierto (1788-1850).* Ediciones Iberautor Promociones Culturales, SRL, ICCMU, Madrid 2008.

³⁹ *El Clamor Público*, 10/8/1845.

⁴⁰ Revista de Teatros (Madrid), 28/8/1845.

como Dúo concertante a dos guitarras sobre un tema de la ópera Himel de Neuland, por los señores Damas y Amores. En esta función además de interpretar una Fantasía sobre motivos del Tango Americano compuesta por él mismo y una Fantasía con variaciones del señor Ciebra (no sabemos si fue esa fantasía sobre La fiancée con la scordatura en Mi), vemos en el programa una Gran Mazurca de Huerta y dos walses, uno original del señor Damas y otro conocido por Alba Flor ejecutados éstos a dúo por Damas y Amores⁴¹.

Vemos en la anterior noticia un nuevo guitarrista acompañante de Damas. Leemos en el *Diario de Avisos de Madrid* el 10/6/1846 que Vicente Cano comienza a secundar a su hermano Antonio, quien ya despuntaba como concertista, y parece que a partir de entonces deja de acompañar a Damas. Y decimos "secundar" porque aparentemente la manera de interpretar de Vicente Cano, aunque era consumado solista, se acercaba más al toque de Huerta como apunta la prensa, esto es, como diría Sor de Huerta "sublime barbero", con rasgos de la guitarra popular de rasgueo.

Es significativa la noticia que se muestra a continuación, no sólo por las descripciones acerca del estilo interpretativo de los Cano, sino también por el interés en la guitarra que muestra el anfitrión del concierto: el turolense, musicólogo, maestro de Barbieri y compositor de cámara del rey Fernando VII, Indalecio Soriano Fuertes, padre del compositor de zarzuelas Mariano Soriano Fuertes (sobre el que comentaremos posteriormente). En el periódico leemos:

Concierto de Guitarra – La noche del martes se verificó en la casa del señor don Indalecio Soriano Fuertes, un concierto de guitarra dado en reunión particular, por los célebres profesores don Antonio y don Vicente Cano (...) el don Antonio se distinguía hace dos años por una ejecución estraordinaria (sic.) unida a la dulzura más delicada.

En la actualidad, sin perder nada de su primitiva escuela, ha adquirido un estilo brillante medio entre el de Sor y el de Huerta, acercándose también al de este último el estilo de don Vicente⁴².

He aquí diferentes fuentes con las que entronca la tradición académica de Damas en su concepción musical de la guitarra, donde vemos una continuación de la escuela de los aclamados Ciebra y Huerta, con obras de su repertorio. Desconocemos si tuvo acceso a las partituras comentadas, si presenció conciertos de éstos o si tuvo alguna relación directa con ellos, aunque tanto por su formación académica como por los ambientes en que desarrolló su actividad profesional y por el repertorio que allí se interpretaba, es muy probable que los conociera personalmente, presenciara sus conciertos y pudieran compartir recursos y patrones guitarrísticos de manera más o menos directa. Es muy seguro que también aprendiera las obras a partir de partituras semejantes a las comentadas y que elaborara sus propios arreglos, tanto de las obras de aquellos como de las óperas y walses de Himel, Auber, Verdi y Strauss.

⁴¹ Diario Oficial de Avisos de Madrid, 25/10/1848.

⁴² El Clamor Público el 6/5/1848.

La obra de Neuland la interpretará Damas durante años, incluso con orquesta, algo poco común pero que, como veremos más adelante, se dio en este tipo de formaciones y en obras de zarzuela. Leemos en El Clamor Público de Madrid el 14/3/1857, que en el Teatro Lope de Vega se escuchará el Gran dúo concertante de Newland, arreglado con la orquesta y ejecutado en la guitarra por el señor Damas (Fig. 5). Esta obra la interpretaría en la Escuela Nacional de Música (Conservatorio de Madrid) según aparece en La Iberia 12/2/1874 (Fig. 6):

LOPE DE VEGA.—Gran función estraordinaria para hoy sábado á beneficio de varias familias necesitadas.

Para este filantrópico objeto se han presentados.

Para este filantrópico objeto se han presentado gustosos y generosamente, aficionados pertenecientes á diferentes sociedades distinguidas de esta córte, y el célebre guitarrista español don Tomás Damas, quien en vista de los repetidos aplausos que mereció del ilustrado público que le honró aquella noche con su asistencia en el teatro de Variendes en su enterior consistencia en el teatro de Variendes en su enterior consistencia en el teatro de Variendes en su enterior consistencia en el teatro de Variendes en su enterior consistencia con su este de la consistencia en el teatro de Variendes en su enterior consistencia con su este de la consistencia en el teatro de Variendes en su enterior consistencia en el teatro de Variendes en su enterior consistencia en el teatro de Variendes en su enterior consistencia en el teatro de Variendes en su enterior consistencia en el teatro de Variendes en el riedades en su anterior concierto, toma parte del mismo modo en esta funcion amenizando los intermedios de la misma con algunas composiciones de guitarra.

Orden de la funcion:

1.º Sinfonia á toda orquesta.
2.º Primero y segundo acto de la muy aplaudida comedia en tres actos y en verso, de don Luis M. de Larra, titulada Una nube de verano.

lada Una nube de verano.

3.º Gran duo concertante de Newland, arreglado con la orquesta y ejecutado en la guitarra por el señor Damas.

4.º Tercer acto de dicha comedia.

5.º Gran obertura original del señer Damas, á grande orquesta, dirigida por dicho señor.

6.º Introduccion original, á la brillante jota con varia-

ciones, compuesta y ejecutada en la guitarra por dicho se-

nor Damas.

7.º La comedia en un acto, titulada Cero y van dos, finalizando con baile.

Mañana domingo á beneficio de una actriz —El zapatero y el Rey.—Rondalla El sitio de Zaragoza.

Hoy, a las ocho y media, tendra lugar en la Escuela nacional de música un concierto á beneficio de un artista. El hábil prestidigitador Mr. Hary tomará parte tambien en esta funcion,

cuyo programa es el siguiente;

1.º Julia Revirie de concierto, ejecutada en le guitarra, por la señorita Gonzalez: Costa.

2.º Andante y cavaleta de bajo cantante en la opera Hernani, ejecutado por el célebre baritono Laprosse: Verdi.

3.º El Tremolo. - Nocturno: composicion característica para guitarra, ejecutado por el señor Da-

mas: Damas.

4.º Aria de tiple de la ópera Gazza Ladra, cantada por la señorita Nombela: Rossini.

5.º Carnaval de Venecia, á dos guitarras, ejecutado por la señorita Gonzalez y el señor Paredes: Ruvira.

SEGUNDA PARTE.

1.º Andante y potaca ejecutada en la guitarra por el señor Paredes: Cano.

Gran seccion fantástica de juegos de pres-

tidigitacion por el célebre señor Hary.

3.º y áltimo. Gran duo concertante para guitarra sobre un tema de Hisuel, ejecutado por los señores Damas y Tejedor: Newland.

Fig. 5 Fig. 6

Por el momento esta es la noticia que conocemos del último concierto realizado por Damas, con quien pudiera ser alumno suyo, el guitarrista Tejedor y donde también interpreta su obra de envergadura El Trémolo, un nocturno en que hace alarde de técnicas complejas como una alzapúa con el pulgar, que él llamaba trémolo. Dentro de este tipo de repertorio académico, entre las primeras y las últimas interpretaciones de esta obra de Neuland y sobre todo en la década de los 60, aparece Damas interpretando un arreglo de La Traviata de Verdi a partir de la función en el Teatro de la Zarzuela según el Diario de Avisos de Madrid del 19/11/1860. Vemos en el año 1862 que Arcas interpreta también un arreglo con motivos de La Traviata en el Conservatorio de Madrid y que esta obra nos llevaría hasta la de Tárrega⁴³.

La última noticia que tenemos de Damas acerca de este repertorio culto es sobre una Polka dedicada al doctor Garrido que aparece el 23/7/1875 en La Correspondencia de España.

⁴³ SUÁREZ-PAJARES, Javier; RIOJA VÁZQUEZ, Eusebio. *El Guitarrista Julián Arcas* (1832-1882). Una biografía documental. Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería. Escobar Impresores, S.L. El Ejido (Almería), 2003.

Se ha puesto á la venta en los principales almacenes de música de esta capital una preciosa polka, que para curar la jaqueca ha compuesto el distinguido profesor y popular guitarrista Sr. D. Tomás Damas, dodicada al célebre doctor Garrido.

Fig. 7

2.2. Ambiente de zarzuela y entorno musical culto

Desde que Tomás Damas era un niño, estudiando en el Conservatorio de Música María Cristina de Madrid, estuvo en contacto con los principales autores de zarzuela, entre ellos Ramón Carnicer, que por aquel entonces era profesor del conservatorio. Según Asumpta Pons Casas, en los meses de enero, febrero y marzo de 1832, Tomás Damas obtiene en *Aplicación* y *Conducta* la calificación de *Buena*, aunque aquí podemos añadir que no era de los mejores de su promoción, de aquellos que ostentaban el calificativo de *repetidores* y podían incluso sustituir al profesor en caso de ausencia o ayudar a los otros compañeros menos aventajados. El 13 de noviembre de 1832 Damas recibió un segundo premio en su examen de violín y al mes siguiente participó en una audición en formato de cuarteto:

En los exámenes públicos de diciembre de 1832, para celebrar el tercer cumpleaños de la entrada en Madrid de Doña María Cristina, los alumnos de violín Cipriano Lorente, Tomás Lamas y José Rodríguez juntamente con el violonchelista Lucas Gómez tocaron un cuarteto sacado de las óperas de Rossini⁴⁴.

No sabemos si las anteriores actividades de noviembre y diciembre tuvieron alguna relación con la presentación de la, por muchos considerada, primera zarzuela *Los Enredos de un Curioso* (ver programa en el ANEXO II), interpretada en el Conservatorio de Música de Madrid en marzo de 1832 (en febrero según Encina Cortizo)⁴⁵ para celebrar el natalicio de la infanta María Luisa Fernanda. En la orquestación de esta obra aparece integrada la guitarra entre otros instrumentos, aportando en la instrumentación el color más nacional y popular, ese color que tan bien se adapta al instrumento y que tiene su máxima representación en la Guitarra Flamenca. La guitarra es un recurso estético

SINFONÍA VIRTUAL · EDICIÓN 39 · Verano 2020 ISSN 1886-9505 –www.sinfoniavirtual.com

PONS CASAS, Assumpta: Pedro Escudero, primer profesor de violín del Conservatorio de Madrid. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Nos. 16 y 17 (2019-2010). Edita Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Madrid, p. 124.
 ENCINA CORTIZO, María: La Zarzuela Romántica. Zarzuelas estrenadas en Madrid entre 1832 y 1847. Cuadernos de Música Iberoamericana. Volumen 2 y 3, 1996, 1997, p. 25.

utilizado desde el principio en las zarzuelas según las descripciones que hace del evento José María de Carnenero:

La obertura, composición del señor Albéniz, es verdaderamente una producción española. Los primeros compases del alegro marcan con propiedad el rasgueado de la guitarra. (...) Del maestro Carnicer es el polo que se canta a continuación. Tiene una propiedad verdaderamente andaluza todo lo que gira sobre el tema de: Cuando sale mi gitana / con flores en la peineta. (...) En el segundo acto se oyen dos canciones acompañadas a la guitarra; la primera del señor Carnicer y la segunda del señor Saldoni, que gustaron sobremanera. (...) Perfecta ha sido la ejecución de todo el melodrama (...) y los espectadores no pudieron menos de salir sorprendidos de los extraordinarios progresos, que en poco más de un año, han hecho todos los alumnos⁴⁶.

Por la descripción de Carnerero y por el programa que presentamos en el ANEXO II sabemos que los alumnos matriculados en el conservatorio en esas fechas, formaron parte activa del evento. Es evidente que estas vivencias musicales influyeron al joven Damas, en un momento en que la zarzuela se estaba gestando como renovación del repertorio escénico musical español en competencia con la extendida ópera italiana y las corrientes musicales europeas. Son estos años y las décadas siguientes fundamentales en la cristalización de las formas del género Flamenco, con una estética *preflamenca* que influyó en la temática y los recursos musicales de la zarzuela y que al mismo tiempo se vio influida por ésta en su repertorio (ver por ejemplo los pregones que aparecen en *El Tío Caniyitas* usados en el mirabrás o los de *Jeroma la Castañera* que aparecen en los caracoles, las dos obras zarzuelas con música de Mariano Soriano Fuertes).

Años después de su etapa formativa en el Conservatorio, podemos ver en las noticias de prensa de la época que Damas actuaba de forma generalizada como guitarrista solista en los descansos de obras de mayor duración (sinfonías, comedias, juguetes, dramas y bailes). Según hemos comprobado en los programas de teatros que aparecen en la prensa histórica, actuó en los entreactos de varias zarzuelas o en funciones de variedades en las que se interpretaron estas obras:

- en los salones de Capellanes: *La Gitana*, en la zarzuela *El Estreno de una artista* (música de Joaquín Gaztambide)⁴⁷.
- en el Teatro de la Zarzuela: actuó la Compañía Lírica Española y aparece Damas en los intermedios de *Entre mi mujer y el negro* y la zarzuela nueva en un acto y en verso *A rey muerto* (música de Cristóbal Oudrid), tocando según la noticia entre el acto 1° y 2° de la zarzuela *Entre mi mujer y el negro fantasías sobre motivos de la Traviata de Verdi* (...) y en el intermedio de la 1ª a la 2ª zarzuela Gran Introducción a la jota con variaciones original del citado sr. Damas 48.

-

⁴⁶ CARNENERO, José María de: Cartas españolas Vol. IV.

⁴⁷ El Clamor público. Madrid, 13/8/1856.

⁴⁸ Diario de Avisos de Madrid, 19/11/1860.

En la primera función de Capellanes del 13/8/1856 (lugar donde cantara Silverio Franconetti el 12 y el 19 de mayo de 1866⁴⁹) volvemos a ver la temática del andalucismo reinante en las funciones, esta vez una gitana joven canta para un duque: Hoy al son de los panderos/ la Gitana va a cantar, Yo soy gitanilla/ nacida en Sevilla/ que bailo, que canto/ con mucho primor. Ausente de tu orilla/ Guadalquivir/ la pobre gitanilla/ quiere reír (...). En esta función Damas tocó una gran fantasía y la que fuera su célebre Gran introducción a la jota nacional con variaciones que publicaría en 1860. Además cabe destacar en esta función la interpretación de una Zologiofonía o sean recuerdos del célebre Tapia, por don Mauricio Ariza. Al respecto traemos una noticia de 1845 acerca de Francisco de Borja Tapia que tanta fama había alcanzado haciendo de bertríloco (sic.), y cantando acompañado de la guitarra los cortijos (¿?), las cañas, las rondeñas y en una palabra, todos los aires andaluces ⁵⁰.

La última función en el Teatro de la Zarzuela es significativa porque días más tarde aparece en la prensa una crítica donde la guitarra solista de Damas no sale bien parada. La proyección del volumen del instrumento fue una de las principales preocupaciones de guitarristas y guitarreros en la época, que se solventaba de algún modo en los formatos a dúo y que poco a poco, y sobre todo por las aportaciones de Antonio de Torres, se iba resolviendo en cierta medida⁵¹:

En la calle de Jovellanos se presentó el lunes el guitarrista señor Damas a quien ya habíamos visto en el Príncipe. Tuvo la desgracia de no agradar a las damas y a los caballeros en general, pues a muchos oímos quejarse de lo mismo de que nos quejábamos nosotros, en un salón se podrá juzgar de su habilidad, pero en un teatro no se le oye⁵².

Pero a parte de sus intervenciones en los intermedios, también tocaba Damas la guitarra junto a la orquesta en las obras y zarzuelas en las que este instrumento estaría incluido de manera tanto rasgueada como punteada. Por una noticia aparecida en El Clamor Público el 13/2/1857 sabemos que a las ocho de la tarde en el Teatro de Variedades se pudo escuchar un *Gran dúo concertante a la guitarra con acompañamiento de orquesta y ejecutado por el señor Damas*. Esta noticia y la anteriormente comentada de *El Clamor Público* de Madrid el 14/3/1857, nos permite plantear la hipótesis de que Damas trabajara en calidad de *Profesor* con compositores de Zarzuela tales como Oudrid, Barbieri o Gaztambide. Ese mismo día y para esa misma función se pudo leer en otro periódico el siguiente programa:

⁴⁹ BLAS VEGA, José: *Los Cafés Cantantes de Madrid (1846-1936)*. Guillermo Blázquez Editor. Madrid, 2006, p. 77.

⁵⁰ El Clamor público. 19/2/1845.

⁵¹ ROMANILLOS VEGA, José Luís. *Antonio de Torres Guitarrero. Su vida y obra.* Cajamar e Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 2004.

⁵² El Clamor público. Madrid, 25/11/1860.

TEATRO DE VARIEDADES. Concierto de Guitarra.

Función para hoy 13. A las ocho.

- 1º Sinfonía
- 2º La comedia en un acto DE POTENCIA A POTENCIA
- 3° Baile
- 4º Gran dúo a la guitarra con orquesta
- 5º La comedia en un acto CERO Y VAN DOS
- 6º Gran introducción a la brillante jota con variaciones
- 7° Dando fin con baile 53

Que Damas actuara acompañado de orquesta nos da una idea de los ámbitos laborales que abarcaba ser profesional de este instrumento en estos y otros ambientes musicales (como ya hemos visto en la noticia del 14/3/1857). Tanto por su estigmatización negativa como por sus características sonoras, era un reto poner la guitarra, el instrumento más popular del país, a la altura de los instrumentos orquestales, interpretando un repertorio que escuchaban las elites. Al respecto comentaremos aquí la excepcional trascendencia que tuvo la utilización de la guitarra en las orquestaciones de las zarzuelas de la época, que, como hemos visto, ya incluyeron Carnicer y Saldoni en 1832. Así recoge Faustino Núñez en su entrada de blog *Cuando Soriano Fuertes llevó la guitarra a la orquesta*:

(...) el compositor de zarzuelas y canciones andaluzas, precursor de la música agitanada, Mariano Soriano Fuertes, había logrado formar guitarras entre los instrumentos de la orquesta, novedad de mucho éxito en Madrid⁵⁴.

Así mismo Núñez recoge la noticia del Teatro del Circo:

(...) comedia nueva (...) *Tal para cual o Lola la Gaditana*. En ella se cantará un dúo (...) titulado *La Lección de Música*, de don Mariano Soriano Fuertes, para el cual será aumentada la orquesta por profesores de guitarra⁵⁵.

Es seguro que las tertulias organizadas por el padre de Mariano Soriano Fuertes que hemos visto anteriormente, influyeran a su hijo y aunque fuera del gusto del público el "colorido nacional" de las guitarras, el hecho de incluirlas en la orquesta, aunque se diera, no tuvo una trascendencia notable ni un uso generalizado en estos grandes formatos orquestales.

⁵³ Diario Oficial de Avisos, Madrid, 13/2/1857.

⁵⁴ NÚÑEZ, Faustino: El Afinador de Noticias. Crónicas flamencas en la prensa de siglos pasados. El Blog de Faustino Núñez. Edición La Droguería Music, 2018, p. 225. Con alusiones a una noticia del periódico La Tertulia, Cádiz, 8/6/1851.

NÚÑEZ, Faustino: Op. Cit. 2018, p. 226. Extraído del periódico El Comercio, Cádiz, 12/6/1851.

La utilización de la guitarra en la orquesta, la vemos en aquellos años 50, esta vez en la prensa internacional prusiana, donde podemos leer una noticia en la que la bailadora bolera malagueña Pepita Oliva, baila *El Ole* en el teatro de Viena⁵⁶. En la esquina inferior derecha de la ilustración que acompaña la noticia podemos observar una guitarra entre los músicos de la orquesta (el clavijero mecánico es desde luego el de una guitarra, aunque la ilustración sólo cuente con cuatro clavijas y cuatro cuerdas el instrumento, entendemos que es una recreación subjetiva del ilustrador pues ¿qué mejor instrumento puede haber que la guitarra para acompañar el baile de *El Ole*?) (Fig. 8).

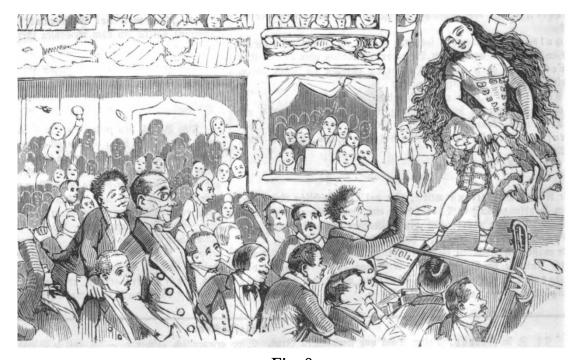


Fig. 8

A modo de ejemplo, citaremos a continuación varias zarzuelas de Barbieri que anota Casares Rodicio⁵⁷ y que contarán con guitarras en la orquestación así como formaciones de rondalla, algunas con guitarrones y bandurrias (recordar aquí que el amor de Barbieri por estos instrumentos le valió el apodo de "maestro bandurria"):

- *De tejas arriba* (con bandurrias, guitarras y guitarrones), estrenada en el Teatro de Variedades el 22/12/1866.
- El Matrimonio interrumpido (rondalla, 8 guitarras y 8 bandurrias), estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 23/2/1869.

SINFONÍA VIRTUAL · EDICIÓN 39 · Verano 2020 ISSN 1886-9505 –www.sinfoniavirtual.com

⁵⁶ Kladderadatsch, 3/4/1853. (Agradecer la noticia a Alberto Rodríguez Peñafuerte).

⁵⁷ CASARES RODICIO, Emilio: Francisco Asenjo Barbieri. I. El hombre y el creador. Ediciones del Instituto complutense de ciencias musicales. Madrid, 1994, p. 470 y ss.

- *La Maya* (castañuelas, guitarras, bandurrias), estrenada en el Teatro del Príncipe el 12/10/1869.
- *Pan y Toros* (rondalla, 8 guitarras y 8 bandurrias), estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 22/12/1864.

Según Casares Rodicio, en la Zarzuela en 3 actos Pan y toros:

Barbieri hace hincapié en la partitura original en la necesidad de que predomine "la sonoridad de las guitarras" que han de tocar en número de 16 (...). Una rondalla parece salida de los manolos y manolas. Música ceremonial y contrastante con la anterior con la llegada sucesiva de Pepita, la Tirana y la duquesa, los toreros Pepe Hillo, Romero, Costillares y Goya, que van a cantar su "Romero, Costillares" en ritmo de jota. Despedida de los manolos con la misma rondalla (...)⁵⁸.

Si comparamos el mov. Nº2 *Marcha de la Manolería* "Al son de las guitarras y seguidillas" de la obra original *Pan y Toros* de Barbieri con el arreglo de Damas, observamos que es prácticamente igual, aunque el arreglo de Damas es en tonalidad de La Mayor y no en Re Mayor como el original, concentrando en una sola guitarra todo el discurso melódico y armónico de una instrumentación a tres, o sea, una reducción para guitarra (ANEXO III).

Tanto por la cantidad de obras de zarzuela arregladas por Damas para guitarra como por el ambiente madrileño de teatros y salones en que desarrolló su carrera artística, podemos pensar que quizá trabajó con los mejores autores del género, como Carnicer, Oudrid, Mariano Soriano Fuertes o Barbieri, con quien sí se sabe que tuvo relación directa por su correspondencia (ver ANTÓN PALACIOS, 2019), aunque no se sabe si profesional. Desde luego los arreglos que conocemos son fieles a las composiciones originales y es claro que Damas conocía bien este repertorio. Esto hace plantearnos si sus arreglos de zarzuelas editados en los años 60 y 70 del SXIX, además de formar parte del mercado de la guitarra sobre un repertorio de moda, estuvieran en directa relación con los arreglos de rondalla que se tocaran en las correspondientes zarzuelas. Es muy seguro que Damas presenciara éstas y otras representaciones e incluso que formara parte activa, bien como integrante o como director de las rondallas que participaban en estas obras (recordar aquí su posible relación con estas formaciones de cuerda pulsada por su determinación de hacer el método La Bandurria Sonora de 1873), incluso que trabajara como guitarrista acompañante de los cantantes en sus ensayos a falta de pianistas (muchas son las obras arregladas por Damas para canto y guitarra).

El que estos arreglos pasaran a formar parte del repertorio de guitarra solista, entronca con la evolución tanto de los recursos guitarrísticos de la época como con el nacimiento de una guitarra de *Aires Nacionales* y *Aires Andaluces*

⁵⁸ CASARES RODICIO, Emilio: Op. Cit. p. 259.

elaborada: donde la guitarra barbera de rasgueado, toque de pulgar y golpe en la tapa se amalgama con la guitarra tocada "por lo fino", de melodía acompañada, arpegios, picados, trémolos, etc. que devendría en la actual Guitarra Flamenca⁵⁹.

A continuación comentamos algunos de sus arreglos de este repertorio culto influido por lo popular.

Arreglos de Zarzuelas:

Los Diamantes de la Corona, Zarzuela del Mtro. Barbieri. Bolero arreglado para guitarra por T. Damas. Pablo Martín, (1876)

Obra de Barbieri estrenada en el Teatro del Circo de Madrid el 15/9/1854, adaptación de la anterior obra homónima en francés de Auber (algunas de estas obras eran adaptaciones de óperas cómicas francesas, adaptando los personajes, las tramas o los ambientes en que se escenificaban como El estreno de una artista con música de Gaztambide, que era una adaptación de la ópera-comique Le concert à la cour, de Scribe). El arreglo de Damas para guitarra, editado en 1876, es el del Bolero, en tonalidad de Mi Menor. La popular letra dice:

Niñas que a vender flores vais a Granada no paséis por la Sierra de la Alpujarra

Este bolero alcanzó una popularidad notable y así vemos un concierto de Julián Arcas tocando el Bolero de la Zarzuela Los diamantes de la corona según el periódico El avisador Malagueño, 17/4/1870 (La crónica meridional, Almería 18/2/1876). Muchos años después de su estreno todavía se interpretaba en solos de guitarra y así "Paco el Barbero" lo interpretó los sábados 5 y 12 de 1885 en el Centro Filarmónico de Córdoba60. A pesar de las diferentes cronologías y de la disparidad de vida y trayectoria musical de cada uno de los guitarristas, sugerimos aquí un relevo generacional de repertorio, técnicas y estéticas de Damas - Arcas -"Paco el Barbero".

El Molinero de Subiza. Jota y danza de los enanos arreglada para guitarra por T. Damas de Cristóbal Oudrid. Casimiro Martín, (1871)

⁵⁹ Ver al respecto TORRES CORTÉS, Norberto. Op. Cit.

⁶⁰ RIOJA, Eusebio: La Guitarra Flamenca. Sus técnicas interpretativas. Orígenes, Historia y Evolución. Artículo de la Revista de Música y Reflexión musical Sinfonía Virtual Nº 32, 2017. [En línea] http://www.sinfoniavirtual.com/revista/032/tecnicas-flamenca.pdf [Consulta 15 may 2020]

Contamos con dos partituras del mismo año de edición para esta obra, una por música y otra por cifra. Mediante estas obras en cifra, Damas pretende acercar el repertorio académico a personas que no supieran leer música, hacerlo más asequible económicamente (parece que eran más baratas las partituras en cifra, como veremos) y seguramente para promocionar su novedoso y original sistema de escritura y su *Nuevo método de guitarra por cifra compaseada* de 1869.

Para no extendernos aquí, comentar que tiene otros arreglos de zarzuelas editados en diferentes años a partir del año 71, tales como Robinson (1873) (varios arreglos), Jugar con Fuego (1874), de Barbieri o la Jota en la Zarzuela de 3 actos Las Nueve de la Noche de Fernández Caballero y Casares (1875).

3. Codificación académica para guitarra de un repertorio popular de *Aires nacionales* y *Aires andaluces*

Para comprender la gestación de la Guitarra Flamenca actual es fundamental la época que aquí tratamos por ser un momento en que conviven las viejas formas preflamencas y los nuevos palos flamencos, aunque aún en su forma primigenia. Es Damas un autor que deja constancia en sus obras, codificadas de forma académica en partituras, características de este periodo de transición y cristalización de las formas flamencas, aunando en su repertorio formas germinales con las ya flamencas propiamente dichas. Así, haremos un repaso del repertorio de Aires Nacionales y Aires Andaluces de Tomás Damas teniendo en cuenta que:

Los estilos musicales que más influyeron en la conformación de los estilos flamencos fueron las seguidillas boleras, fandangos, jotas, polos, tiranas y jaleos, zorongos y cachuchas, playeras y rondeñas, tangos y zapateos, que serán el caldo de cultivo del que brotarán lo que se dio en llamar estilos flamencos, seguiriyas, soleares, cantiñas, malagueñas (...)⁶¹.

3.1. Aires nacionales

Por el cuantioso número de obras de Aires Nacionales compuestas y arregladas por Damas, comentaremos aquí las más representativas y cercanas a las formas preflamencas y la guitarra popular. Al respecto leemos en el anteriormente comentado periódico Diario Oficial de Avisos del 25/10/1848 entre otras obras: Fantasía sobre motivos del Tango Americano, compuesta y ejecutada por el señor Damas. Manchegas a ocho (para cerrar la función, en formato bailable). No conocemos dicho tango americano aunque sabemos por un anuncio del Diario Oficial de Avisos de Madrid del 5/4/1849 que se vendía su partitura. Aunque no sabemos si Damas

⁶¹ NÚÑEZ, Faustino: *Cádiz y lo Flamenco en torno a 1812*. El Boletín. Cádiz, 2012, p. 58.

tocó en ese baile de las seguidillas manchegas, es posible que lo hiciera y sí cultivó este aire y lo editó. Dos años más tarde de la mencionada noticia, podemos leer el 1/9/1850 en *El Clamor Público*:

Liceo de Burgos. Uno de nuestros corresponsales de aquella ciudad nos dice el 29: (...). El señor don Tomás Damas, acreditado guitarrista, y alumno que fue del conservatorio de María Cristina, se presentó a tocar una fantasía sobre aires nacionales, cuya inteligencia y buen gusto en la ejecución admiraron a todos los espectadores. (...) Por último el señor Damas tocó una magnífica introducción a la jota aragonesa. Nada hemos oído que se parezca a este artista con respecto a su sistema de expresión, al sentimiento en el canto y a la fuerza de pulsación (...).

Lo aires nacionales estaban en el repertorio de Damas y el toque de fuerte pulsación se podría asemejar bien a las técnicas de la guitarra popular y del "toque barbero", de rasgueado, pulgar apoyado, picado y otras técnicas combinadas con el "toque por lo fino" que comentaremos posteriormente.

- **Tango.** (El diablillo negro. Tango burlesco para guitarra por T. Damas, 1867)

Aire de tango/habanera con una scordatura de la sexta cuerda en Re. Damas anota una especie de rasgueado con índice: los acordes deben hacerse casi arpegiados, es decir haciendo oír sus notas con la separación que permita el rigor del compás y con el índice corriendo el acorde desde la nota aguda a la grave. Anotación técnica similar a lo que llama en su primer método de guitarra de 1848 corrido, aunque con otra grafía en la partitura que usará muy a menudo escribiéndolo de varias formas. También usa este recurso seguido de tambora como vemos. Este tango tiene algunas características que nos recordarán más tarde los tangos de Arcas y los de Tárrega, sobre todo en las octavas del comienzo tocadas en 6ª y 4ª cuerdas (Fig. 9).



Fig. 9

- **Manchegas.** (Manchegas para guitarra por T. Damas. Eslava, 1867)

Aire de seguidillas boleras, en 3/8 y tonalidad de Re Mayor con una primera parte instrumental rasgueada y con alguna parte de pulgar índice (destacar la anotación Rasgueando que aunque sólo la anota al principio de la partitura, creemos que la utilizará a lo largo de la misma siempre que aparezcan acordes, Fig. 10). Es muy probable que, para estos aires populares, Damas y otros guitarristas académicos no sintieran remilgos en la utilización del rasgueado de manera sistemática aunque no siempre se anotara en la partitura. En la segunda parte se escribe la melodía de la Copla (1) y añade la anotación a pie de página Cada uno pondrá los cantares populares que más le agraden. Los rasgos estéticos y temáticas populares impregnan estas pequeñas composiciones y arreglos.



Fig. 10

- Habaneras.

En relación al mencionado Tango Americano, Damas compone y arregla gran cantidad de habaneras: La Guasona, La Esmeralda La Retrechera, La Sensible, Nena mía (de Caballero), La Hechicera, La Linda y Lejos de ti (música de Pablo Perlado). Todas con scordatura de la sexta cuerda en Re y tonalidades de Re Mayor y Re Menor, salvo La Esmeralda que tiene una scordatura de la quinta cuerda en Si para una tonalidad de Mi Mayor y La Linda que no tiene scordatura y está en Do Mayor. Lejos de Ti empieza en Do Mayor, modulando a Sol Mayor y a Fa Mayor. Muchas de ellas con letra y acompañamiento de guitarra.

- **Jota.** (Gran introducción y jota con variaciones. Compuesta y dedicada a D.A. Rotondo por Tomás Damas. Carrafa y Sanz, 1860)

Dentro de los Aires Nacionales, el 31/1/1845 podemos leer programada en el Teatro de Variedades una Fantasía brillante con variaciones y la Jota Aragonesa con introducción y variaciones por don Tomás Damas, profesor de guitarra y ejecutadas por el mismo⁶², que se editaría en 1860. Podemos decir que esta edición marca un hito en su faceta de compositor y de intérprete para guitarra solista por lo complejo y lo extenso de la obra. Esta pieza, la interpretará hasta los últimos conciertos que

⁶² Diario de avisos de Madrid, 31/1/1845.

conocemos y debió ser un referente para los guitarristas de su generación y los que vinieron después.

Obra que se encuentra en la BNE, sin ser de dominio público ni de libre acceso, hay que solicitarla personalmente a la biblioteca, aunque contamos con una reedición crítica de esta obra⁶³. Muy importante es la Jota en la configuración del "toque por alegre" y las definitivas Alegrías de Cádiz, con sus aportaciones melódicas, rítmicas y temáticas, tal y como lo estudia Castro Buendía⁶⁴. Es una composición con una *scordatura* de la sexta cuerda en Re, de una extensión y complejidad extraordinarias, con unas anotaciones de técnicas de mano derecha que nos advierten del conocimiento que tenía Damas de la guitarra popular de rasgueado. Sus *tamboras*, *pontichuelos* y sus rasgueados de todo tipo, ofrecen una cantidad de recursos atribuidos al pueblo, que Damas no desprecia y que perdurarán en la que será la Guitarra Flamenca: combinación del "toque barbero" con el "toque por lo fino" (comentaremos estas técnicas posteriormente).

En una noticia del Diario Oficial de Avisos de Madrid del 9/10/1860 podemos leer el anuncio que hace referencia a esta gran obra:

GRAN INTRODUCCIÓN Y JOTA CON VARIACIONES COMPUESTA PARA GUITARRA POR D. TOMÁS DAMAS. Acaba de publicarse perfectamente grabada, con su correspondiente cubierta de color, esta jota tan aplaudida por cuantos la han oido tocar al autor, y tan deseada por los aficionados a este precioso instrumento.

Se compone de gran introducción, alegreto, 34 variaciones con 8 cantos y final. Es la más completa de todas las publicadas hasta hoy. El mayor elogio que podemos hacer a esta obra es el reconocido mérito artístico de su autor.

Se halla de venta en los almacenes de música de Carrafa y Sanz, herederos, Príncipe, 15 y C. Martín, Correo, 4. Su precio 16 rs.

Esta obra la dedicó Damas a su amigo D. A. Rotondo, o sea, Don Antonio Rotondo, médico de clase media-alta, aficionado a la música, quien organizara en su casa conciertos en los que tomaron parte músicos como Iradier o Cano (hijo)⁶⁵. No es de extrañar que Damas participara en algún concierto de salón en la casa de los Rotondo, aunque carecemos de la información que lo confirme. Estos mecenas de la música fueron fundamentales por su apoyo laboral y económico a los artistas, así como por facilitar en sus reuniones la transmisión de estéticas y formas musicales que permeaban a través de los diferentes músicos, más o menos relacionados con las diferentes clases sociales. Este tipo de trabajos perduró en el

⁶³ SUÁREZ-PAJARES, Javier; TOBALINA, Eugenio: *Antología de Guitarra II. Piezas de concierto (1850-1900)*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Madrid, 2017, p. 43.

⁶⁴ CASTRO BUENDÍA, Guillermo: Tesis doctoral Formación musical del cante flamenco. En torno a la figura de Silverio Franconetti (1830-1889). Universidad de Murcia. Facultad de Letras. Departamento de Historia del Arte. Murcia, 2014, pp. 941 y ss.

⁶⁵ El mundo pintoresco (Madrid). 17/7/1859.

tiempo y los artistas del Flamenco participaron en estos ambientes laborales de fiestas privadas de *señoritos* hasta bien avanzado el SXX.

- Aires populares. (Aires de España. La grasia e mi tierra. Fantasía de aires populares. Unión Musical Española, 1974)

Hemos podido encontrar en la BNE una partitura revisada y digitada por Rafael Balaguer⁶⁶ en una reedición de 1974, que es la que comentamos aquí. Desconocemos la fecha de edición de la obra original y en el catálogo de Antón Palacios aparece que la editó Casa Dotesio, sin fecha. Es una obra en tonalidad de Mi Menor, su relativo Si Flamenco o llamado "Tonalidad de Granaína" en terminología flamenca. La obra consta de tres partes, una introductoria, otra con tiempo de bolero con su correspondiente copla en tonalidades características de Fandango cantado y otra en tiempo de jota y coplas características.

3.2. Aires de bolero y jaleo

No tenemos constancia de que Damas interpretara obras del repertorio popular relacionadas con el baile bolero y jaleado, aunque sí arregla y edita obras de este repertorio tan en boga en su época y muchas de sus intervenciones en público terminan, como era habitual, con *baile nacional.* ¿Acompañaría Damas estos bailes, como casi todos los guitarristas que lo hacían, de manera anónima, ya fuera solista o en formación de orquesta o rondalla?. Es representativa la programación de teatros que leemos en el diario *El Espectador* actuando el mismo día en El Circo a las 20h la mismísima Guy-Stephan y en el Variedades a las 19h Tomás Damas:

Circo. A las ocho de la noche. "El diablo enamorado", gran baile en tres actos. En el tercero bailará la señora Guy-Stephan el aplaudido Jaleo de Jerez, música de don Juan Skodolope (sic.) y composición de don Victoriano Vera.

Variedades. A las siete de la noche. La comedia en un acto titulada "Trapisondas por bondad". Brillante fantasía por el profesor de guitarra don Tomás Damas. Seguirá la comedia en un acto "No era a ella". La jota aragonesa por dicho señor Damas. Dando fin a la función con baile nacional ⁶⁷.

Es el 28 de enero de 1845 cuando Guy-Stephan triunfa con su Jaleo de Jerez, paso que compuso para ella Victorino Vera, segundo bailarín de la compañía y primero de la

⁶⁶ DAMAS, Tomás: La grasia e mi tierra. La obra consultada en la BNE está titulada Aires de España (La grasia e mi tierra). Fantasía de aires populares. Rev. y Dig. de Rafael Balaguer. Unión Musical Española Editores. Madrid 1974.

⁶⁷ El espectador, 1/2/1845.

sección de bailes nacionales⁶⁸. Es claro que Damas conociera este repertorio tan de moda y sin ir más lejos Casa Dotesio editaría su Jaleo de Jerez (más tarde comentaremos esta obra). Este repertorio jaleado que pareció marcar una diferencia con la escuela bolera en cuanto a repertorio bailable se refiere⁶⁹, bien lo recopila Damas en sus composiciones o arreglos donde encontramos El Ole, La Cachucha, El Vito Gaditano, el Jaleo de Jerez, Zapateado y Panaderos.

Comentamos a continuación algunos de los aires de bolero y jaleo en el repertorio de Tomás Damas:

- **El Ole.** (El Macareno. Ole original para guitarra. Por T. Damas. Eslava, 1867)

Obra en Re Menor con una *scordatura* de la sexta cuerda afinada en Re que nos recuerda mucho al *Jaleo de Jerez* de Skoczdopole y más aún a los actuales cuplés por bulería. Tiene una corta modulación o intercambio modal a Re Mayor para a continuación repetirse la primera parte en menor a la que le sigue una CODA con material de la exposición del tema y con un final en acordes aparentemente rasgueados, seguramente tirando con los dedos índice y medio (una técnica que anota Damas como *corrido* en su primer método de 1848), aunque no especifica que hayan de tocarse así.



Fig. 11

- Panaderos. (Panaderos arreglados para guitarra por T. Damas. Eslava, 1867)

Aire bolero que se comentará en el apartado comparativo entre la obra de Damas y Arcas.

⁶⁸ PLAZA ORELLANA, Rocío: *Marie Guy-Stéphan y el jaleo de Jerez. Un daguerrotipo de baile español.* Archivo español de Arte, XCI, 364, 2018, p. 424.

⁶⁹ BERLANGA, Miguel Ángel: Los bailes de jaleo, precedentes directos de los bailes flamencos. Anuario musical nº 71, 2016.

- **Boleras.** (El Rumbo. Magníficas boleras para guitarra arregladas por T. Damas. B. Eslava, 1867)

Obra que se puede incluir en el repertorio bailable con aire de bolero, esto es, con mismo aire que el fandango de finales del XVIII. Ese patrón rítmico de bolero es el llamado hoy en flamenco "abandolao", que engloba verdiales, rondeñas y otros fandangos malagueños. Aire que influirá notablemente a las bulerías y los jaleos flamencos de la actualidad. Se trata de una obra con *scordatura* de la sexta cuerda en Re escrita en 3/4 (en la partitura hay una errata en la escritura del compás que dice 2/4). Damas apunta *tamboras* y *pontichuelos* así como otras técnicas que ya hemos comentado anteriormente de rasgueados con índice y pulgar (Fig. 12).



Fig. 12

- **Seguidillas.** (Seguidillas gitanas para guitarra por T. Damas. B. Eslava, 1867)

Dentro de los aires de bolero, tenemos esta obra, que está en tonalidad de Re Mayor con una *scordatura* de la sexta cuerda en Re y compás de 3/4. Sin mayores particularidades, apuntar que se trata de una seguidilla bolera⁷⁰ en un tiempo no muy rápido, con algunos pasajes en tesitura aguda, que sugieren una tonalidad flamenca de Re (con movimiento I-bII, o Re Mayor-Mib Mayor), pero que enseguida vuelven a la alternancia armónica de I-V (Re Mayor-La Mayor). Cabría señalar que existe una reedición del SXX de esta obra revisada y digitada por Rafael Balaguer que se encuentra en la Sala Barbieri de la BNE⁷¹.

- El Vito. (Aire popular andaluz. El Vito. Arreglado para canto y guitarra por Tomás Damas. A. Romero, 1871)

Aunque un aire considerado de jaleo, se comentará en el apartado de obras para canto y guitarra.

⁷⁰ Paralelamente y en esta época de mediados del XIX se estaba gestando la seguiriya flamenca propiamente dicha. Para ampliar información ver CASTRO BUENDÍA, Guillermo: Op. Cit. (p. 663 y ss.).

⁷¹ DAMAS, Tomás; BALAGUER, Rafael: Seguidillas Gitanas para guitarra. Rev. y Dig. de Rafael Balaguer. Unión Musical Española Editores. Madrid, 1974.

- Tirana, Cachucha, Calesero y Jota. (Fantasía sobre aires populares españoles. Por T. Damas. A. Romero, 1872)

Este tipo de aires estaban muy en relación con la escuela bolera de baile, donde La "Nena Perea", "La Campanera", Guy-Stephan, Dolores Camprubí y otras hacían furor dentro y fuera de España. En esta obra, Damas recopila un popurrí de aires como *Tirana, Cachucha* (Fig. 13), el Calesero y Jota (con su canto correspondiente), todo con scordatura de la sexta en Re y en tonalidad de Re Mayor, menos la Tirana que está en Re Menor. Es seguro que se trata de obras muy populares con melodías y motivos muy reconocibles que fueron practicadas por muchos músicos en infinidad de espacios escénicos.



- Jaleo. (Jaleo de Jerez. Arreglado para guitarra por T. Damas. Casa Dotesio, 1874)

Se trata de un arreglo para guitarra de la composición homónima de Skoczdopole que, como hemos apuntado, bailó Guy Stephan en 1845 en el Circo (ver ANEXO IV). Suárez-Pajares⁷² recoge la partitura que aquí comentamos, editada por Dotesio. Hemos podido consultar también una segunda versión en la BNE reedición de Unión Musical Española de 1974 revisada y digitada por el guitarrista flamenco Luís "Maravilla" (Luís López Tejera, hijo del cantaor "Niño de las Marianas"⁷³) (Fig. 14). Tiene este arreglo una *scordatura* de la sexta en Re, en compás de 3/8. La primera parte está tonalidad de Re Menor y la segunda en Re

⁷² SUÁREZ-PAJARES, Javier. *Las fuentes escritas del Flamenco, 1780-1920*. Proyecto de investigación, Premio Convocatoria 1993 depositado en el CDMA de Granada. 1993.

⁷³ Aunque no hay información respecto a este Jaleo de Jerez, ver ESPÍN, Miguel; GAMBOA, José Manuel: *Luís Maravilla "por derecho"*. Coedición Fundación Machado y Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1990.

Mayor, volviendo a reexponer la primera parte en menor para terminar. Para saber más sobre este aire y su evolución flamenca ver Castro Buendía (2013).



Fig. 14

- **Zapateado.** (El Zapateado. Canción popular de Andalucía. Arreglado para guitarra por T. Damas. A. Romero, 1873)

Pequeña obra editada en 1873, en tonalidad de La Mayor y compás de zapateado de 6/8 con 4 repeticiones. Suárez Pajares⁷⁴ recoge otra versión de zapateado titulado *Flores de Andalucía. Zapateado. Aire popular andaluz por I. Hernández arreglado para guitarra por T. Damas.* que creemos perteneció a una colección de piezas titulada *Flores de Andalucía* editada por Unión Musical Española, antes Casa Dotesio, pero que las planchas se refleja que pertenecieron a A. Romero (no aparece en el catálogo de Antón Palacios y desconocemos la fecha). Como dice el título, es una arreglo para guitarra de la obra de Isidoro Hernández. Vemos de nuevo cómo Damas recoge el repertorio trabajado por autores de corte académico y mediante la guitarra, instrumento vehicular, los vuelve a dotar de un carácter más popular adaptando las técnicas de expresión correspondientes.

-

⁷⁴ SUÁREZ-PAJARES, Javier: Op. Cit. 1993.

3.3. Aires andaluces y palos flamencos

En la época de gestación de las formas flamencas se dieron realidades musicales muy variadas en las que convivían formas de tiempos pasados con maneras más acordes a las modas y hasta mucho tiempo después, cuando ya el género Flamenco estaba consolidado, aún se siguieron llamando Aires Andaluces a las formas que definitivamente lo conformarían. En 1902 Rafael Marín en su titulado Método de Guitarra (Flamenco) por música y cifra, recalca que es único publicado de Aires Andaluces. Buena parte de estas formas flamencas ya las tiene Tomás Damas recogidas en su repertorio, aunque, como se viene apuntando, con unas características musicales, formales y guitarrísticas embrionarias, a medio camino entre lo popular y lo académico.

Aunque algunos de estos Aires Andaluces y flamencos los podríamos haber incluido en el apartado de los Aires Nacionales, por ejemplo el fandango (así como podríamos haber incluido aquí algunos aires de bolero, como las seguidillas gitanas), los hemos incluido en esta sección por la complejidad de clasificarlos en un apartado u otro y por estar ya dentro de los más específicamente flamencos. Debido a la gran cantidad de obras de Aires Andaluces que Damas arregló y compuso, excedería en este trabajo analizar y comentar todas, aunque fuera brevemente, por lo que lo haremos con las que creemos más significativas o que en su momento tuvieron mayor trascendencia.

- **Malagueña.**(A mi morena. Malagueña característica para guitarra por T. Damas. B. Eslava, 1867)

Obra en tonalidad de Mi Flamenco o "por arriba", con características cercanas a la Rondeña del "Murciano", claramente en algunos pasajes arpegiados, aunque con otros más personales y de una estética "malagueñera" más definida, delicadas campanelas o arpegios ascendentes complejos con notas simultáneas con el pulgar al mismo tiempo que índice, además del medio y anular correspondientes. Es un discurso muy elaborado y rico en contrastes, que demuestra una evolución respecto a la Rondeña del "Murciano". En cuanto a la estructura cabe destacar una introducción y variaciones alternadas con cuatro coplas.

Al final de la obra aparece un añadido titulado *Copla y Acompañamiento* escrito en un sistema de dos pentagramas, el superior para voz y el inferior para guitarra, escrito en compás de 3/8 con un acompañamiento a base de acordes y rasgueado de guitarra. Llama la atención aquí la coincidencia y posible hemiolia que se da si este patrón rítmico de acompañamiento lo escribiéramos en 3/4, resultando cada dos compases del anterior 3/8 (con su particularidad en los rasgueados y en la acentuación) el patrón rítmico actual de "abandolao" (ver Fig. 15 y Fig. 16, donde éste último patrón rítmico, se muestra tal y como lo explica Núñez, 2003), esto es, el usado por verdiales, rondeñas, malagueñas viejas y otros estilos afines (ver Martín Salazar, 1998) y el utilizado en el aire de bolero.

Damas aclara que *La copla que sigue se ha escrito con acompañamiento por si se quiere cantar entre las variaciones en lugar de la que está escrita para Guitarra sola*. Vemos aquí estructuras netamente flamencas, donde las variaciones intercaladas con las partes del cante devendrían falsetas posteriormente. Muchas de estas falsetas están construidas a partir de las melodías cantadas (ver a continuación 4.4. Composiciones para voz con acompañamiento de guitarra) y otras son netamente guitarrísticas (ver apartado 7 de este trabajo). Queda claro que el repertorio que ya se estaba configurando como Flamenco era conocido y practicado por Damas.



Fig. 15



Fig. 16

- Fandango. (Fandango variado arreglado para guitarra por Tomás Damas. A. Romero, 1870)

Se trata de un fandango con claras influencias del de Aguado y del *Fandango Antiguo* dieciochesco (ver Padre Soler, D. Scarlatti, L. Boccherini), aunque más evolucionado y actualizado al SXIX, con rasgos de la guitarra decimonónica y algunos aportes de Damas en las digitaciones de mano izquierda. Desconocemos la fuente sobre la que se construye este arreglo para guitarra.

Escrito en 3/4 en tonalidad de La Flamenco o "por medio", la misma tonalidad que el fandango de Guitarra Barroca (cinco órdenes) de Santiago de Murcia y la misma del de Aguado. Tiene una *scordatura* de la sexta cuerda en Re, que no estaba en el de Aguado, y que Damas la explota con especial predilección en sus obras como estamos viendo. Destacar las variaciones de la *copla* (así lo anota Damas en la partitura) en el relativo mayor de la tonalidad flamenca, esto es, en Fa Mayor, con un total de cuatro, una de ellas con trémolo de tres notas y otra que nos llama la atención especialmente, elaborada toda ella con armónicos, para la que Damas explica:

Los harmónicos de la mano derecha se ejecutan con el índice de la misma con el más ligero contacto mientras que el pulgar de dicha mano hace el acompañamiento y la mano izquierda pisa en sus trastes y cuerdas las notas del canto.

Como hemos comentado estas coplas están intercaladas con variaciones arpegiadas, con cortas escalas ejecutadas con ligados en mano izquierda, en trémolos de dos notas, *tamboras*, etc. lo que vendrían a ser las falsetas actuales.

- Rondeña. (La Macarena. Rondeña para guitarra por T. Damas. A. Romero, 1872).

Obra que muestra la influencia de la Rondeña del "Murciano". Algunas variaciones recuerdan mucho a las que luego asumiría el toque por soleá "por arriba". En tonalidad de Mi Flamenco o "por arriba" con tres coplas en su relativo mayor o sea, tonalidad de Do Mayor. En cuanto a técnicas utilizadas caben destacar unos acorde de Mi Mayor y Fa Mayor pulsados con el pulgar de la mano derecha para hacer seguidamente un juego de arpegios con índice y medio, recurso bastante habitual en la Guitarra Flamenca. Llama la atención un recurso técnico de pulgar en el que se pulsa con el pulgar doblado para que al pulsar una cuerda choque ésta con el diapasón haciendo un efecto de palmas. Una vez más los rasgos de la música popular los intenta emular Damas con las diferentes técnicas, ahora las consabidas palmas usadas en el acompañamiento a los bailes y cantes del país, percusión fundamental en un cuadro Flamenco.

- **Soleá.** (Soleá. Aire popular de Andalucía arreglado para guitarra por T. Damas. A. Romero, 1872)

Se trata de una soleá con una scordatura de la sexta cuerda en Re, escrita en 3/8 y que muy posiblemente esté concebida como una sucesión de las variaciones que se pudieran hacer a la guitarra en un acompañamiento al cante y/o al baile, a pesar de no aparecer en la partitura anotaciones de rasgueados. Este tipo de recursos compositivos, creemos que son utilizados por Damas en multitud de composiciones y arreglos de Aires Andaluces. Desde el punto de vista armónico y de tonalidad hay que comentar que aunque todavía con un carácter de Re Menor

(la obra comienza y acaba con el acorde de Re Menor), cobra mayor importancia el carácter modal de la pieza sobre la nota La y por ende la tonalidad de La Flamenco o "por medio", dominante (V) a su vez de Re Menor. Debido a algunos momentos de ambigüedad en cuanto a la tonalidad (entre Flamenco y Menor aún por definir) y las cadencias andaluzas Re Menor, Do Mayor, Si bemol Mayor, La Mayor (IV, bIII, bII, I), la consideramos una obra en que bien se ve que la tonalidad Flamenca no había cristalizado definitivamente, aunque ya se vislumbra la misma. Encontramos bastantes veces la cadencia andaluza y percibimos un aire diferente al fandango comentado anteriormente (ANEXO V).

3.4. Composiciones para voz con acompañamiento de guitarra

Nos ha parecido interesante abrir un apartado al respecto debido a la gran cantidad de música vocal con acompañamiento de guitarra que tiene Damas. En primer lugar por analizar las características de esta guitarra de acompañamiento, sus técnicas interpretativas, su forma y su estética. En segundo lugar porque creemos que los motivos melódicos y fraseológicos del cante influyeron de manera clara en la conformación de variaciones y falsetas para guitarra flamenca solista. Además en esta lírica popular se ven unas señas de identidad claras del repertorio flamenco con que trabajaba Damas. En el caso de los *Aires Andaluces* caben destacar los siguientes:

- El Vito. (Aire popular andaluz. El Vito. Arreglado para canto y guitarra por Tomás Damas. A. Romero, 1871)

Hay una edición anterior de Casa Dotesio que no hemos podido consultar, que data de 1869 y que recoge Antón Palacios en el catálogo de obras de Damas (2019). Así mismo hay otra reedición del SXX⁷⁵. Aquí hemos consultado la versión de 1871 de A. Romero que se encuentra en la BNE. Está escrito en 3/8 empezando la partitura con compás acéfalo, en tonalidad de Mi Flamenco o "por arriba". Después de una breve introducción de dos grupos de cuatro compases (recordemos los doce tiempos de la soleá y palos flamencos afines) comienza la tradicional letra de *Una vieja vale un real/ y una muchacha dos cuartos*. Sin otro particular que un acompañamiento sencillo de guitarra con los bajos en la primera corchea de compás y la armonía aguda en las dos siguientes (llamémoslo aquí "acompañamiento simplificado", con claro enfoque didáctico y seguramente poco realista respecto a la práctica musical, como los que escribirá Rafael Marín para diferentes palos en el apartado *Acompañamientos de algunos cantes* de su método), cabe destacar bastantes acentuaciones en la segunda corchea de compás de la línea

⁷⁵ DAMAS, Tomás: Vito. Aire popular andaluz. Arreglado para canto y guitarra. Unión Musical Española, Madrid, 1960.

melódica de la voz, acentuaciones éstas en relación a la conformación de las actuales acentuaciones flamencas irregulares y en tiempos débiles de compás.

- **Fandango.** (Fandango y coplas con acompañamiento de guitarra por Tomás Damas, A. Romero, 1871)

Hay una edición de 1869 que recoge Antón Palacios en su catálogo, aunque desconocemos la partitura. Se trata de una obra en 3/8 con una scordatura de la sexta cuerda en Re y en tonalidad de La Flamenco o toque "por medio". La introducción nos recuerda al material expuesto en el Fandango variado arreglado para guitarra por Tomás Damas editado por A. Romero en 1870 ya comentado anteriormente.

El acompañamiento al cante de guitarra es muy básico, con la armonía de los fandangos y a base de corcheas con el bajo en la primera corchea de compás y la armonía en las dos siguientes en las tiples de la guitarra (que llamaremos aquí "acompañamiento simplificado" como los que escribirá Rafael Marín para diferentes palos en el apartado Acompañamientos de algunos cantes de su método). Toda la obra se articula en La Flamenco o toque "por medio" aunque el acorde final sea el de Re Menor. Parece ésta una reminiscencia del fandango menor bailable dieciochesco y que en esta época todavía conserva algunos rasgos de aquel. Este final en el relativo menor lo volveremos a ver incluso en una moda de la Guitarra Flamenca de los años 50 y 60, como terminar la granaína (Si Flamenco) con el acorde de Mi Menor o la bulería Ímpetu de Mario Escudero (La Flamenco o "por medio") que termina en Re Menor.

En el anterior fandango comentado de Damas, podemos ver cómo la parte de la copla toma la melodía del cante para hacerla instrumental (ANEXO VI). Nos llama la atención la letra, con una temática muy similar a la que podremos ver en otra usada en los actuales fandangos de "Frasquito Hierbabuena", aunque con referencias a Cádiz. Recordemos aquí la vinculación fundamental a esta ciudad y las referencias históricas al Fandango de Cádiz (ver Núñez, 2012). La letra dice:

De Cádiz en su bahía (bis) Un sereno se durmió Y llegó una gaditana Sereno que son las dos Y pronto se hará de día

- Habanera. (La Linda. Habanera con letra y acompañamiento de guitarra por Tomás Damas. A. Romero, 1871)

Sin detenernos demasiado en esta obra, comentar que está escrita en 2/4, aire de habanera o tango americano y en tonalidad de Do Mayor. Destacar una de

las coplas que se anotan y que nos recuerda a la letra de Granaína "En oro y marfil" que popularizara Antonio Chacón. La letra de la Habanera dice así:

Una crucecita de oro
Pendiente del cuello llevas
Tu garganta es el altar
En donde la cruz se ostenta

- **Soleá.**(*La solea de los barquillos. Canción Árabe.* A. Romero, 1869)

Obra que se encuentra en la Biblioteca de Cataluña, sin ser de dominio público ni de libre acceso, hay que solicitarla personalmente a la biblioteca. Arreglada para canto y guitarra por Damas a partir de la obra *La Soledad de los Barquillos y la Malagueña, canción árabe con acompañamiento de piano* (1863) de Sebastian Iradier (Fig. 17). Se trata de una reducción de la obra de mayor extensión de Iradier, aunque lo que Damas utiliza es el mismo material (tanto la melodía de las letras como las partes de las variaciones y el acompañamiento) (Fig. 18).

Habría que comentar los ayeos que se incluyen en la partitura, tan utilizados para templar la voz en la salida del cante, como ya se venía haciendo en muchas partituras de estos Aires Andaluces en la época. Las letras que Damas usa son la primera letra apuntada por Iradier: Válgame Dios de los cielos/ lo que quiero a este gaché; la segunda que dice: Agua fría quien la bebe/ agua fría quien la bebe/ tengo yo una nevería/ debajo un limón verde; la cuarta que apunta Iradier es la tercera y última que apunta Damas con acompañamiento de guitarra: Valientemente Serrano/ Serrano valientemente.

Cabe señalar en el toque de acompañamiento de esta obra las cuerdas al aire que utiliza Damas (ver por ejemplo la parte de *El día que no lo veo*, con la armonía de Fa Mayor lidio, con segunda cuerda al aire en un F#11) y que muestran los préstamos de la partitura de Iradier y que muy probablemente fueran similares a los rudimentos y recursos armónicos que por aquel entonces usaban los primeros guitarristas considerados netamente flamencos.



Fig. 17

Es interesante comentar que en la partitura de Iradier ya aparecen algunas características melódicas y armónicas de la soleá flamenca tal y como se conoce en el SXX⁷⁶ y que en el arreglo de Damas se verán en la guitarra (Fig. 17):

- Compás y frases completas de 12 tiempos (cuatro compases de 3/8) articulada en motivos fraseológicos de 3/8 que pasado un tiempo, al menos a partir de Arcas, se ralentiza mediante un discurso melódico y motívico más complejo de mayor subdivisión rítmica y barroquismo, escribiéndose en 3/4.
- Tonalidad de Mi Flamenco (esta tonalidad "por arriba" en la que "El Murciano" compuso su Rondeña Malagueña, se fue imponiendo a la ambigüedad de la alternancia V, I- de su tonalidad menor relativa. Como decía Fernando "de Triana" en su libro *Arte y Artistas del Flamenco*, que en tiempos de Patiño sólo se conocían el toque por medio y por arriba).

SINFONÍA VIRTUAL · EDICIÓN 39 · Verano 2020 ISSN 1886-9505 –www.sinfoniavirtual.com

⁷⁶ Para más detalles de esta obra y un análisis musical pormenorizado, ver en CASTRO BUENDÍA, Guillermo: *Jaleos y soleares. La diferenciación estilística entre el Jaleo y la Soleá como origen del estilo flamenco.* Sinfonía Virtual N° 25, 2013, [En línea] http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/jaleos soleares.pdf [Consulta 18 may 2020] pp.47 y ss.

- El motivo armónico-melódico de la tercera línea, en los compases 12-15, con progresión armónica que hoy se analiza como "clichés La Menor, Do Mayor, Fa Mayor, Mi Mayor", servirá como variación y llamada al cante hasta hoy día así como para ritornelos en estructuras de escobillas de baile.

- Cadencia andaluza en la tercera línea de los compases 18-21.

El arreglo de Tomás Damas (Fig. 17) es prácticamente idéntico en la armonía y los motivos fraseológicos, en compás de 3/8 y tonalidad de Mi Flamenco o "por arriba". Señalar la deformación del título respecto a la de Iradier, de *Soledad* a *Solea* dentro de la estética del "andalucismo gitanesco" de la época donde se busca ambientar la obra en el contexto andaluz (...) para ello (...) se usan ciertos recursos, la mayoría fonéticos, como eliminar el final de las palabras⁷⁸.

Seguiremos comentando esta partitura de Damas en el apartado comparativo de las piezas de Damas con las obras de Julián Arcas donde veremos características similares y una línea continuadora que creemos puede ir de Iradier a Damas y de éste y a través de la Guitarra como instrumento vehicular a Arcas, quien a su vez será referencia de "Paco el Barbero" y "Paco el de Lucena", guitarristas ya reconocidos como netamente flamencos.



⁷⁷ HERRERO, Oscar; WORMS, Claude: *Traite de la guitare flamenca. Vol III Soleá y Seguiriya.* Combre, París, 1998.

⁷⁸ CAMPO TEJEDOR, Alberto del; CÁCERES FERIA, Rafael: Op. Cit.

- **Malagueña.** (Malagueña. Aire popular andaluz arreglada para canto y guitarra por Tomás Damas, A. Romero, 1870)

Obra en tonalidad de Mi Flamenco o "por arriba" y relativo mayor para la copla. Comentar aquí lo ya dicho en el apartado 4.3. de alternancia variaciones/falsetas — cante y la notación sencilla que anota Damas en un "acompañamiento simplificado". Hablaremos de esta obra en el punto 7 de este trabajo.

4. Pedagogía del instrumento. Técnicas y contenidos de los métodos y partituras de Damas que perdurarán en la guitarra flamenca actual

Desde la primera noticia en que aparece Tomás Lamas anunciándose como profesor de guitarra y violín en 1837 hasta sus últimas apariciones en prensa, Damas se dedicó de manera clara a la pedagogía del instrumento. Repasando sus métodos y partituras (ampliando lo aportado por Calahorro Arjona, 2018) y sin detenernos en todos los detalles técnicos y musicales, apuntaremos aquí las técnicas recogidas por Damas que creemos reminiscencias de la guitarra popular y del "toque barbero" que no se eliminaron y que, o bien se han conservado, o bien han podido a su vez influir en las utilizadas posteriormente en la Guitarra Flamenca.

4.1. Pasatiempo español. Método o nuevos principios elementales para guitarra (1848)

5.1.1. Algunos datos nuevos sobre este método.

Se trata del primer método de Damas y así lo apunta el autor en su *Método completo* y progresivo de 1867:

(...) me he animado a publicar este nuevo método, si quiera por el cariño que profeso a dicho instrumento, y en justa gratitud de la buena acogida que el público aficionado ha dispensado a mi ligera obra anterior Pasatiempo Español (...).

Las fechas de edición no están claras y en el catálogo de Antón Palacios (2019) aparece una publicación de 1876 (esta reedición de Antonio Romero se encuentra en la BNE), aunque también anota este autor ediciones de 1878 por Enrique Abad. Contamos con una reedición de Unión Musical Española, Madrid (antes Casa Dotesio), de 1920, que se encuentra también en la BNE. Así mismo hemos podido encontrar un ejemplar editado por Antonio Romero, Madrid, del

que desconocemos la fecha de edición (Fig. 19), que fue propiedad del puertorriqueño ilustre Narciso Rabell Cabrero (1873-1928), descendiente de padre catalán y madre vascuence, quien era aficionado a la guitarra⁷⁹. En este ejemplar⁸⁰ observamos un sello en el que se lee con mucha dificultad *París Bazar. De Giusti* (¿?) *Almacén* (¿?) *pianos. San Juan, Puerto Rico*, establecimiento americano donde se vendían pianos europeos y productos relacionados con la música a principios del SXX⁸¹, entre ellos este método de guitarra, donde intuimos que lo compraría Narciso Rabell.

Las primeras noticias que aparecen en la prensa histórica acerca de la voluntad de Damas de publicar un método de guitarra las encontramos en El Español (2/6/1846). Es en estos años cuando Damas se plantea su relación con el mundo editorial y en el Diario Oficial de Avisos de Madrid (19/6/1848) aparecen anunciados para guitarra walses, galops y otras varias piezas de las óperas modernas arregladas para dicho instrumento por Don Tomás Damas. Meses más tarde en el mismo periódico leemos:

Se acaba de estampar con título Pasatiempo Español, un nuevo método de guitarra dedicado a la juventud por don Tomás Damas. Dicho método contiene escalas y preludios en todos los tonos con sus acordes correspondientes; a continuación hay 8 valses, cuatro sobre motivos de Verdi, y 4 de La Esmeralda para estudiarlas alternativamente con los ejercicios para hacer más dulce el estudio.

Se concluye el método con varias observaciones y lecciones sobre los diferentes modos de sacar sonidos sorprendentes de este instrumento, como sonidos de clarín, trompa, fagot, arpa, flauta etc.; hay también una tabla de todos los equísonos según D. D. Aguado, y otra nueva de los sonidos armónicos.

Se halla de venta en 40 reales en el gran almacén de música, pianos y demás instrumentos de don Casimiro Martín, calle de correos número 4, frente a los correos.

Nota: a los que tomaran 10 métodos a la vez, se les dará 2 de gratificación⁸².

Es seguro, que además de estar a la venta en este establecimiento, el editor del método fuera el francés Casimir Martín Bessiéres, quien castellanizaría su nombre por el de Casimiro Martín. El ejemplar consultado (Fig. 19) reeditado por Antonio Romero sería una reimpresión más, de las muchas obras musicales, que

⁷⁹ NIEVES RIVERA, Ángel M.; MAIZ LÓPEZ, Edgar J.: *Narciso Rabell Cabrero (1873-1928),* Mayagüez, Puerto Rico, 2014. Ver el método en http://www.rabell.org/documentos.html

⁸⁰ DAMAS, Tomás: *Pasatiempo Español. Método o nuevos principios elementales para guitarra.* Antonio Romero, editor. Madrid.

⁸¹ La Correspondencia de Puerto Rico. San Juan, Puerto Rico, 29/11/1907.

⁸² Diario oficial de avisos de Madrid, 10/11/1848.

Romero realizaría a partir de las planchas de Casimiro Martín, como apunta Gosálvez Lara⁸³.

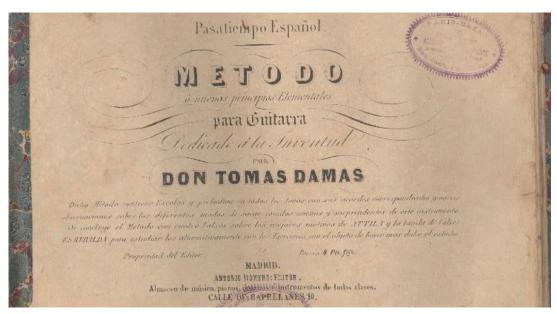


Fig. 19

4.1.2. Contenido del método

En el método y después de una breve introducción, en el *Artículo 1º*, apunta Damas lo que para él es la mejor manera de coger el instrumento:

Se tomará la guitarra de modo que la tapa de atrás cubra el pecho, quedando por consecuencia el clavijero a la altura de la cabeza del que haya de tocar y hacia la izquierda, cuidando en lo posible no sujetarla demasiado contra la ropa, pues cuanto más independiente se halle de otro cuerpo extraño, más durará su vibración en los sonidos.

Mucho nos recuerda esta posición a la que usaron de manera generalizada los guitarristas flamencos de todas las épocas hasta bien entrado el SXX, desde Javier Molina o Ramón Montoya a "Niño Ricardo" o "Paco de Lucía", en una llamada posición vertical del instrumento⁸⁴.

En cuanto a la posición de la mano izquierda, en el Artículo 2º, Damas aconseja colocar el pulgar a la mitad del mástil, sin asirlo, quedando los dedos de

SINFONÍA VIRTUAL · EDICIÓN 39 · Verano 2020 ISSN 1886-9505 –www.sinfoniavirtual.com

⁸³ GOSÁLVEZ LARA, Carlos José: *Barbieri y los editores musicales*. Anuario musical, revistas CESIC. vol. 50, 1995.

⁸⁴ TORRES CORTÉS, Norberto: *Guitarra Flamenca Vol. I. Lo clásico*. Signatura Ediciones de Andalucía S.L. Sevilla, 2005, p. 20.

la mano abiertos frente al traste a pisar (...) para que de este modo sean los sonidos más seguros y redondos.

Respecto a la mano derecha, señala en el *Artículo 3º* la importancia de prestarle cuidada atención para explotar al máximo los recursos que ofrece el instrumento. En este sentido la mano derecha de la Guitarra Flamenca es fundamental y preponderante en su sonido característico, aunque con sus particularidades de mano izquierda. Señala Damas la colocación de la mano *dos dedos antes de la tarraja o boca* (que es el lugar donde se toca actualmente la Guitarra Flamenca y no encima de la boca como se viene haciendo en la Guitarra Clásica o pegada al puente como se ejecutaba antiguamente en el "toque barbero"), la independencia del antebrazo y la muñeca, tracción a partir de las extremidades de los dedos manteniendo la mano con el menor movimiento posible, hiriendo la cuerda con yema y uña. Todas estas consideraciones y algunas otras las apuntará también en su momento Rafael Marín.

Es significativo el apunte acerca del pulgar de esta mano al pulsar una cuerda: que el pulgar después de herir por ejemplo la 6ª, u otra cualquiera, tropiece con la segunda falange del índice formando cruz. Damas no especifica aquí que haya que apoyar el pulgar en la siguiente cuerda, sino que parece que una vez pulsada la cuerda correspondiente (sin apoyar entendemos) descansaría sin más en el dedo índice a modo de referente y de colocación de la mano.

Si tenemos en cuenta la tradición vihuelística española podemos advertir ya en el *Libro de Cifra Nueva* de Venegas de Henestrosa⁸⁵ como una de las cuatro maneras de *redoblar* (esto es, pulsar de manera continuada la misma nota en la misma cuerda) la *figueta castellana*, que aunque sea una alternancia de pulgar-índice, sí deja claro que el pulgar queda por delante del índice, sugiriendo una colocación de la mano y de dichos dedos en forma de cruz. Al respecto Torres Cortes apunta estas diferencias que anota Venegas de Henestrosa:

(...) figueta estranjera (sic.) (pulgar por debajo del índice, practicada en Europa) y figueta castellana (pulgar por encima del índice, practicada en España). Además de provenir de la utilización medieval del plectro (...) la diferencia es crucial ya que la mano pasa de tener una posición diagonal a otra perpendicular a las cuerdas⁸⁶.

Respecto a las uñas, en el Artículo 4°, Damas se decanta por su uso, apuntando que sigue la escuela de Aguado y que con ellas se logran diferentes sonidos y más ejecución, más tracción o una pulsación más sonora, si se prefiere, recomendando que no sean demasiado largas y solo deben cubrir la superficie de la yema y en figura de semicírculo (conforme con el Sr. Aguado). Hoy no se entendería la técnica de la Guitarra Flamenca sin uñas y es este tipo de uña que describe Damas el que

-

⁸⁵ VENEGAS DE HENESTROSA, Luís: *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela.* Alcalá de Henares, 1557.

⁸⁶ TORRES CORTÉS, Norberto: Op. Cit. p. 19.

creemos es más usado actualmente por los más importantes maestros desde Montoya o "Sabicas" hasta "Serranito" o "Paco de Lucía".

Avanzando en el método, tras explicar el modo de afinar la guitarra, la escala natural y la cromática, ejercicios de arpegios y una tabla de equisonos (según Aguado), y antes de apuntar las escalas mayores y menores más usuales, Damas hace un apunte relevante acerca de su ejecución:

(...) acostumbrando los dedos de esta mano (la derecha) en las escalas detenidas de los tonos a herir las cuerdas con ellos bien tendidos en figura perpendicular de modo que al herir por ejemplo la prima, descanse el dedo inmediatamente sobre la segunda, y así en las demás, produciendo por este nuevo género de pulsación sonidos de muchas fuerza, que además de sorprender, proporcionan a la mano mucha naturalidad para los pasos de ejecución rápida y en los que indispensablemente se encorvan algo los dedos, consiguiendo por este medio además de dar mucha más espresión (sic.) a lo que se ejecuta, hacer percibir mejor el claro obscuro (sic.) que es la verdadera espresión (sic.).

Por el momento esta es la apreciación y descripción de las escalas apoyadas más antigua que conocemos, precedente de la técnica de mano derecha que en la Guitarra Flamenca actual se denomina *picado*. Cabe señalar la posición de la mano perpendicular a las cuerdas (del mismo modo a como apunta Torres Cortés anteriormente en cuanto a la *figueta castellana*), como hoy en día se acostumbra a hacer en la Guitarra Flamenca (salvo excepciones). Esta técnica es asumida por Tárrega y nos llega al SXX a través de Pujol⁸⁷ si bien es cierto que la manera de coger la guitarra por éstos, horizontal y usando banquito o reposa pie, varía con respecto a la posición más vertical propuesta en este primer método de Damas. En él no describe el banquito pero sí apunta alguna diferenciación de la postura en su posterior método.

En los varios ejercicios de escalas, con los correspondientes acordes de su tonalidad y sus preludios, encontramos en la tonalidad de Mi Menor un ejercicio de arpegio bastante utilizado en la Guitarra Flamenca actual, que nos llama la atención: p, i, m, i, a, i, m, i. En la siguiente tonalidad de Re Mayor advertimos una "posición fija" en la primera y segunda cuerdas sirviendo de armonización con las notas Fa# y Re respectivamente, la primera vez que lo utiliza con notas simultáneas y la segunda usadas en forma de arpegios, con un motivo melódico en los bajos. Este recurso nos recuerda a algunas "posiciones fijas" utilizadas en la Guitarra Flamenca como pueda ser la del *Modo Flamenco* de La donde se utiliza la "posición fija" en segunda y tercera cuerda sugiriendo una armonía de Bb, con Re y Sib respectivamente (Fig. 20).

⁸⁷ PUJOL, Emilio: *Escuela razonada de la Guitarra. Libro primero.* Ricordi Americana S.A.E.C. Buenos Aires, 1956.

⁸⁸ HERRERO, Oscar; WORMS, Claude: *Traite de la guitare flamenca. V ol II. Technique de la Guitare Flamenca, niveaux advancé et supérieur.* Combre, París, 1998, p. 20.



Fig. 20

Llegados a la escala de Do# Menor y los acordes más característicos de la tonalidad, en el 10° Preludio advertimos una técnica de mano derecha que nos llama mucho la atención. Mediante la anotación "corr -----" Damas explica que para la ejecución de estos acordes de cuatro y tres notas (Fig. 21):

Conviene acostumbrar a la mano derecha a que hiera los pasos de dos y tres cuerdas con un solo dedo, alternando dando siempre la nota más grave con el dedo pulgar, ejecutando de este modo los compases que en este preludio van marcados con la cifra corr: que significa corrido.



Fig. 21

Esta técnica de *corrido* de mano derecha tiene una estética y tímbrica característica, algo tosca o poco limpia, de sonidos más bien metálicos y será muy utilizada en la Guitarra Flamenca por intérpretes como Montoya, "Niño Ricardo" o "Melchor de Marchena", acompañada de pulgar en el bajo o simplemente tirando de los dedos índice y medio, alternando (como apunta Damas en su descripción) y pulsando varias cuerdas.

Tras los estudios de escalas, acordes básicos de las tonalidades principales y sus preludios, continúa Damas con una serie de *Valses sobre los mejores motivos de Atila* y en los que cabe destacar en el Vals Nº 2 una *scordatura* de la quinta cuerda en Sol y la sexta en Re y en el Vals Nº 3 una *scordatura* con la sexta cuerda en Re. Al respecto señalaremos aquí que la *scordatura* con la quinta en Sol y la sexta en Re la utilizará Tárrega en su *Tango* y ya en la Guitarra Flamenca del SXX, como

reseña Torres Cortés (2005)⁸⁹, la apuntará Rafael Marín en su método⁹⁰. La utilizarán "Esteban de Sanlúcar" en su obra *Matilla de Feria*, grabada por "Paco de Lucía" en su disco *Fantasía Flamenca* (1969) y transcrita por Oscar Herrero (*Esteban de Sanlúcar 1912*. *Homenaje Centenario*. 2012); "Sabicas" en algunas danzas moras o gallegadas; Manuel Cano en temas populares como *Los Peregrinitos* y más recientemente Rafael Riqueni en su *Garrotín* del disco *Mi Tiempo* (1990).

También llama la atención en el siguiente *Vals. La Esmeralda* una inusual *scordatura* de la quinta cuerda en Si en los Valses Nº 1 y Nº 2 y otra con la sexta cuerda en Re en el Vals Nº 4. Estas obras aparecen anteriormente publicitadas en el *Diario oficial de Avisos de Madrid* 10/3/1848 aprovechando para incluirlas en el método publicitado en noviembre de ese mismo año.

Para terminar el método apunta una serie de efectos que ya venía comentando Aguado en su método y que en lo que respecta a la Guitarra Flamenca debemos resaltar algunos detalles:

- Sonidos de clarín: destaca aquí una pulsación de mano derecha cerca del puente y con sólo la uña de los dedos, con éstos muy tendidos, produciendo un sonido metálico que tanto se estima en la Guitarra Flamenca (Damas llamará posteriormente a esta técnica pontichuelo).
- Sonidos de tambora: herir las cuerdas de un acorde cerca del puente con el dedo índice, y aún mejor con el pulgar; dando en este caso un movimiento de media vuelta a la mano, para que caiga de plano sobre las cuerdas.

No es demasiado clara la descripción de esta técnica, aunque opinamos que tanto por la ejecución cercana al puente y por los dedos que usa, parece un golpe simple de un ataque dado con las falanges del dedo encima de las cuerdas, con dedo índice (entendemos que se realizaría con la parte interior del dedo, que comprende las tres falanges del mismo, del plano de la palma de la mano). En el caso del pulgar creemos que se ejecutaría con de parte lateral exterior, con el dedo estirado y mediante un giro de antebrazo-muñeca golpear de una manera percutida las cuerdas del acorde correspondiente (veremos posteriormente esta misma técnica con algún matiz respecto a la ejecución).

- Campanelas: hacer un acorde lejos de la cejuela y pulsar alguna cuerda al aire. Damas ofrece un ejemplo con la primera cuerda al aire, efecto éste de las campanelas muy utilizado en la Guitarra Flamenca, en particular las campanelas con primera cuerda al aire.
- Sonidos producidos por la mano izquierda sola: se trataría de ligados impropios, como él los define, hoy llamados indirectos. Se trata de un recurso bastante utilizado en la Guitarra Flamenca.

⁸⁹ TORRES CORTÉS, Norberto: *Guitarra Flamenca Vol. II. Lo Contemporáneo y otro escritos.* Signatura Ediciones de Andalucía S.L. Sevilla, 2005, p. 19.

⁹⁰ MARÍN, Rafael: Op. Cit.

- Sonidos armónicos o flautados: se producen tocando ligeramente una cuerda con un dedo de la izquierda encima de un traste (...) estos sonidos a causa de su dulzura son muy diferentes a la calidad y el tono de lo que serían si el dedo de la izquierda pisase la cuerda (...). Trata Damas únicamente de los armónicos producidos en los trastes 12, 9, 7, 5, 4 y 3. Propone Damas así una escala que se originaría a partir de dichos armónicos tocados en todas las cuerdas. Al final de la explicación dice que si hubiesen de sonar dos armónicos a un tiempo sobre el mismo traste, se formará una especie de ceja con el dedo el más conveniente de la izquierda. Aunque se trata de una técnica de poco calado en la Guitarra Flamenca, recordamos con esta última frase los armónicos que Ramón Montoya utiliza en su Rondeña usando así una cejilla en mano izquierda.

4.2. *La bella lira* (1859)

Desde la publicación de su primer método hasta la aparición del segundo en 1867, Damas continúa con su labor pedagógica y lo vemos anunciado el 26/10/1851 en La Revista Salmantina: El justamente acreditado profesor, Sr. Damas, ha abierto enseñanza de guitarra, violín y música en general (...) o también el 1/6/1854 en La Iberia: el profesor de este instrumento D. Tomás Damas da lecciones en su casa y en la de sus discípulos. En la Guitarrería del señor González, carrera de San Jerónimo, darán razón.

Así mismo la edición de obras es continua y vuelve a aparecer en 1860 anunciado como:

Profesor de Guitarra. El guitarrista D. Tomás Damas, ofrece su academia de enseñanza de la guitarra en calle del Gato núm. 4, cuarto segundo de la izquierda; por la mañana de 11 a 1 y por la noche de 7 a 10 91.

Seguimos comprobando que los profesores de guitarra daban clases en sus domicilios, donde la transmisión oral en la enseñanza y aprendizaje de la guitarra se muestra fundamental. Gracias a estas y otras noticias de prensa, Antón Palacios confirmó el domicilio de Damas, los contratos de vivienda, facturas, así como su persona y partida de nacimiento, la de sus descendientes, etc.⁹²

Unos meses antes, el 6/7/1859 en La Discusión de Madrid se lanzó a la venta La Bella Lira, colección de composiciones y arreglos de óperas y zarzuelas, que aunque no era un método, sí estaba enfocado de manera sencilla y pedagógica para hacer las obras más asequibles con el objetivo de popularizar el conocimiento de nuestra guitarra y el de contribuir en algo a elevarla a la altura que merece como instrumento armónico, como muchos de los arreglos de Damas. Por lo descriptivo del anuncio lo mostramos a continuación en la Fig. 22.

_

⁹¹ La Correspondencia de España, Madrid, 14/12/1860.

⁹² ANTÓN PALACIOS, Rafael: Op. Cit.

COLECCION DE PIEZAS ESCOGIDAS PARA GUITARRA,

POR D. T. DAMAS.

Nuestra guitarra española se va haciendo de dia en dia mas apreciada por la sociedad culta, como instrumento de concierto y de recreo, y mas interesante en al mundo músico por sus encantos y bellezas, que indudablemente pertenecen á un género especial.

El que tiene la honra de hacer esta publicacion es bien conocido en España, tanto por su método,—del cual es editor D. Cadimiro Martin, establecido en adrid con su gran almacen de música,—como por los diferentes conciertos que ha dado en los teatros de las primeras capitales. Largos años ha consagrado al estudio de este bellísimo instrumento, que tan mal comprendido ha sido hasta ahora por la generalidad. y se lisongea de haber superado, à fuerza de constancia, una gran parte de las dificultades que ofrece.

Al hacer esta publicación, sin pretensiones de ninguna clase, no tiene otro propósito que el de popularizar el conocimiento de nuestra guitarra y el de contribuir en algo à elevarla à la altura que merere como instrumento armónico.

Bases de la publicación —Las composiciones serán la mayor parte originales, como tambien arregladas sobre los mejores motivos de las óperas y zarzuelas, en las que el sutor tratará de conciliar el buen gusto con la mas posible y facil ejecución, interpolan lo algunas canciones de buen género, como tambien danzas habaneras.

Se dará una entrega mensual, los dias 30 de cada mes, que constará de seis láminas de tamaño grande, con su portada y buen papel, y litografiadas con es vero.

Se admiten suscriciones en Santander, en la redacción de La Abeja Montañesa, y en la litografia de los Sres. Yarza y Sanches.

Precios de la suscricione en Santander y provincias.—Por un mes, 8 reales; por tres idem., 22.

de los Sres. Yarza y Sanchez.

Precios de la suscricion en Santander y provincias.—Por un mes, 8 reales; por tres idem, 22.
En Ultranar.—Por un mes, 20 rs.; por tres id., 56.
En el estranjero —Por un trimestre, 56 rs.
Puntos de suscricion en Madrid. —Casa del Sr Carrafa, Principe, 15; del Sr. Martin, Correo, 4; y librería de la Publicidad.

Fig. 22

4.3. Método completo y progresivo de guitarra (1867)

Llama la atención en este método, al menos en la edición que se encuentra en la BNE, el retrato del guitarrista en que aparece con guitarra en mano, sentado, con banquito y vestido de gala en un entorno de salón, retrato que se aportaba a parte y que acompañaba a todas las entregas del método (Fig. 24). Así mismo la carta manuscrita incluida que remite a Barbieri dedicándole la obra, enviada por su hijo,

comentándole acerca de su delicado estado de salud y una propuesta de trabajo en el Café Turco, Plazuela de Santa Ana, para tocar el violín con el pianista, así como de su precaria situación económica y pidiéndole un préstamo. Esta relación con los cafés del Madrid de la época nos lleva a suponer que Damas estaba dispuesto y condicionado económicamente para actuar en este tipo de espacios, tan en relación con los cafés cantantes de entonces, aunque desconocemos si actuó como guitarrista en alguno de ellos (algo muy probable) o si lo hizo con artistas flamencos. Es un año antes de la edición de este método cuando Silverio Franconetti aparece en el Salón Capellanes ⁹³.

En el prólogo habla del instrumento y menciona al eminente artista Sr. Arcas, como referente que eleva el instrumento a la respetabilidad. Así mismo se refiere a algunos guitarreros asentados en Madrid como los señores Carracedo (hijo), González, Campos, Llorente, Torres (de Sevilla) y Royo (de Zaragoza), mostrando como ya hiciera Sor la importante relación entre guitarreros y guitarristas.

No hay gran diferencia en cuanto a las consideraciones técnicas y a grandes rasgos explica las mismas cosas que en su primer método, aunque en éste se añaden ejercicios y estudios que completan su primer *Pasatiempo Español*. En el apartado de *Posición de la Guitarra* hace referencia al grabado en que aparece su imagen y la manera de coger el instrumento, haciendo hincapié en la *posición airosa que a la par facilite el dominio de todo el diapasón*. Vemos en la imagen del método una manera de coger la guitarra muy en la línea que comentamos anteriormente y que será muy utilizada por los guitarristas flamencos, aunque no hace mención ninguna del banquito o alzapié que aparece en la imagen (Fig. 24).

Apunta de nuevo el *staccato*, o sea, las escalas apoyadas con alternancia de índice y medio o lo que llamaríamos en términos flamencos *picado* y advierte del posible cerdeo de la cuerda si se pulsa con demasiada fuerza. Hay un nuevo ejercicio de lo que él llama *notas repetidas*, lo que hoy llamamos *trémolo*, aunque esta vez, a diferencia del expuesto en el método anterior, lo ejecuta con índice y medio o con índice y anular, en semicorcheas y coincidiendo la primera semicorchea con el ataque del pulgar en las cuerdas graves correspondientes (nos preguntamos si esta manera de escribir el trémolo era fiel a lo que se tenía que interpretar o se debía a una cuestión de edición de la partitura, al plantearse algún tipo de problema si la primera nota aguda se pusiera a continuación de la nota pulsada con pulgar, solventándose escribiéndola al unísono. Es posible que este trémolo ya fuera similar al que apuntó Huerta en su método⁹⁴ que vemos en la Fig. 23).

⁹³ BLAS VEGA, José: Op. Cit.

⁹⁴ HUERTA, Trinidad: Méthode de guitare et divertissements favoris dédiés a Madame la comptesse... Manuscrito en Chateau de Mensignac, 1861, p. 15.



Fig. 23

En este método se recomienda el uso del metrónomo de Maelzel para trabajar el tempo. Se apunta otra novedad, lo que Damas llama trémolo, que aparece al principio del Estudio nº6 y que según él se ejecuta con el dedo pulgar batiendo la cuerda abajo y viceversa, préstamo técnico de los instrumentos de cuerda pulsada con púa que ya anotaría en su Gran Introducción y Jota con Variaciones de 1860 (ver en el punto 5.6 de este trabajo). Es esta técnica muy semejante a la de alzapúa utilizada en la Guitarra Flamenca, aunque Damas la anota aquí pulsando tres cuerdas a la vez (6ª, 5ª y 4ª), tanto en dirección del dedo descendente como ascendente. Añadir que a lo que llamaba sonidos de clarín ahora lo llama pontichuelo.

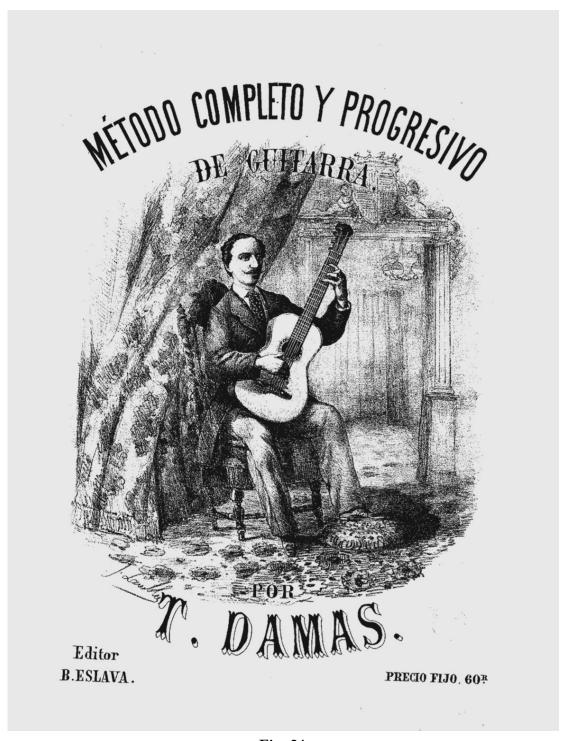
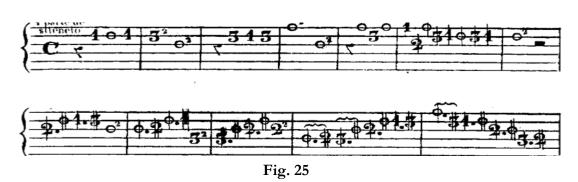


Fig. 24

4.4. Nuevo método de guitarra por cifra compaseada (1869)

Hay un antecedente claro a esta obra de Damas en un método de Matías de Jorge Rubio⁹⁵, como intento de una escritura compaseada y añadiendo una rítmica a la cifra representada por líneas verticales que atraviesan los números de la cifra con una, dos, tres o cuatro líneas si se trata de corcheas, semicorcheas, fusas o semifusas y también escribiendo los silencios correspondientes (Fig. 25). El método de Jorge Rubio se hace algo complicado y poco práctico en cuanto a la lectura, si bien es cierto que es un paso importante de cara la desarrollo de una cifra medida, que muy probablemente fuera conocida por los guitarristas populares madrileños de la época y que Damas perfeccionara en el método que pasamos a comentar.



En su Prólogo, mencionando sus anteriores obras de enseñanza, dice Damas:

El hallarse escritas por música es causa en parte de que las acepten solo cierta clase de la sociedad: primero por ser necesario antes un estudio preliminar de solfeo; y segundo por ser más costosa su adquisición y no estar al alcance de todas las fortunas. Por este motivo y con el objeto de llenar igualmente los deseos de un sin número de aficionados que se dedicarían con gusto a dicho instrumento por un breve y sencillo método escrito por cifra me he decidido a publicarle (sic).

Hace en su prólogo la distinción socioeconómica que va en directa relación con el método de aprendizaje y del tipo de guitarra y repertorio que se interpretaba: los métodos escritos en música eran asequibles tanto económicamente como por los conocimientos musicales requeridos, sólo por una clase media-alta con formación musical. Sin embargo con este nuevo método incluso las clases bajas podrían aprender a tocar el instrumento de una manera más completa, esto es, tanto por el menor precio del mismo como por no tener que saber música o solfeo y mediante las técnicas academizadas del "toque por lo fino". Aquí Damas piensa en los aficionados a la guitarra en general, quizá en los

_

⁹⁵ JORGE RUBIO, Matías de: Nuevo Método Elemental de Cifra para aprender a tocar por sí solo la guitarra. Madrid, 1860.

que practican la guitarra popular rasgueada y de "toque barbero" en particular, que se quieran acercar a otro enfoque técnico más refinado del instrumento.

Ocurre aquí como en las guitarras de mayor o menor coste, con unas maderas o modos de construcción más caros o más baratos (pensar en las guitarras más caras de palo santo y las más baratas de ciprés), que serán asequibles para unos u otros dependiendo de su clase socioeconómica.

En la I^a Sección explica la subdivisión de compás, tipos de compás (de compasillo, 2/4, 3/4, 6/8, 9/8 y 12/8), explicación de este nuevo sistema cifrado y la afinación de la guitarra (señalar que la línea inferior representa la primera cuerda de la guitarra y la línea superior la sexta).

Llama la atención la novedad en la descripción de la *Posición de la Guitarra*, que no difiere mucho respecto a sus anteriores métodos, salvo que especifica que la guitarra debe tener *su base de apoyo en el muslo izquierdo que se hallará siempre un pie más elevado que el derecho*. Si bien esta postura ya aparece en la lámina del anterior método con el banquito en el pie izquierdo, no estaba descrita. Vemos en la foto (1884?) del Café *El Imparcial* la posición que se describe (Fig. 26%):



Fig. 26

Las hechuras del guitarrista de la derecha de la Fig. 26 (maestro Bautista según Blas Vega) y su colocación de la guitarra nos recuerda mucho el retrato de Damas que acompaña su método de 1867 compartiendo tanto la guitarra popular como la guitarra académica esta forma de coger el instrumento.

Volvemos a observar esta descripción de la colocación de la guitarra en el mencionado método de Matías de Jorge Rubio, quien sí puntualiza:

⁹⁶ Imagen extraída de BLAS VEGA, José: Op. Cit. p. 130.

La curva que hace el aro derecho de la Guitarra ha de apoyarse sobre el muslo izquierdo, el que por medio de un banquito u otro mueble, quede a más altura que el derecho.

En esta colocación descrita por Damas y Jorge Rubio, con el lóbulo mayor de la guitarra apoyando en la pierna izquierda, la guitarra aún conservará una posición vertical, posición que, aunque influyera, con Tárrega se abandonará definitivamente en la Guitarra Clásica, posición ésta adoptada por Rafael Marín o Miguel Borrull (Torres Cortés, 2005).

En el apartado Posición de la mano derecha anota Damas:

Colocado el antebrazo sobre el aro superior de la Guitarra se dejará caer naturalmente la mano cerca de la boca entre el hueco que hay desde aquel al puente (...) el pulgar de esta mano tendido sobre los bordones como de descanso y bastante horizontalidad o lo que es lo mismo en sentido inverso con los demás.

Aconsejo el uso de uñas siempre que no sean demasiado largas procurando herir la cuerda de lleno y chocando antes con la superficie de la yema para que de este modo sea más dulce el sonido.

Cabría resaltar la posición del antebrazo derecho apoyando en el aro superior (es más un apoyo de tapa-aro como observamos en la Fig. 24 y en la Fig. 26 y como ya Jorge Rubio apuntara en su método) y la pulsación entre la boca y el puente. El apoyar el dedo pulgar en los bordones es algo que hoy en día se muestra fundamental en la Guitarra Flamenca, siendo esta posición usada por prácticamente la totalidad de los guitarristas flamencos. Vuelve a aconsejar el uso de uña y un contacto yema-uña para conseguir un sonido más redondo.

Tras unos ejercicios de escala natural en todo el mástil, los silencios y la escala cromática, apunta sobre ésta la conveniencia de tocar con los tres dedos (índice, medio y anular) en las cuerdas de tripa (las cuerdas de nylon aún no se usarán en las tiples) y el uso del pulgar para los bordones.

Abre la *II*^a Sección con unos ejercicios de arpegios, un ejercicio de notas simultáneas con pulgar índice (que luego propone alternando con pulgar medio) y unos ejercicios de ligados para la mano izquierda.

La III^a Sección consta de las escalas principales y sus acordes y tonalidad mayor y relativa menor correspondientes, así como de ejercicios de diferentes técnicas (arpegios, arrastres, trémolos, etc.).

De la *IV*^a Sección es significativo resaltar que las cuatro obras que añade al final del método sean Aires Nacionales bailables, salvo el Vals Polka centroeuropeo, a saber: cuatro Habaneras, una Rondeña Malagueña, un Pasodoble y un Vals Polka, muy del gusto popular y estética del casticismo y andalucismo reinantes.

Haremos aquí un comentario y pequeño análisis de la *Rondeña Malagueña*. Está en tonalidad de Mi flamenco o "por arriba" ya usada por "El Murciano" con una primera parte de variaciones en *modo flamenco* de Mi, una segunda parte con la

copla en la tonalidad relativa de Do Mayor, que anota como *canto*, una tercera parte de variaciones de nuevo sobre el *modo flamenco* de Mi, una cuarta parte con otra sección de copla y una pequeña frase de cuatro compases a modo de resolución o remate, terminando la pieza en el acorde relativo de La menor.

Los cambios de las variaciones a la copla son claros con una anotación de doble barra, pero no queda señalado a la inversa sino armónicamente, resolviendo la copla en el acorde de Mi Mayor (el primer *canto* se resuelve con un acorde de Fa Mayor a uno de Mi Mayor y una melodía ascendente Si, Do, Re, Re#, Mi como se advierte en la segunda línea de la p. 32 en el 5°, 6° y 7° compás de la Fig. 27, resolución muy utilizada en las primeras grabaciones por malagueñas del SXX) y es esto lo que parece indicar el comienzo de la siguiente variación.

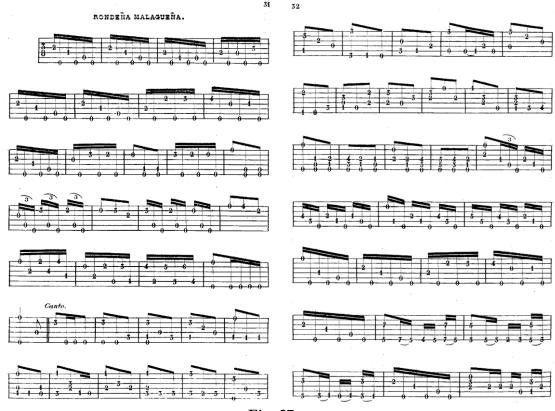


Fig. 27

Por su novedad en el terreno editorial y en la metodología del instrumento, así como por estar enfocado a aquellos interesados en aprender a tocar la guitarra sin conocimientos de música, creemos que este método es significativo en lo que a Guitarra Flamenca se refiere y trascendente en el mundo editorial. Esta nomenclatura de cifra trascenderá hasta el SXX usada por "Luís Maravilla", incluso a finales del SXX con las transcripciones de Guitarra Flamenca de Alain Faucher, quien usará con predilección esta escritura de cifra con plicas y subdivisiones rítmicas para sus transcripciones de obras de los maestros actuales más reconocidos.

4.5. La bandurria sonora (1873)

La relación de Damas con músicos aficionados (y seguramente profesionales) a los instrumentos de cuerda pulsada usados en las rondallas, tales como la bandurria, le lleva a idear este método. Aunque no se trate de guitarra, sí encontramos en este trabajo algunas consideraciones a tener en cuenta para nuestra Guitarra Flamenca.

De este método, primeramente manuscrito y editado por el propio Tomás Damas en 1873, hay dos ediciones más: una titulada La Bandurria Sonora, el nuevo Laúd-Lira y la Octavilla. Método sencillo y progresivo. Por cifra compasada para tocar estos populares instrumentos (Damas y Compañía, Madrid, 1873) y otra titulada Nuevo Método fácil y progresivo para tocar con la perfección posible la Bandurria, Laúd-Lira u Octavilla. Por música (Sociedad Anónima Casa Dotesio, Madrid, 1873).

El primero (y vemos con este ejemplo la incursión de Damas en el mundo editorial, autoeditando su propio método) está ideado mediante la comentada cifra compaseada de su último método de guitarra y parece estar, una vez más, dirigido a las personas sin conocimientos en música. El segundo, por música, claramente enfocado a otro tipo de público.

Aunque prácticamente iguales, hay algunas consideraciones que se hacen en el primero que no se hacen en el segundo como por ejemplo el uso de cejilla, quizá un artilugio éste de un uso demasiado popular como para mencionar su utilización en un método dirigido a clases sociales medias y altas. En la Fig. 28 vemos lo que apunta Damas en referencia a la actual cejilla o capo, que él llama Cejuelay que generalmente usan los tocadores del género gitano para acompañar a los que vulgarmente llaman "cantadores".

ART: 3.º Tocando la Bandurria y demas, en tono de La natural mayor como se ve en el compas 2º del ejemplo anterior, le resulta á la guitarra en Si natural mayor, que es tono dificil y poco usado, por lo que en este caso se hará uso de este instrumento que se llama Cejuela y que géneralmente usan los tocadores del género gitano para acompañar á los que vulgarmente llaman cantadores; cuya cejuela se pone sobre el 2º traste de la guitarra, y puede entonces escribirse el acompañamiento en el mismo tono en que toquen los citados instrumentos. Esto solo puede ocurrir cuando la bandurria toque en La ó en Mi mayores; pues en los demas tonos, se tendrá presente la regla del articulo 2º de este Capitulo.

Fig. 28

Así mismo tenemos en este método una descripción de la "alza púa", técnica de pulgar que llama "trémolo" en su *Gran Introducción y Jota con V ariaciones* de 1860 (ver siguiente apartado). Se trata de un recurso técnico muy utilizado en la Guitarra Flamenca, al menos desde que la grabara Ramón Montoya con Antonio Chacón por soleá (Kliman, 2016) y la popularizara Agustín Castellón "Sabicas"

(ver Capiscol Pegalajar, 2016). Es una convención hoy día que las generaciones anteriores a Montoya no la utilizaron aunque quizá hubo algunos intérpretes que la usaran. Es destacable que Damas describiera esta técnica y cabe señalar que su trémolo de pulgar coincida con esta técnica de púa (Fig. 29).

ALZA PUA

Término técnico de los bandurristas que quiere decir; herir una nota hacia abajo y otra hacia arriba, ó lo que es lo mismo; movimiento directo é inverso. (Base del redoble ó trémolo.)



Fig. 29

Años antes, de nuevo el guitarrista Matías de Jorge Rubio, quien también fuera miembro de la *Sociedad de Profesores* y tocara la viola en dicha orquesta⁹⁷, recoge unos estudios para Bandurria en los que se utiliza esta misma técnica, aunque él no especifica si se llama *alza púa*. Destacar los estudios 2° y 7° (Fig. 30) de este método, en los que se aprecia una similitud con la actual *alzapúa* de la Guitarra Flamenca, aunque aquí utilizada en las notas graves y alternando la melodía en las agudas, cuando en Guitarra Flamenca es a la inversa.



Fig. 30

_

⁹⁷ Almanaque musical y de teatros, 1868.

4.6. Anotaciones técnicas en la *Gran Introducción y Jota con variaciones* (1860)

Describiremos aquí algunas anotaciones de los diferentes recursos utilizados en la *Gran Introducción y Jota con Variaciones* (1860), por ser una obra paradigmática entre todas las composiciones de Damas, donde se anotan la mayoría de las técnicas y recursos tímbricos que utilizaba. Ya en la *Introducción* (Fig. 31) vemos técnicas que explotan la riqueza tímbrica y el claroscuro en el sonido de la guitarra:

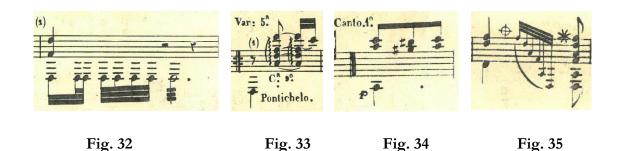


Fig. 31

Damas anota a pie de página:

- (1) * Este signo significa Tambora y se ejecuta dando con el pulpejo de la mano derecha sobre las cuerdas y dándola media vuelta hacia el lado opuesto a la tarraja o boca de la Guitarra.
- (2) El timbal tr se ejecuta con los dedos índice y medio dando sobre las cuerdas como quien ejecuta un trino en el Piano, solo que ha de ser cerca del Puente y con los dedos muy tendidos.
- (3) Se herirán las cuerdas lo más cerca posible del Puente y con solo la uña.

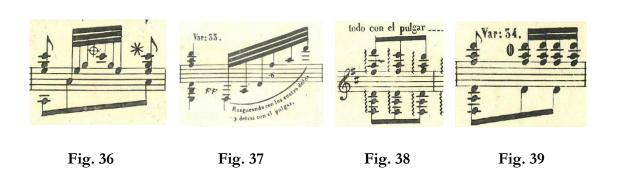
Poco añadiremos a estas anotaciones que hace Damas en su introducción a la Jota, la cual se divide en dos *andantes*, el primero en 3/4 y el segundo en 4/4. Siguiendo la partitura vemos anotaciones variadísimas como *vibrando la cuerda*, todo tipo de cejillas, armónicos, acentuaciones y reguladores de dinámica y velocidad. Para la *Jota* propiamente dicha utiliza un *tempo allegro* en 3/8 y podemos observar las siguientes anotaciones que Damas describe de la siguiente manera:



SINFONÍA VIRTUAL · EDICIÓN 39 · Verano 2020 ISSN 1886-9505 –www.sinfoniavirtual.com

- (2) Este trémolo se hace hiriendo el bordón con el dedo pulgar al derecho y al revés con solo la superficie de la uña para que no se detenga el dedo. (Fig. 32)
- (1) Rasgueando con los cuatro dedos excepto el pulgar y cerca del puente con la mayor delicadeza procurando hacer oír el sonido de la uña. (Fig. 33)

Vemos en la Fig. 32 lo que hoy se llamaría alzapúa en una sola cuerda y que ya hemos comentado anteriormente. Respecto al rasgueado de la Fig. 33, podemos apreciar que Damas utiliza en su discurso musical una mezcla del "toque barbero" con el "toque por lo fino" no desdeñando las técnicas de rasgueado como sí parece que harían otro coetáneos suyos. Podemos añadir aquí la anotación de Var: 5^a (Fig. 33), que se trata de la quinta variación de la Jota, las cuales se van intercalando con las partes musicales equivalentes a las partes cantadas en música vocal, como se puede observar en el Canto 1º (Fig. 34). Este recurso de hacer a guitarra sola las melodías cantadas o variaciones de estas partes es algo que se ha hecho desde siempre en música popular para los ritornelos o estribillos de las partes instrumentales, recurso muy usado en la Guitarra Flamenca desde antiguo hasta la actualidad, como ya se ha comentado, para componer falsetas o variaciones. Este recurso compositivo lo veremos de manera clara más adelante en la comparativa de la Soleá de los Barquillos. Para el símbolo de la Fig. 35 apunta Damas que Este sirve para tomar con el índice o medio el 1er. punto del grupo y correrle con ligereza hasta el último. Esta técnica muy usada en la actual Guitarra Flamenca (muchas veces con anular, aunque se usan también los dedos que anota Damas) la podemos observar en todos los palos aunque en particular en los *Toques* de Levante en tonalidad de taranta.



Vemos en la Fig. 36 el mismo recurso utilizado anteriormente y aunque Damas no hace ninguna anotación al respecto, entendemos que aquí se podría utilizar el índice y el medio como apuntaba o bien el anular arrastrado después de realizar el arpegio ascendente, dependiendo de si éste pulsa la primera cuerda en el arpegio ascendente o no. En la Fig. 37 podemos observar otro tipo de rasgueado diferente al comentado anteriormente, esta vez añadiendo el pulgar de mano derecha, recurso muy utilizado en la Guitarra Flamenca actual. La Fig. 38 hace referencia a un rasgueado de pulgar, que intuimos sería apoyando y arrastrando el dedo por todas las cuerdas, con un sonido algo arpegiado, aunque sólo anota que se hace con pulgar. Para el símbolo que aparece en la Fig. 39 Damas dice que Significa rasgueado encima del diapasón lo más cerca de la mano izguierda imitando el

Guitarrillo. Vemos aquí otro tipo de rasgueado que entendemos se haría con todos los dedos menos con el pulgar y además vemos el conocimiento que demuestra Damas, una vez más, en su amplia cultura musical, respecto a otros instrumentos de cuerda pulsada y tímbricas diversas.

En resumidas cuentas, Damas aglutina en sus obras y métodos infinidad de técnicas de mano derecha e izquierda, que aúnan el "toque barbero" y el "toque por lo fino" y, aunque predomine este segundo, no desdeña ningún tipo de recurso técnico que enriquezca el discurso guitarrístico, en una conjunción técnica similar a la que se usará en la propiamente dicha Guitarra Flamenca de principios del SXX: rasgueados de todo tipo, de cuerdas graves a agudas con los cuatro dedos con o sin el pulgar, con índice de graves a agudas y tirando desde la primera hasta la sexta, acordes pulsados con el pulgar en todas las cuerdas, varias cuerdas contiguas tocadas con pulgar arrastrado y apoyado, toque cerca del puente con índice, pulgar o varios dedos de mano derecha, toque cerca de la boca incluso del diapasón, picados o escalas apoyadas en todas las cuerdas, trémolos de varios tipos, multitud de arpegios entre los que cabe destacar el arpegio ascendente combinado con el índice, medio o anular tirando, campanelas, ligados directos e indirectos, armónicos, cejillas completas y medias cejillas, acordes en posiciones fijas arpegiados y combinados con melodías en los bajos tocados con pulgar y un largo etc.

5. Relación de la obra de Tomás Damas y la de Julián Arcas. Una comparativa de algunas composiciones

Por ser Arcas figura fundamental de referencia para los guitarristas de finales del SXIX y principios del SXX, tanto para los flamencos como para los de corte académico⁹⁸, además de por el hecho más que seguro de haber conocido a Damas (no sabemos en que circunstancias se conocieron, aunque Damas lo elogia en su *Método completo y progresivo de guitarra* de 1867 y le dedica la obra *Al viajero artista* en 1872 con las palabras *A mi querido amigo y comprofesor D. Julián Arcas*), creemos necesario revisar las relaciones que hay en la obra de los dos guitarristas.

Aunque fueran guitarristas coetáneos y a pesar del rápido prestigio que Arcas adquirió en todos los círculos musicales, debemos tener en cuenta la diferencia de edad de 15 años entre los dos guitarristas (Damas nació el 18/12/1817 y Arcas vino al mundo el 25/10/1832⁹⁹). Además hemos de considerar el diferente tipo de perfil de cada uno de ellos. Damas tuvo una

⁹⁸ Según OTERO, José: Tratado de Bailes. Sevilla, 1912; reedición de Asoc. Manuel Pareja Obregón, 1987, p. 153: los tocadores actuales, cuando ejecutan alguna composición en la guitarra, para los que escuchen, dicen: Seguidillas gitanas de Arcas; malagueñas, javeras o granadinas de Arcas, y casi todos los toques y falsetas flamencas llevan el sello de Arcas.

⁹⁹ SUÁREZ- PAJARES, Javier; RIOJA VÁZQUEZ, Eusebio: *El Guitarrista Julián Arcas* (1832-1882). *Una biografía documental*. Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería. Escobar Impresores, S.L. El Ejido (Almería), 2003.

formación académica de conservatorio y parece que estudió guitarra de forma autodidacta, en el ambiente madrileño y con las influencias ya descritas. Respecto a la formación de Arcas, según Domingo Prat en su diccionario y según Emilio Pujol, su propio padre, guiado por el método de Aguado, habíale instruido en la guitarra 100 y según José Otero se formó posteriormente en Málaga con José Asencio, discípulo también de Aguado. Fue un músico precoz: el primer concierto público lo realizó en Málaga con 16 años y ya en Madrid, donde acudió a escuchar a los más notables guitarristas de la época, se tiene constancia de un primer concierto en noviembre de 1853 (Suárez-Pajares y Rioja, 2003), aunque hemos localizado un anuncio en El Enano de 21/12/1852 sobre un concierto que dio el día anterior. Por aquel entonces Damas era un profesional de primera, llevaba diez años realizando conciertos y hacía cinco años que su primer método estaba editado.

Según vemos en la trayectoria de Arcas, éste estuvo especializado en el concertismo de guitarra solista, a nivel nacional e internacional y aunque arregló óperas, zarzuelas, compuso obras de corte académico y popular y tuvo sus discípulos, se diferenció de las otras dedicaciones de Damas: las de pedagogo, autor de métodos de guitarra, director, etc. Bajo nuestro parecer, Damas es un músico de amplio espectro, que además de concertista solista, tuvo conocimientos de orquestación y dirección, de formaciones de cámara de pulso y púa como rondallas, violinista, realizando reducciones de obras de piano (y posiblemente de orquesta) para guitarra, así como arreglista de música vocal con acompañamiento de guitarra y piano.

Además de estas cuestiones, revisando algunas obras de ambos y comparándolas, vemos grandes rasgos en común, fraseos prácticamente idénticos, técnicas similares y, como ya hemos señalado, repertorio interpretado por ambos, en un camino paralelo de evolución musical. Veamos pues unas comparativas y comentarios de este repertorio común.

5.1. Panaderos

Las primeras noticias sobre los Panaderos como aires bailables son de principios del SXIX aunque ya se bailaban en México a finales del SXVIII. Como señala Castro Buendía¹⁰¹ se venían bailando y cantando en "clave andaluza" a mediados del SXIX, tanto en las academias sevillanas de baile por los maestros de la escuela bolera, como en los teatros. En cuanto a la música impresa para guitarra que conocemos, Castro Buendía apunta:

-

¹⁰⁰ PUJOL, Emilio: Op. Cit.

¹⁰¹ CASTRO BUENDÍA, Guillermo: *El toque por alegrías oculto en los panaderos.* Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa, Cádiz, 2013, pp. 40 y ss. [En línea] http://www.flamencoinvestigacion.es/articulos/060707-2013/alegrias-panaderos.pdf [Consulta 12 abr 2020]

Dentro de las ediciones de panaderos para guitarra, parece que la primera es la de Tomás Damas, de 1867. Según figura en la partitura, son un arreglo, así lo indica el autor, lo que sirve para pensar que por entonces eran conocidos los panaderos como un aire musical popular en el que se basarían unos y otros para componer piezas de concierto o de baile, como hacían con las seguidillas, boleros y fandangos. Esta pieza está basada en el modelo bolero de panaderos, el cual refleja la estructura musical de la seguidilla¹⁰².

Como afirman Suárez-Pajares y Rioja¹⁰³, la editorial Eslava de Madrid imprime los Panaderos de Damas en 1867 (Fig. 40), dos años antes de que Arcas los incorporara a su repertorio, apareciendo la primera noticia del concierto en que son interpretados por éste en una gacetilla de *La Paz de Murcia*, del 18/7/1869.

Teniendo en cuenta estos datos, veremos las similitudes entre las obras y partituras de un autor y otro (la edición póstuma de Arcas que conocemos es de 1891 de los editores Hijos de Andrés Vidal y Roger, Fig. 41) para demostrar la influencia que la música de Damas pudo tener en la de Arcas.



¹⁰² CASTRO BUENDÍA, Guillermo: Op. Cit. p. 44.

¹⁰³ SUÁREZ- PAJARES, Javier; RIOJA VÁZQUEZ, Eusebio: Op. Cit.

Los *Panaderos* de Damas están en Re Mayor con *scordatura* de la 6ª cuerda en Re y los de Arcas en La Mayor. La introducción de Arcas es prácticamente una copia de la de Damas, aunque repite y armoniza las notas del cuarto compás. Destacar la anotación de *rasgueado* en los acordes de los compases 7 y 8 en la partitura de Damas (que se repetirá en varios lugares a lo largo de la obra, con alternancia de tónica en los dos primeros tiempos de compás y dominante en el tercero, I, I, V7), así como el corchete que abarca varias notas para lo que Damas apunta a pie de página que el signo (1) que abraza algunos acordes denota que deben herirse con el pulgar, corriéndole desde la nota superior a la inferior (Fig. 40). Vemos de nuevo lo cercano que estaba Damas del "toque barbero" de rasgueado y pulgar, recurso éste del "toque barbero" que varía Arcas mediante unos recursos rítmico-armónicos de arpegios en los compases 8 y 9 (con la misma alternancia de tónica/dominante, I, I, V7), estilizando el discurso y llevándolo más cerca de la guitarra culta o del "toque por lo fino", suprimiendo el popular recurso guitarrístico del rasgueado (Fig. 41).



Vemos a continuación que Arcas cambia el orden de las variaciones que realiza Damas y utiliza para su primera variación del compás 10 de la Fig. 41 (en detalle a continuación en la Fig. 42) el motivo que usa Damas en la resolución de la tercera variación, ya más avanzada en la partitura (Fig. 43).



Fig. 42



Fig. 43

Sin querer extendernos en la comparativa y para terminar el análisis de los *Panaderos*, proponemos otro recurso que Damas plasmó en su edición de 1867 y que aparece en la edición de la obra de Arcas. Se trata de un motivo fraseológico que hace un giro armónico sugiriendo un intercambio modal a la tonalidad de Re Menor, relativo menor de la tonalidad de La Flamenco o "por medio". Para ello Damas utiliza el acorde de Si bemol Mayor, (bVI de la tonalidad original de Re Mayor) como inflexión y resolución de semitono descendente a La Mayor (dominante y V grado de Re). Este "juego" armónico entre Si bemol Mayor y La Mayor sugiere un intercambio modal con bII y el I grado de la tonalidad de La Flamenco o "por medio" (Fig. 44).

Si bien el material fraseológico usado por Arcas es similar, cabe señalar que debido a la tonalidad de La Mayor empleada por Arcas, siendo su V grado Mi Mayor y por la imposibilidad de usar el bVI en tesitura grave (Fa Mayor) utiliza y sugiere la armonía de acorde de Mi Mayor dominante continuamente mediante un Mi pedal en sexta cuerda (sugiriendo una armonía de Vb13) (Fig. 45).



Fig. 44

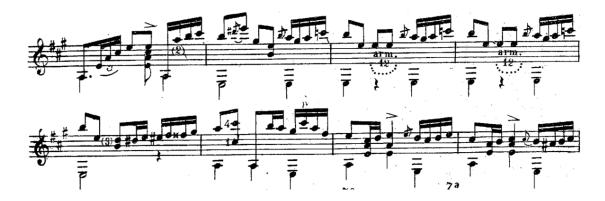


Fig. 45

5.2. Soleá de los Barquillos

Merece mención aparte la *Soleá de los Barquillos* de Tomás Damas que editará A. Romero en 1869. Arcas estrenará en Sevilla su *Soleá* dos años antes, el día 7/4/1867¹⁰⁴. Como hemos visto, la obra de Damas es una reducción y arreglo para canto y guitarra de la obra para piano de Sebastián Iradier de 1863 que es la que marca la pauta. No sabemos si Damas interpretó su obra en directo o si simplemente la arregló para guitarra y la editó posteriormente. Lo que sí intuimos es que este arreglo para guitarra a partir de una obra de piano, en su misma tonalidad y con casi idénticas frases y armonización, influyó en el repertorio guitarrístico de la época y creemos que, por ser más fiel que la de Arcas a la original de Iradier, es el nexo de unión entre la obra de estos dos autores. Tampoco sabemos si la obra que interpretó Arcas en el 67 es la misma e idéntica a la editada en 1891 por Hijos de Andrés Vidal y Rogel en Barcelona, aunque intuimos que ésta sería una obra más definitiva y evolucionada que la del año 67.

SINFONÍA VIRTUAL · EDICIÓN 39 · Verano 2020 ISSN 1886-9505 –www.sinfoniavirtual.com

¹⁰⁴ El Porvenir, 7/4/1867. Leído en SUÁREZ-PAJARES, Javier; RIOJA VÁZQUEZ, Eusebio: Op. Cit.

En una comparativa detallada, Castro Buendía¹⁰⁵ señala cómo Arcas utiliza la melodía del canto de ciertas letras registradas por Iradier y las rearmoniza: "Válgame Dios", "Agua fría quien la bebe", "Serrano por tu querer", "Valiéntemente serrano" incluso, añadiríamos aquí, algún giro melódico de la malagueña con la que cierra Iradier su *Soledad de los barquillos* como en la melodía de "Y con esto me despido". Utiliza todas ellas como material melódico para un discurso guitarrístico a solo, a modo de *falseta*, tal y como la concebimos hoy día y no tanto como variación (entendida ésta como modificación personalizada de ciertos motivos "tradicionales" relacionados con el acompañamiento al cante o al baile y no como microcomposición melódica y motívica).

En la composición de Arcas, a parte de la diferencia en la tonalidad (la de Iradier - Damas es en Mi Flamenco o "por arriba" y la de Arcas en La Flamenco o "por medio") y del compás de 3/4 (en lugar del 3/8 de Iradier - Damas), vemos cómo varía las frases respecto a las de Iradier - Damas, las ordena de manera aleatoria y las intercala con sus variaciones correspondientes a modo de espera rítmica en la tónica de La Flamenco. En este sentido la otra *Soleá* de Damas, editada por A. Romero en 1872 (ANEXO V), es más una serie de variaciones hiladas entre sí con un sentido claro de recursos de acompañamiento más que de guitarra de concierto, pudiéndose intercalar entre los diferentes tercios del cante o de melodías con entidad propia (con progresiones bII, I o IVm, I o IVm, bVI, bII, I de La Flamenco y la "cadencia andaluza"). Este tipo de material lo utiliza también Arcas entre las melodías del cante.

Este recurso de crear material nuevo instrumental a partir de la melodía vocal se ha hecho siempre en el Flamenco y así hacen Damas, Arcas y todos los guitarristas de la época y posteriores. Vemos aquí la melodía de la letra "Válgame Dios de los Cielos" Iradier (Fig. 46) = Arreglo de guitarra Damas (Fig. 47) = melodía primera de Arcas (Fig. 48).



Fig. 46

Señalamos las melodías de la primera letra: "Válgame Dios de los cielos" (melodía 1) y de "El día que no le veo" (melodía 2), su armonización y utilización motívica, así como la manera en que Arcas alterna dichas melodías con esperas rítmicas a base de variaciones en la tónica La Flamenco.

¹⁰⁵ CASTRO BUENDÍA, Guillermo. Op. Cit. p.52 y ss.



Fig. 47



Fig. 48

Mostrando con estos dos ejemplos la relación entre los Panaderos y la Soleá de Damas y Arcas, damos por finalizada una comparativa que arroja algo de luz acerca de las relaciones musicales entre ambos guitarristas, mostrándose así la continuación de la escuela de Tomás en el guitarrista Julián, quien ya sí será un referente de los guitarristas flamencos como Otero apuntaba. Queda claro también que la música es un "material" que permea indistintamente entre los ambientes académicos y populares y entre los instrumentos, en una influencia mutua donde no cabe la diferencia entre clases sociales ni pueblos.

6. Tomás Damas después de Thomas María de Lamas y Cos

La trascendencia de Tomás Damas, aunque discreta, sí ha sido importante por lo que podemos comprobar tanto en la prensa histórica como en la reedición de algunas de sus obras y, como veremos a continuación, hasta podemos rastrear su huella en grabaciones del SXX, tanto de repertorio flamenco como de no flamenco. Así relata una noticia de *La opinión. Periódico político* el 17/12/1880, en la que vemos un Tango de Damas entre varios palos flamencos interpretados en un recital:

El acreditado y distinguido profesor de guitarra D. Antonio Picornell Pizá (...) ejecutará en la guitarra las siguientes piezas: 1º Tango sobre una idea del Sr. Damas arreglada por el Sr. Picornell (...), 3º Peteneras y rondeñas, 4º Jota Aragonesa, 5º Gallegada (...).

Ya a principios del SXX y con las formas flamencas prácticamente definidas, el día 5/10/1904 *El Diario de Córdoba* recoge una noticia de un repertorio interpretado por Pablo Valencia, con obras de Tárrega, A. Cano, Arcas y Damas en la que se lee:

En el Círculo de la Amistad (...) concierto a guitarra por el notable profesor Pablo Valencia (...) 1ª Parte: 1º Estudio número 1, Tárrega. 2º El Delirio (melodía) A. Cano (...) 6º Guagiras (sic.) de concierto, J. Arcas – 2ª Parte (...) 3º La soleá, J. Arcas (...) 5º El Trovador (Fantasía) T. Damas. 6º Gran jota aragonesa, J. Arcas.

Ésta obra de *El Trovador* de Damas la desconocemos y no aparece en el repertorio del artículo de Antón Palacios. Vemos pues que el repertorio de guitarra solista de Damas lo interpretaron otros guitarristas varios años después al mismo nivel que piezas de maestros coetáneos, hoy en día tan considerados como Arcas, Cano o Tárrega.

En cuanto a las grabaciones de repertorio flamenco, hemos encontrado algunas de principios del SXX con recursos que nos recuerdan mucho a ciertas

variaciones de la obra *A mi morena*. *Malagueña característica para guitarra por T. Damas*. B. Eslava, 1867 (Fig. 49), comentada en el apartado 4.4. Citar unas malagueñas de 1908 tituladas *Malagueñas*. *Porque andando me desmayo* cantadas por Sebastián Muñoz "el Pena Padre" con el acompañamiento a la guitarra de Joaquín Rodríguez "Hijo del Ciego", editadas por Zonophone, en concreto la variación que éste interpreta entre las letras "Porque andando me desmayo" y "Volví la cara llorando". También encontramos este tipo de variación en una grabación por malagueñas de 1910, cantadas por "Juan Breva" y con el acompañamiento a la guitarra de Ramón Montoya, titulada *Malagueñas*. *Tiene tan malas entrañas* editadas por Zonophone¹⁰⁶, concretamente la variación entre las letras "Tienes tan malas entrañas" y "A visitarte he venido" (Fig. 50, la transcripción es nuestra).

Se trata de unos motivos ligados en la primera cuerda (motivo 1, en tresillos en la versión de Damas y en semicorcheas en la versión de Montoya) y un motivo picado (motivo 2, hecho por Montoya en la octava baja). Estos y otros recursos los podemos ver en varias partituras de finales del SXIX (ver por ejemplo Luís de Soria¹⁰⁷) y parece que perduraron en las variaciones usadas por los guitarristas flamencos a principios del SXX.

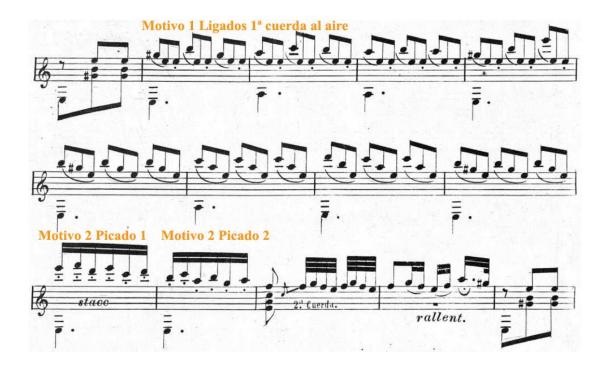
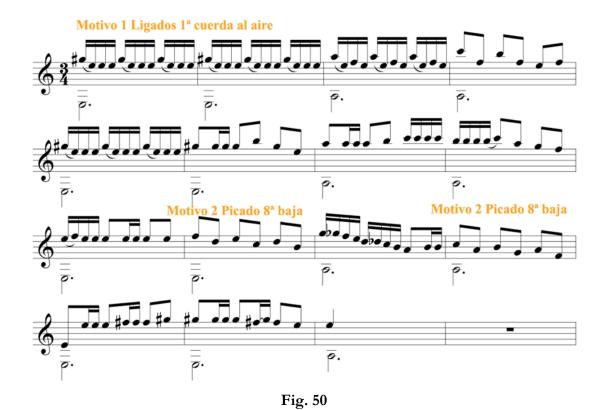


Fig. 49

_

¹⁰⁶ Ambas grabaciones escuchadas en la colección *Grandes Clásicos del Cante Flamenco, nº* 26. Ases del cante malagueño. El Correo. Calé Records.

¹⁰⁷ SORIA, Luís de: Malagueña con variaciones. Ildefonso Alier, Madrid.



¿Serían estas variaciones usadas por los guitarristas flamencos madrileños en la época de Damas y continuarían vigentes a finales del SXIX y principios del SXX? ¿Las recogería Damas por ser popularmente conocidas? ¿Quiénes serían los guitarristas que enseñaron mediante transmisión oral estas populares variaciones a las generaciones de Ramón Montoya y del "Hijo del Ciego"? Estas cuestiones son difíciles de resolver, aunque sí podremos advertir aquí las similitudes entre unas y otras, así como una línea continuadora de una tradición guitarrística común.

En cuanto a otro tipo de repertorio diferente del Flamenco, esta vez en aire bolero, citar aquí la grabación de un arreglo para rondalla de guitarras y bandurrias, prácticamente idéntico al *Jaleo de Jerez* de Skoczdopole y Damas (Fig. 14), en la colección de discos *Música en la Villa y Corte de Madrid. Coutly Music in Madrid (S.XVIII). Vol 1. La escuela bolera. Grupo musical Francisco de Goya*, Several Records, 1994.

En cuanto a la reedición de su obra advertimos las realizadas por Unión Musical Española de Editores, Madrid 1974 donde revisan y digitalizan algunas obras Rafael Balaguer (Aires de España-la Grasia e mi tierra; Fantasía española. sobre aires populares; Panaderos. Danza española; Mollares de Sevilla. Sevillanas; Seguidillas Gitanas) y el guitarrista flamenco "Luís Maravilla" (Jaleo de Jerez. Fig. 14). También contamos con el Scherzo de T. Damas, obra reeditada en la colección La Escuela de la Guitarra (1993)¹⁰⁸ y Andante e Scherzo por Edizioni Chiappino Torino.

¹⁰⁸ RODRÍGUEZ Arenas: La Escuela de la Guitarra. Obra completa dividida en 7 volúmenes. Estudios y Preludios de F. Tárrega y otros. Libro 5º 16ª edición. Ricordi Americana S.A.E.C. Buenos Aires, 1993.

7. Conclusiones

Por lo anteriormente expuesto, podemos concluir que el guitarrista Tomás Damas, con su perfil musical ecléctico, se nos muestra como una figura fundamental y nexo entre diferentes generaciones de guitarristas, siendo portador y testigo de las estéticas de la música española para guitarra del SXIX. Una de las conclusiones principales es que, siendo un músico de formación académica y estando relacionado artística y profesionalmente con clases sociales diversas, su guitarra adopta el rol de instrumento vehicular entre diversos mundos musicales, cultivando en gran medida un repertorio de *Aires Nacionales* y *Aires Andaluces*, no despreciando los recursos técnicos de la guitarra popular y empleándolos de manera conjunta con los de la guitarra culta: conjunción que dará por resultado una estilística propia de la primera Guitarra Flamenca.

Hemos conocido su entorno y las influencias musicales que recibió, lo que nos ha ayudado a comprender mejor sus obras y su trayectoria artística y profesional. Verificamos pues a través de su repertorio de qué manera se nutrió de los guitarristas que le precedieron, Huerta, Aguado, Carnicer o Ciebra, pudiendo confirmar sus aportes a Arcas y, a través de éste, a guitarristas flamencos como "Paco el Barbero" e incluso Ramón Montoya.

Hemos comprobado de qué manera los elementos de la música popular se academizaron y esta música culta, basada en los aires populares, la arregló Damas para guitarra y a través de este instrumento la asimilaron los primeros artistas profesionales de la Guitarra Flamenca. Confirmamos aquí la codificación y nomenclaturas novedosas de múltiples influencias musicales, desde *scordaturas* y técnicas guitarrísticas como *picados*, *alzapúas* y rasgueados, hasta la preocupación por las diferentes tímbricas y claroscuros que permite el instrumento.

Podemos concluir que la Guitarra Romántica de Salón representada por Damas y el repertorio de *Aires Nacionales* y *Aires Andaluces* que se interpretó en estos ambientes, tuvo una importancia notable. Así mismo la codificación y edición de estos aires populares en forma de partituras y su oferta mercantil, supuso una divulgación a gran escala de este tipo de repertorio, acercándolo a todo tipo de público, a través de la guitarra como instrumento vehicular.

Confirmamos que Damas se preocupó de manera importante por la pedagogía del instrumento y, a través de la publicación de numerosos métodos de guitarra, acercó a todas las clases sociales una música de moda y unas técnicas que se practicaban tanto en los círculos musicales populares como en los eruditos, siendo en este sentido su *Nuevo Método de Guitarra por Cifra Compaseada* una muestra fundamental de democratización musical.

Terminaremos diciendo que, por su amplio y rico repertorio, así como por tratarse de una figura de trascendencia inequívoca, se abre aquí una continuidad investigadora acerca de la trayectoria de Tomás Damas y su legado musical. Cabría plantearse recuperar y actualizar su repertorio, estudiarlo en profundidad, incluirlo en los planes de estudios de los centros educativos musicales, tales como

conservatorios, así como en los programas de conciertos, los espacios escénicos actuales para Guitarra Española y la edición de discografía con su obra.

Bibliografía

- AGUADO, Dionisio. Nuevo Método para Guitarra. Schonenberger, París, 1846.
- ALEIXO, Ricardo: La Guitarra en Madrid (1750-1808). Sociedad Española de Musicología, Madrid, 2016.
- ANTÓN PALACIOS, Rafael. El guitarrista Tomás Damas (1817-ca.1880). Revisión biográfica y catálogo compositivo. Revista de musicología, vol. XLII, nº1, 2019, pp. 73-110.
- ASQUERINO, Eduardo. Too jué groma. Juguete cómico andaluz en un acto y en verso. Dedicado a su amigo D. Vicente Caltañazor. Imprenta de Sanchiz, Madrid, 1842.
- BERLANGA, Miguel Ángel. Los bailes de jaleo, precedentes directos de los bailes flamencos. Anuario musical nº 71, 2016.
- BLAS VEGA, José. El Flamenco en Madrid. Editorial Almuzara, S.L., 2016.
- BLAS VEGA, José. Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936). Guillermo Blázquez Editor, Madrid, 2006.
- BONE, Philip James. Guitar and mandolin, Biographies of celebrated placer and composers for these instruments. Schott and co. London, 1954.
- CALAHORRO ARJONA, Manuel Ángel. La metodología tradicional de enseñanza y aprendizaje de la Guitarra Flamenca: un estudio diacrónico y sincrónico. Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2018.
- CAMPO TEJEDOR, Alberto del; CÁCERES FERIA, Rafael. *El Barbero y la Guitarra*. Editorial Almuzara, 2013.
- CAPISCOL PEGALAJAR, Francisco Javier. El alzapúa flamenco y las figuras de Montoya y Sabicas. Leído en Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá, 2016. [En línea] https://revistas.um.es/flamenco/article/view/278491 [Consulta 10 abr 2020]
- CARNENERO, José María de. Cartas españolas Vol. IV.
- CARO BAROJA, Julio. Ensayo sobre la literatura de cordel. Istmo, Madrid, 1990.
- CASARES RODICIO, Emilio; GONZÁLEZ, Celsa. La música española en el S.XIX. Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones. 1995.
- CASARES RODICIO, Emilio. Francisco Asenjo Barbieri. I. El hombre y el creador. Ediciones del Instituto Complutense de Ciencias musicales. Madrid, 1994.
- CASARES RODICIO, Emilio; PAZ, Javier de. Pan y Toros. Francisco Asenjo Barbieri. Edición Crítica. Música Hispana, Ediciones Iberautor Promociones Culturales, S.R.L. ICCMU, Madrid, 2001.

- CASTRO BUENDÍA, Guillermo. *El toque por alegrías oculto en los panaderos*. Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa, Cádiz, 2013. [En línea] http://www.flamencoinvestigacion.es/articulos/060707-2013/alegrias-panaderos.pdf [Consulta 12 abr 2020]
- CASTRO BUENDÍA, Guillermo. *Jaleos y soleares la diferenciación estilística entre el Jaleo y la Soleá como origen del estilo flamenco*. Sinfonía Virtual Nº 25, 2013. [En línea] http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/jaleos_soleares.pdf [Consulta 18 may 2020]
- CASTRO BUENDÍA, Guillermo. Tesis doctoral Formación musical del cante flamenco. En torno a la figura de Silverio Franconetti (1830-1889). Universidad de Murcia. Facultad de Letras. Departamento de Historia del Arte. Murcia, 2014.
- CRUZ VALENCIANO, Jesús. El papel de la música en la configuración de la esfera pública española durante el siglo XIX. Ideas y pautas de investigación. Cuadernos de música iberoamericana Vol. 30, 2017
- ENCINA CORTIZO, María. La Zarzuela Romántica. Zarzuelas estrenadas en Madrid entre 1832 y 1847. Cuadernos de Música Iberoamericana. Volumen 2 y 3, 1996, 1997.
- ESPÍN, Miguel; GAMBOA, José Manuel. Luís Maravilla "por derecho". Coedición Fundación Machado y Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1990.
- FARGAS Y SOLER, Antonio de. *Diccionario de música*. Imprenta de Joaquín Verdaguer, Barcelona, 1852.
- FERRANDIERE, Fernando. Arte de tocar la guitarra española por música. Madrid, 1799.
- GAMBOA, José Manuel. Victor Monge Serranito. El guitarrista de guitarristas. El Flamenco Vive, S. L., Madrid, 2017.
- GOSÁLVEZ LARA, Carlos José. *Barbieri y los editores musicales*. Anuario musical, revistas cesic. vol. 50, 1995.
- HERRERA, Francisco. *Enciclopedia de la Guitarra*. Ediciones La Vihuela, Ginebra, 1995.
- HERRERO, Oscar; WORMS, Claude. Traite de la guitare flamenca. Vol II Technique de la guitare flamenca. Niveaux advancé et superieur. Combre, París, 1998.
- HERRERO, Oscar; WORMS, Claude. Traite de la guitare flamenca. Vol III Soleá y Seguiriya. Combre, París, 1998.
- HOCES ORTEGA, Rafael. *La transcripción para guitarra flamenca*. Libros con Duende, D.L. Sevilla, 2013.
- JORGE RUBIO, Matías de. Nuevo Método Elemental de Cifra para aprender a tocar por sí solo la guitarra. Madrid, 1860.
- LACAL, Luisa. *Diccionario de la música*. Segunda edición. Establecimiento tipográfico de San Francisco de Sales. Madrid, 1900
- MARÍN, Rafael. Método de Guitarra (Flamenco). Por música y cifra. Sociedad de autores españoles, Moratín y S. Madrid, 1902.

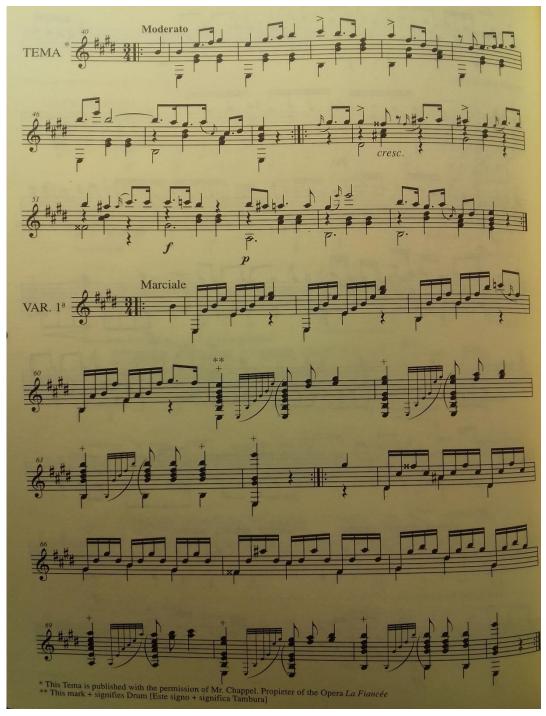
- MARTÍN SALAZAR, Jorge. Las malagueñas y los cantes de su entorno. Guadalfeo Ensayo, 1998.
- NIEVES RIVERA, Ángel M.; MAIZ LÓPEZ, Edgar J. Narciso Rabell Cabrero (1873-1928). Mayagüez, Puerto Rico, 2014.
- NÚÑEZ, Faustino. Comprende el Flamenco. RGB Arte Visual S.L., Madrid, 2003.
- NÚÑEZ, Faustino. Cádiz y lo Flamenco en torno a 1812. El Boletín, Cádiz, 2012.
- NÚÑEZ, Faustino. El Afinador de Noticias. Crónicas flamencas en la prensa de siglos pasados. Edición La Droguería Music, 2018.
- OTERO, José. *Tratado de bailes*. Sevilla, 1912; Asociación Manuel Pareja Obregón, 1987.
- PEDROSA PARRA, Ginés. La influencia de la Guitarra Flamenca en la Clásica. Sinfonía Virtual, 2015.
- PLAZA ORELLANA, Rocío. Marie Guy-Stéphan y el jaleo de Jerez. Un daguerrotipo de baile español. Archivo español de Arte, XCI, 364, 2018.
- PONS CASAS, Assumpta. Pedro Escudero, primer profesor de violín del Conservatorio de Madrid. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Nos. 16 y 17 (2019-2010). Edita Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Madrid.
- PRAT, Domingo. Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico y crítico de guitarra, guitarristas y guitarreros. Romero Fernández, Buenos Aires, 1934.
- PUJOL, Emilio. Escuela razonada de la Guitarra. Libro primero. Ricordi Americana S.A.E.C. Buenos Aires, 1956.
- PUJOL, Emilio. Tárrega. Ensayo biográfico. Artes Gráficas Soler S.A. Jávea, Valencia, 1978.
- RAMOS ALTAMIRA, Ignacio. Historia de la Guitarra y los Guitarristas Españoles. ECU, Alicante, 2005.
- RIOJA, Eusebio. La Guitarra Flamenca. Sus técnicas interpretativas. Orígenes, Historia y Evolución. Artículo de la Revista de Música y Reflexión musical Sinfonía Virtual Nº 32, 2017. [En línea]
- http://www.sinfoniavirtual.com/revista/032/tecnicas_flamenca.pdf [Consulta 15 may 2020]
- RIOJA, Eusebio; SUÁREZ-PAJARES, Javier. La Guitarra Flamenca de concierto: desde los orígenes hasta Rafael Marín. En Historia del Flamenco Vol. II. Ediciones Tartessos S.L. Sevilla 1995.
- RODRÍGUEZ Arenas. La Escuela de la Guitarra. Obra completa dividida en 7 volúmenes. Estudios y Preludios de F. Tárrega y otros. Libro 5º 16ª edición. Ricordi Americana S.A.E.C. Buenos Aires 1993.
- ROMANILLOS VEGA, José Luís. *Antonio de Torres Guitarrero. Su vida y obra.* Cajamar e Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 2004.
- ROMANILLOS VEGA, José Luís; HARRIS WINSPEAR, Marian. The Vihuela de mano and the Spanish Guitar. A Dictionary of the Makers of Plucked and Bowed

- Musical Instruments of Spain (1200-2002). The Sanguino Press, Guijosa (Guadalajara), 2002.
- STEINGRESS, Gerhard. Sociología del Cante Flamenco. Signatura, Sevilla, 2005.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier. Las fuentes escritas del Flamenco, 1780-1920. Proyecto de investigación, Premio Convocatoria 1993 depositado en el CDMA de Granada. 1993.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier. La canción con acompañamiento de guitarra. Siglo XIX. SGAE/ICCMU. Madrid, 1995.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier. Las generaciones guitarrísticas españolas del S.XIX. Artículo incluido en: CASARES RODICIO, Emilio; GONZÁLEZ, Celsa. La música española en el S.XIX. Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones. 1995.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier. "Tomás Damas" en el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Vol. IV. SGAE. Madrid, 1999.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier; RIOJA VÁZQUEZ, Eusebio. *El Guitarrista Julián Arcas (1832-1882). Una biografía documental.* Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería. Escobar Impresores, S.L. El Ejido (Almería), 2003.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier; COLDWELL, Robert. A. T. Huerta. Life and Works. Digital Guitar Archive Editions, 2006.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier. *Antología de Guitarra I. Piezas de Concierto (1788-1850)*. Ediciones Iberautor Promociones Culturales, SRL, ICCMU, Madrid, 2008.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier; TOBALINA, Eugenio. *Antología de Guitarra II. Piezas de concierto (1850-1900)*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Madrid, 2017.
- TORRES CORTÉS, Norberto. Antonio de Torres y Julián Arcas. Una nueva expresión para la guitarra española. Instituto de Estudios Almerienses, 2018.
- TORRES CORTÉS, Norberto. *Guitarra Flamenca Vol. I. Lo clásico*. Signatura Ediciones de Andalucía S.L. Sevilla, 2005.
- TORRES CORTÉS, Norberto. Guitarra Flamenca Vol. II. Lo Contemporáneo y otro escritos. Signatura Ediciones de Andalucía S.L. Sevilla, 2005.
- TORRES CORTÉS, Norberto. La Evolución de los Toques Flamencos: desde el Fandango Dieciochesco "por medio" hasta los toques mineros del SXX. Leído en Revista de Investigación sobre Flamenco, La Madrugá, nº2, junio 2010. [En línea] https://revistas.um.es/flamenco/article/view/110041 [Consulta 35 feb 2020]
- VARIOS AUTORES. Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. SGAE. Madrid, 1999.
- VENEGAS DE HENESTROSA, Luís. Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela. Alcalá de Henares, 1557.

8. Anexos

Anexo I

(Fantasía for the Spanish Guitar, upon a favourite French Air in Auber's Opera La Fiancée. Jose María Ciebra. Extracto de la edición crítica Antología de Guitarra I. Piezas de Concierto (1788-1850), Suárez-Pajares, Ediciones Iberautor Promociones Culturales, SRL, ICCMU, Madrid, 2008.).



Anexo II

(Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Ministerio de Fomento. Imprenta de José Ducazcal, Madrid, 1892).

Los Enredos de un Curioso

MELODRAMA ORIGINAL EN DOS ACTOS

CANTADO POR LOS ALUMNOS DEL REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA DE MARÍA CRISTINA

EN MARZO DE 1832

A LA AUGUSTA PRESENCIA DE SS. MM.

EN CELEBRIDAD DEL

FELIZ ALUMBRAMIENTO DE LA REINA NUESTRA SEÑORA

NUESTRA EXCELSA PROTECTORA

Y DEL NACIMIENTO DE LA

SERMA. SRA. JNFANTA DOÑA MARÍA LUISA FERNANDA

D. FÉLIX ENCISO CASTRILLÓN

Profesor de literatura castellana

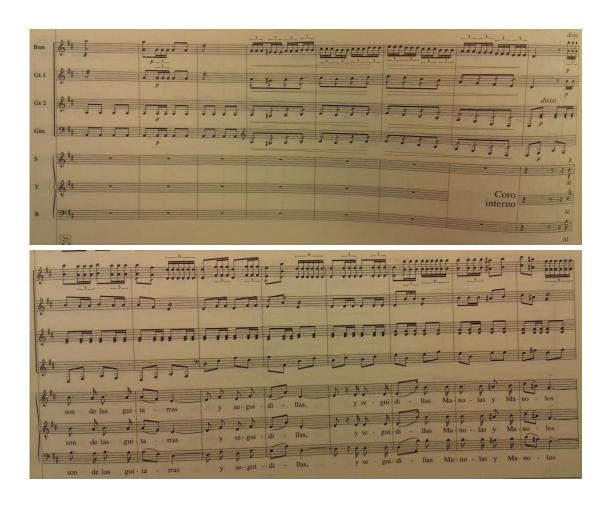
CON MÚSICA DE LOS SEÑORES PIERMARINI, CARNICER, ALBÉNIZ Y SALDONI PROFESORES DEL REFERIDO ESTABLECIMIENTO

PERSONAS

	DON MANUEL	D. FRANCISCO CALVETE, alumno externo beneficiado.
	DON MAMERTO	D. CAYETANO GARCÍA, alumno externo.
	DON SIMÓN	D. RAFAEL GALÁN, alumno interno.
	DON LUIS, hermano de	D. Angel León, alumno interno.
	DOÑA JUANA	D.ª MANUELA OREIRO LEMA, alumna interna.
	PEDRO, criado de Don Manuel	D. IGNACIO HERNÁNDEZ, alumno externo beneficiado.
	BARTOLO, torero	D. Tomás Montoro, alumno interno.
	CURRO, torero	D. JUAN RETES, alumno beneficiado.
	LUCÍA, actriz de un teatro	D.ª MANUELA VILLÓ, alumna externa beneficiada.
CORO de ambos sexos.		

Anexo III

(Pan y Toros. Mov. 2. Marcha de la manolería. "Al son de las guitarras y seguidillas". Edición crítica a cargo de Emilio Casares y Javier de Paz. Música Hispana, Ediciones Iberautor Promociones Culturales, S.R.L. ICCMU, Madrid, 2001).



(Arreglo de Tomás Damas de *Pan y Toros*. Zarzuela del Mtro. Barbieri. *Marcha de la Manolería* y *escena de los Toreros*).



Anexo IV

(Jaleo de Jerez. Bailado en el Teatro del Circo en el baile El Diablo Enamorado por la Sra. Guy Stephan. B. Eslava, Madrid, 1867).





Anexo V

(Soleá. Aire popular de Andalucía arreglado para guitarra por T. Damas. A. Romero, Madrid, 1872).



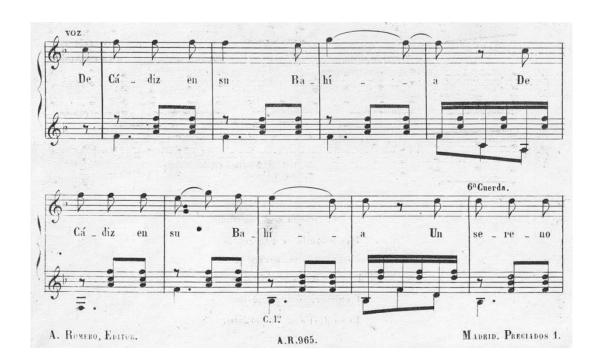
Anexo VI

A.ROMERO, EDITOR.

(Fandango y coplas con acompañamiento de guitarra por Tomás Damas, A. Romero, Madrid, 1871).

A.R.1944.

MADIRD, PRECIADOS 1.



(Fandango variado arreglado para guitarra por Tomás Damas. A. Romero, Madrid, 1870).

