

UNIVERSIDAD DE GRANADA
Departamento de Historia del Arte



LA ESCUELA GRANADINA ANTIGUA DE CONSTRUCCIÓN DE GUITARRAS:
PROPUESTA DE UN PROTOCOLO PARA EL ESTUDIO DE CORDÓFONOS



TESIS DOCTORAL

Aarón García Ruiz

Bajo la dirección del Dr. Antonio Martín Moreno

PROGRAMA DE DOCTORADO: ARTE

GRANADA
2017

*La ilustración que aparece en la portada es un heliograbado de principios del siglo XIX realizado a partir de un dibujo original de Joseph Bernart Flaugert (Lo Martegue, Provenza, 1757 - Barcelona, 1813). Colección Aarón García.

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Aar3n Garc3a Ruiz
ISBN: 978-84-9163-896-4
URI: <http://hdl.handle.net/10481/51859>

"Por no cansar más á mis lectores voy á concluir este largo y mal ordenado escrito, al cual me he visto obligado á dar tal extension por causa de la novedad de su asunto, y para que se vea la sinrazón de los historiadores extranjeros, que no hacen mención de los fabricantes españoles de instrumentos musicales, y que miran con desden el cultivo dado al arte músico en España, donde siempre hemos estado, cuando menos, al nivel de las naciones más adelantadas."

4 de agosto de 1871.

FRANCISCO ASENJO BARBIERI.

Hago más las palabras de este insigne musicólogo y compositor quien se hacía llamar a sí mismo "Maestro Bandurria". Palabras que hoy igual que hace más de un siglo siguen vigentes aunque esperemos que por poco tiempo.

El doctorando D. Aarón García Ruiz y el director de la tesis D. Antonio Martín Moreno garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección del director de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, 20 de junio de 2017.

Director de la Tesis

Doctorando

Fdo.:

Fdo.:

RESUMEN:

El trabajo de la presente tesis consiste en una investigación sobre la escuela granadina antigua de construcción de guitarras (personificada en los guitarreros conocidos y los descubiertos durante las pesquisas), en el análisis de los textos que se han producido sobre la misma y, principalmente, en el estudio de los instrumentos representativos conservados de este periodo, muchos de ellos desconocidos hasta ahora. Por otro lado se propone, de forma detallada y razonada, un conjunto de técnicas y procedimientos para el estudio de los instrumentos de este acervo, en concreto cordófonos, para ayudar a conseguir la máxima información y también propiciar la unificación de actuaciones y protocolos en los estudios organológicos actuales. Se ha realizado un encuadre histórico sobre la evolución de la guitarra y los instrumentos relacionados con ella. Así mismo se ha elaborado también un glosario completo de los términos más habituales en relación a la construcción de guitarras y un índice de guitarreros históricos de Granada.

ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE GENERAL.....	6
ABREVIATURAS.....	9
1. AGRADECIMIENTOS.....	11
2. INTRODUCCIÓN.....	13
2.1. Notas preliminares.....	13
2.2. Objetivos y justificación del trabajo.....	15
2.3. Estado de la cuestión.....	17
2.3.1. Monografías y artículos de tema granadino.....	18
2.3.2. Catálogos de exposiciones y museos.....	23
2.3.3. Diccionarios.....	28
2.3.4. Historiografía de la guitarra.....	30
2.3.5. Tesis doctorales.....	35
2.3.6. Monografías sobre construcción de guitarras.....	37
2.4. Metodología y fuentes.....	38
2.4.1. Fuentes primarias y secundarias. Fuentes biográficas y monumentales.....	39
2.4.2. El “Instrumento investigador”. Propuesta de una herramienta para el estudio de cordófonos.....	40
2.4.3. Herramientas, materiales y técnicas.....	43
2.4.4. Propuesta de nuevas técnicas para la investigación de cordófonos.....	61
2.4.5. La conservación y restauración de cordófonos.....	65
3. HISTORIA DE LA GUITARRA Y LAS GUITARRAS.....	68
3.1. ¿Qué es un cordófono?.....	69

3.2. Historia del nombre e historia del instrumento. Antecedentes, evolución histórica desde la Antigüedad hasta la actualidad.....	73
3.3. ¿Qué es una guitarra española?.....	83
3.4. Las otras guitarras (inglesa, portuguesa, alemana, rusa, etc.).....	84
3.5. Diferencias entre guitarra clásica y la flamenca.....	88
3.6. Cordófonos emparentados con la guitarra (tiple, requinto, "galleta", laúd bandurria, guitarrón, etc.).....	94
3.7. El proceso artesanal de construcción de la guitarra hasta 1950.....	98
3.8. Las cuerdas y el barniz. Los grandes olvidados en la investigación.....	103
4. LA "ESCUELA GRANADINA" EN LA GUITARRA: SUS PROTAGONISTAS.....	107
4.1. Siglos XII a XV.....	109
4.2. Siglo XVI.....	110
4.3. Siglo XVII.....	116
4.4. Siglo XVIII.....	120
4.5. Siglo XIX.....	132
5. INVENTARIO DE GUITARRAS GRANADINAS CONSERVADAS.....	176
5.1. Guitarras ordenadas por constructores.....	179
6. CONCLUSIONES.....	415
7. GLOSARIO.....	423
8. BIBLIOGRAFÍA.....	441
9. APÉNDICES.....	469
9.1. Apéndice 1. Examen de violeros y de fabricantes de cuerdas en las Ordenanzas de Granada de 1552.....	469
9.2. Apéndice 2. Listado de guitarreros en Granada. Nueve siglos de historia.....	474

10. ÍNDICES.....	482
10.1. Índice de guitarreros.....	482
10.2. Índice de guitarras estudiadas.....	485
10.3. Índice de ilustraciones.....	487

ABREVIATURAS

a.	<i>anno</i> , en el año
anón.	anónimo
ca.	<i>circa</i> , alrededor de (referido a años)
cfr.	<i>confero</i> , confróntese, compárese
col.	colección
comp.	compilador
dir.	director
ed.	editor
edic.	edición
e. g.	<i>exempli gratia</i> , por ejemplo
et. al.	<i>et alii</i> , y otros
etc.	etcétera
et. seq.	<i>et sequens</i> , y lo que sigue
facs.	facsímil
fig.	figura
fl.	<i>floruit</i> , floreció, estuvo activo en esta fecha
fol.	folio
Ibid.	<i>ibídem</i> , en el mismo lugar (en la misma obra y misma página)
leg.	legajo
loc. cit.	<i>loco citato</i> , lugar citado
ms.	manuscrito
n.º	número
op. cit.	<i>opus citatum</i> , obra citada (última obra citada del mismo autor)
p. pp.	página/- s
pos.	posición, sustituto de paginación en formato Kindle
r.	<i>recto</i> , folio
reimpr.	reimpresión
s. a.	sin año
s. d.	<i>sine data</i> , sin datos
s. e.	sin editorial
s. l.	<i>sine loco</i> , sin lugar de edición

s. n.	sin nombre
s. p.	sin numeración de páginas
sec.	sección
sic	así (así escrito por el autor)
sig.	siguiente
sp.	<i>specie</i> , especie sin determinar en nomenclatura binaria botánica
t.	tomo
trad.	traductor
v.	<i>verso</i> , folio vuelto
vid. infra	véase más adelante
vid. supra	véase más arriba
vol.	volumen
vs.	<i>versus</i> , en oposición

1. AGRADECIMIENTOS

Debo expresar mi más profundo agradecimiento a mi familia, en especial a mi mujer y a mis hijos, quienes me han apoyado, animado y soportado con paciencia durante el largo periodo de tiempo en el que se ha gestado este trabajo de investigación. Al mismo tiempo tengo que mencionar especialmente al catedrático de universidad Don Antonio Martín Moreno, director del Departamento de Historia y Ciencias de la Música, quien estimuló el inicio de esta investigación y posteriormente ha dirigido esta tesis. Ha sido siempre una referencia para mí en el campo académico, docente, en la investigación, y también un modelo de vida como músico y como persona. He de incluir también a mi madre por el incansable apoyo que me ha proporcionado, no solo durante la realización de este trabajo sino a lo largo de mi vida, cualquiera que haya sido mi actividad o mi proyecto, confiando siempre en mí.

Muchas han sido las personas que han colaborado en la elaboración de esta tesis y sin las que este trabajo no podría haber salido a la luz. Quiero agradecer al personal de los distintos archivos que han guiado mis pesquisas, me han asesorado en la consecución de datos y sin quienes no hubiera podido ampliar los conocimientos biográficos de los constructores granadinos. En concreto del Archivo Histórico Municipal, el Archivo Histórico Provincial y la Biblioteca Diocesana de Granada donde se encuentran los archivos históricos de la Archidiócesis de Granada. Igualmente debo agradecer al personal de la Biblioteca de la Universidad de Granada, la Biblioteca Nacional y finalmente también del Centro de Documentación Musical de Andalucía.

No hubiera sido posible la realización de este trabajo sin el permiso otorgado por decenas de poseedores de guitarras antiguas granadinas para el estudio de dichos instrumentos. En algunos casos se trata de museos, como el MIMMA de Málaga, el Victoria and Albert de Londres; otras veces son coleccionistas reputados como José Luis Romanillos, Marcelino López Nieto, José Luis Postigo o Ángel Cañete, y en ocasiones personas que poseen una guitarra heredada en su casa y me han permitido analizarla de forma desinteresada, dando contenido y sentido a esta tesis.

También debo agradecer su apoyo al colectivo de guitarreros activos en Granada y otras zonas geográficas como Barcelona, Madrid o Valencia, tanto a los españoles como al numeroso grupo de extranjeros que trabajan y viven en España construyendo guitarras, de quienes he recibido apoyo, consejos y la colaboración necesaria siempre que la he precisado. Igualmente quiero agradecer a mi sobrina María la elaboración en CAD del plano de la guitarra José Pernas de 1838 a partir del bosquejo acotado. De la misma forma quiero agradecer especialmente al personal del Centro de Diagnóstico Granada S. A. por la colaboración y asesoramiento en la realización de las radiografías y de las tomografías computerizadas de los instrumentos.

2. INTRODUCCIÓN

2.1. Notas preliminares

Cuando tenía 8 o 9 años ocurrieron dos cosas que determinaron profundamente mi vida: la primera es que vi en televisión a un grupo tocando música andina, recuerdo que tocaban flauta (seguramente una quena), guitarra y charango y en aquel momento decidí que eso me gustaba y que la música era algo interesante para mí; la segunda cosa que ocurrió es que uno de mis hermanos mayores empezó a estudiar flauta dulce en la escuela y yo me morí de la envidia, yo quería también aprender y cogía la flauta a escondidas y jugaba a que hacía música. Durante varias semanas guardé el dinero del

bocadillo del recreo y compré una flauta de plástico que fue mi compañera durante muchos años. Poco a poco aprendí a tocar esta flauta de forma autodidacta, pero cada día me interesaba más la música, algo crecía en mi interior, y un buen día decidí intentar fabricar con mis propias manos un instrumento musical, con una gran lata vacía de conserva, un palo de escoba y unos trozos de hilo de pescar. El palo servía de mástil y atravesaba la lata; improvisé un puente y tensé una única cuerda con la llave metálica de abrir latas de anchoas. Inesperadamente aquello sonaba y el proceso me produjo tal impresión que lo recuerdo, aun hoy, de forma muy vívida. También intenté reproducir, sin demasiado éxito, las flautas de caña que había visto hacer a los campesinos de Albuñán, pueblo donde viví mi primera infancia (ahora sé que eran clarinetes rústicos y no exactamente flautas). Pero sí tuve éxito en construir varias flautas de Pan con secciones de caña de distintas longitudes atadas entre sí. En estos años cuando me preguntaban qué quería como regalo por navidad o cumpleaños siempre contestaba “una armónica” o “un arpa de boca”, y así comenzó también mi afán coleccionista.

En el colegio comencé a aprender a tocar la bandurria y a cantar en el coro infantil, instigado por Don Rafael Peinado, mi profesor de música. La semilla estaba creciendo en una época en la que prácticamente no había información sobre música sudamericana o construcción de instrumentos. Años después, durante el bachillerato, me inicié en la fabricación de flautas, tambores, un charango, etc. Formé un grupo de música andina con varios amigos y me dedicaba a construir algunos de los instrumentos que no podíamos adquirir en los comercios del ramo. También empecé a frecuentar bibliotecas y allí sistematicé mi estudio sobre los instrumentos musicales históricos; al mismo tiempo compraba todo tipo de instrumentos sonoros que llegaban a mis manos e intentaba aprender a tocarlos. Así fue como paulatinamente toda mi vida comenzó a girar en torno a los instrumentos musicales y a la música. Estudié Magisterio y posteriormente Musicología en la Universidad de Granada, lo que me ha proporcionado una sólida formación académica que ha resultado de gran interés para mis investigaciones. Posteriormente, hice la tesina sobre instrumentos musicales de la provincia de Granada, bajo la tutela de Doña Concepción Vivas, profesora de Organología en la facultad. Compagino actualmente todas estas actividades musicales con la docencia en la Universidad Internacional de Andalucía, como profesor en el Máster Oficial de Conservación del Patrimonio Musical y como profesor de instituto en secundaria.

Desde hace muchos años construyo instrumentos musicales, como quenás, tambores, charangos, bandurrias, violas de gamba, clavecines, cornetas renacentistas, bombos, zampoñas y también he restaurado los instrumentos que se estropeaban de mi creciente colección. Actualmente he recopilado aproximadamente mil instrumentos de todo el mundo que pertenecen a las distintas familias instrumentales. Esta colección ha sido expuesta al público en diferentes ocasiones y resulta para mí una fuente inagotable de información, recursos técnicos e ideas acústicas que me resultan de gran utilidad en mi faceta de luter y en mis investigaciones.

Me dedico a construir instrumentos musicales de forma profesional desde 2007, sobre todo guitarras españolas, es lo que más me solicitan los clientes, y también copias de guitarras antiguas, sobre todo de la escuela granadina. Para mí es la oportunidad perfecta de aunar mis mayores intereses vitales y mi trabajo, mi ocio y mi “negocio”. Considero un privilegio poderme dedicar a lo que más me gusta en el mundo, tanto mi actividad como investigador y docente como en el mundo de la construcción; de una forma tan imbricada que no concibo una actividad sin el concurso de la otra.

2.2. Objetivos y justificación del trabajo

En la actualidad la guitarra española es el instrumento más extendido en el mundo. Su importancia histórica, cultural y económica es indudable en España y en concreto en Granada, uno de los centros de producción de instrumentos más importantes del país y donde existe la mayor cantidad de talleres artesanales de guitarras de España. El desarrollo alcanzado por los constructores de guitarras afincados en Granada en el último medio siglo es verdaderamente asombroso por la calidad técnica, estética y acústica de los instrumentos; considerados los guitarreros como pertenecientes a una escuela, independientemente de su origen de nacimiento, por contraposición a constructores de otras zonas como Madrid, Córdoba o Valencia.

Las guitarras fabricadas en Granada tienen una excelente fama a nivel mundial y, a menudo, son sinónimo de instrumentos de calidad que son deseados por cualquier guitarrista y disfrutados por el público en general. En el mundo guitarrístico y en la historiografía sobre la guitarra se suele hablar de una escuela granadina sin llegar a concretar, en la práctica totalidad de los casos, las características definitorias de dicha escuela. Sería, por tanto, uno de los temas de investigación de esta tesis determinar si existen datos objetivos que delimiten la existencia de una *escuela granadina* de construcción de guitarras; explicitar los rasgos organológicos definitorios; abordar el estudio biográfico de los constructores que han trabajado en Granada a lo largo de la historia —y que pudieran haber caracterizado esta escuela— y, finalmente, analizar las influencias mutuas con constructores de otras regiones geográficas. Una de las herramientas utilizadas para esta investigación y uno de los fines del estudio es la elaboración de un inventario de las guitarras granadinas conservadas en la actualidad en museos y colecciones particulares, como paso previo a su catalogación (un inventario es una mera relación de objetos mientras que un catálogo implica el estudio o explicación detallada de los mismos).

Otro de los fines sería contextualizar la escuela granadina en los últimos siglos; para comprender la realidad actual debemos partir de lo ocurrido en el pasado y la buena salud de esta actividad económica en el presente se debe seguramente a unas buenas prácticas de los guitarreros del pasado. También es uno de los objetivos contar la historia de la guitarra estructurándola mediante relatos más o menos lineales que expliquen los cambios y, en lo posible, las causas que han llevado a estos cambios.

Como he avanzado anteriormente, el principal objetivo es determinar, analizar y definir la *escuela granadina* de construcción de guitarras y profundizar en el conocimiento de la misma, desentrañando y explicitando las características comunes que diferencian las guitarras granadinas de las de otras zonas geográficas. Aplicando en sentido estricto la definición de “escuela” del diccionario de la Real Academia Española: “Conjunto de caracteres comunes que en literatura y en arte distinguen de las demás las obras de una época, región, etc.”. A lo largo del tiempo la guitarra ha cambiado sensiblemente y es posible diferenciar los distintos modelos según la época o zona de procedencia, en función del estadio evolutivo de su morfología. También pretendo mostrar las influencias que han ejercido unas escuelas sobre otras y dónde han

aparecido las principales innovaciones y su posterior difusión. Este estudio debe analizar la contribución granadina a la evolución de la guitarra y su posible influencia en los instrumentos contruidos por guitarreros de otras escuelas españolas y europeas.

Uno de los objetivos principales de la investigación es, a partir de un listado exhaustivo de guitarreros que han estado activos en Granada a lo largo de la historia, centrarme en los constructores de guitarras que considero más importantes a la luz de la calidad de su trabajo o las piezas que se han conservado.

2.3. Estado de la cuestión

Sobre la escuela de construcción de guitarras en Granada se han escrito muy pocas obras y tan solo encontramos algunas reseñas en libros dedicados a la guitarra española en general. En realidad son también relativamente pocas las obras que tratan el tema de la guitarra española y ocurre también con escuelas de construcción de guitarra de otras zonas de España, salvo raras excepciones que veremos más adelante. Un ejemplo de lo poco que hay publicado sobre la guitarra en España es que solo aparece una referencia a este instrumento (y referida a un artículo de una revista, no a una monografía) en *Bibliografía de Folklore Musical Español*¹ publicado por Emilio Rey en 1994. Esto es común en lo publicado sobre instrumentos musicales salvo los casos del violín y el piano y desgraciadamente ocurre de una forma similar en países de nuestro entorno. Es importante revisar la literatura existente sobre la guitarra desde el punto de vista de la historiografía para poder discernir entre lo correcto y lo que no lo es, desenmascarar las *opiniones* que se convierten en leyes a base de ser reproducidas una y otra vez sin labor crítica asociada y, en adelante, poder abordar estudios organológicos de una forma más científica.

Voy a analizar en primer lugar las monografías en español que contienen información sobre la guitarra granadina, posteriormente trataré los catálogos de museos

¹REY GARCÍA, Emilio, *Bibliografía de folklore Musical Español*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1994, p. 64.

y exposiciones, a continuación los diccionarios, después obras sobre la historia y desarrollo de la guitarra, luego las tesis doctorales sobre guitarra y finalmente monografías sobre construcción de este instrumento. La disparidad de modelos de publicaciones y la superposición de materias y enfoques en las mismas hacen que sea casi imposible clasificar las obras de forma clara y rigurosa, por lo tanto en algunas ocasiones puede aparecer, por ejemplo, un diccionario entre las monografías y una monografía entre los diccionarios. Es un criterio personal y casi arbitrario el colocarlo en una categoría u otra según la relación existente que considero en este momento más cercana al tema de la investigación.

2.3.1. Monografías y artículos de tema granadino

En 1975 el guitarrista flamenco Manuel Cano Tamayo publicó un cuadernillo o folleto con la colaboración de la Caja de Ahorros de Granada titulado: *Un siglo de la guitarra granadina*² siendo la primera publicación sobre la historia y características de la escuela granadina de guitarreros. Yo conseguí un ejemplar un par de años después de su publicación y quedé profundamente impresionado por aquellos instrumentos que aparecían en las fotografías, guitarras muy singulares, algunas con la caja en forma de pera, las etiquetas antiguas e incluso por los textos; al cabo de los años este librito se ha convertido, de alguna manera, en la génesis de mi investigación. Hasta la fecha continúa siendo la obra con más información gráfica sobre guitarras antiguas granadinas. Años más tarde, en 1986, la Universidad de Córdoba publicó: *La guitarra. Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco*³, también de Manuel Cano y que fue reeditado en 1991 (con adición de una serie de notas necrológicas sobre el autor y dos recopilaciones de grabaciones en formato casete). Más dedicada esta obra a la parte musical que a la organológica sobre la guitarra pero, aun y así, aporta interesantes datos a la investigación y es una de las primeras en distinguir, por ejemplo, las diferentes escuelas de construcción de guitarras españolas.

²CANO TAMAYO, Manuel, *Un siglo de la guitarra granadina*. Granada: Caja de Ahorros de Granada, 1975.

³CANO TAMAYO, Manuel, *La guitarra. Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco* (2ª ed.), Granada: Anel, 1991.

El principal libro que hay sobre la guitarra granadina es *Inventario de guitarreros granadinos*⁴ escrito por el malagueño Eusebio Rioja. Fue publicado en 1975 con motivo de un homenaje al guitarrero granadino Eduardo Ferrer organizado por sus compañeros de oficio. Posteriormente tuvo dos reediciones aumentadas y corregidas, la última en 1983. En el prólogo a la segunda edición el autor nos introduce de lleno en la problemática de la existencia o no de una escuela granadina de construcción de guitarras: “Decíamos en la introducción a aquel librito [la 1ª edic.] que intentar ahora, a estas alturas, poner de relieve la calidad y categoría de la escuela guitarrera granadina – todos conocemos sus virtudes – es de lo más absurdo” aunque Rioja no comenta ni explicita ninguna de las características de dicha escuela. En este libro se hace una introducción a las partes que componen una guitarra, los materiales, colas y barnices, diseños estructurales de los refuerzos internos, y se hace una diferenciación entre guitarras clásicas y flamencas. También incluye una aproximación histórica a la guitarrería granadina y a continuación un listado de todos los guitarreros granadinos antiguos y actuales (salvo uno que no deseó aparecer en el libro y ni siquiera menciona). Presenta una compilación bastante exhaustiva de biografías de guitarreros con datos, a menudo, de primera mano obtenidos mediante entrevistas personales.

Una gran parte de la información contenida en este libro ha sido incluida en la obra del mismo autor: *Inventario de guitarreros andaluces*⁵ que está depositada en el Centro de Documentación Musical de Andalucía desde 2000 pero aún no se ha editado; aunque ya existe una actualización de 2005 que me ha sido amablemente proporcionada por el autor. Esta última versión es más completa en la enumeración de constructores y más actualizada en datos biográficos. La obra: *La Guitarra Malagueña. Cinco Siglos de Historia*⁶, también del mismo autor; es más rigurosa en sus aspectos organológicos pero como podemos ver en el título no trata directamente el ámbito de la guitarra granadina aunque hay coincidencia de algunos guitarreros que han trabajado en ambas ciudades. Esta obra se publicó con motivo de una exposición de guitarras antiguas y contemporáneas realizada en Málaga en 1989 (más adelante referiré otros catálogos de

⁴RIOJA, Eusebio, *Inventario de guitarreros granadinos (1875-1983)*. Granada: Códice, 1983.

⁵RIOJA, Eusebio, *Inventario de guitarreros andaluces*. Málaga: ed. no venal mecanografiada, 2000, actualizado en 2005.

⁶RIOJA, Eusebio, *La guitarra malagueña: cinco siglos de historia*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 1989.

exposiciones) y contiene, aparte del estudio histórico de la guitarra malagueña, una serie de biografías de guitarreros, listado de documentos, fotografías y descripciones detalladas de las guitarras y una tabla comparativa de las piezas expuestas. En el artículo “La guitarra malagueña a la luz de sus documentos” publicado en la revista *La Guitarra en la Historia vol. I*⁷ escribe Eusebio Rioja sobre su sistema de investigación y comenta ordenadamente las fuentes que ha trabajado en el caso de la capital malagueña, nos explica de dónde ha sacado la información. Hay también otras obras de Rioja que tratan temas relacionados (flamenco, guitarras y guitarreros) y que están reflejadas en la bibliografía aunque algunas todavía no han salido al público, son ediciones no venales mecanografiadas, pero que contienen la mayor fuente de información sobre guitarreros andaluces y la guitarra en Andalucía publicada hasta la fecha.

Otro trabajo importante es *Guitarreros de Andalucía. Artesanos de la sonanta*⁸ de Luis F. Leal Pinar en el que se hace un inventario de gran parte de los guitarreros granadinos con biografías actualizadas y también se determinan algunas de las características distintivas de la guitarra granadina frente, por ejemplo, a la madrileña, la sevillana o la cordobesa. Un capítulo del libro está dedicado a la impresionante colección de guitarras de Ángel Cañete (aunque el texto dice: “Todas las guitarras pertenecen a una colección particular, cuya dueña ha puesto a nuestra disposición...”). Contiene mucha información fotográfica aunque adolece de falta de rigor en algunas entradas, reiteraciones innecesarias en las descripciones e incluso ítems duplicados. Esta falta de rigor hace que haya sido poco utilizada en este trabajo como fuente bibliográfica. También encontramos, del mismo Luis Leal, los libros: *Guitarreros de Madrid. Artesanos de la Prima y el Bordón*⁹ y *Los guitarreros de Casasimarro hacen cantar la madera*¹⁰, ambos libros de desigual calidad en cuanto a la presentación de la información aunque repletos de noticias pertinentes a esta investigación y escritos de forma muy amena y gran calidad literaria.

⁷ RIOJA, Eusebio, “La guitarra malagueña a la luz de sus documentos” en: *La Guitarra en la Historia vol. I*. Córdoba: Posada, 1990, pp. 67-92.

⁸ LEAL PINAR, Luis F., *Guitarreros de Andalucía. Artistas para la sonanta*. Sevilla: Giralda, 2004.

⁹ LEAL PINAR, Luis F., *Guitarreros de Madrid. Artesanos de la prima y el bordón*. Madrid: Autor-Editor, 2009.

¹⁰ LEAL PINAR, Luis F., *Los guitarreros de Casasimarro hacen cantar la madera. (Historia de una artesanía convertida en arte)*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca, 2005.

Son también muy ilustrativos, por la cantidad de documentos, citas y datos que aportan, los escritos de José Luis Romanillos y su esposa Marian Harris, quienes presentan sus trabajos con gran rigor científico y absoluta ausencia de arbitrariedad. El principal es el diccionario de guitarreros: *The Vihuela de Mano and The Spanish Guitar*¹¹, en el que encontramos una cantidad ingente de datos sobre constructores de guitarras, imprescindible para este trabajo aunque puede adivinarse que los datos de los guitarreros granadinos contenidos en el diccionario no han sido recogidos de primera mano y no son tan completos como desearíamos; también su monografía *Antonio de Torres, guitarrero. Su vida y obra*¹², que había sido publicada inicialmente en inglés en 1987, tiene gran importancia como fuente de información y puede servir de modelo, entre otros temas, para una catalogación científica y exhaustiva de cualquier corpus de instrumentos existentes; y numerosos artículos sobre la guitarra y guitarreros que se enumeraran en la bibliografía. Uno de estos artículos es especialmente interesante ya que cita técnicas de construcción de guitarras andaluzas anteriores a Antonio de Torres y también nombra al guitarrero granadino José Pernas; se trata de “En torno a Torres. Antecedentes, realizaciones y secuelas” que apareció en 1990 en la revista *La guitarra en la Historia vol. I*¹³. Hablaré más adelante del último libro publicado por José Luis y editado por su esposa Marian en el apartado de construcción de guitarras. Se trata de *Making a Spanish Guitar* que ha aparecido en 2013.

Recientemente se ha publicado, por parte de la Diputación Provincial de Granada, una obra colectiva con el título: *La Escuela Granadina de Guitarreros*¹⁴, en la que yo he participado con el capítulo correspondiente a la antigua escuela de construcción de guitarras granadina, en la que se abordan temas muy actualizados sobre el tema de esta tesis por parte de varios musicólogos de España, Estados Unidos e Italia y se biografían a casi todos los constructores en activo de la ciudad. También se incluyen fotos de guitarras de cada uno de ellos. En el capítulo que yo he escrito se avanzan algunas de las conclusiones propuestas por el desarrollo de esta investigación.

¹¹ROMANILLOS VEGA, José Luis; 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) String Makers, Shops, Dealers and Factories*. Guijosa: Sanguino, 2002.

¹²ROMANILLOS VEGA, José Luis, *Antonio de Torres. Guitarrero, su vida y su obra*. El Ejido: Instituto de Estudios Almerienses. 2008.

¹³ ROMANILLOS VEGA, José Luis, “En torno a Torres. Antecedentes, realizaciones y secuelas” en: *La guitarra en la historia vol. I*. Córdoba: Posada, 1990. pp. 45-66.

¹⁴CUELLAR, Alberto; et al. *La Escuela Granadina de Guitarreros. The Granada School of Guitar-Makers*. Granada: Diputación de Granada. 2014.

De 1993 es el libro *En torno a la guitarra*¹⁵ de José Ramírez III (sic por tercero) donde reúne una serie de artículos relacionados con la guitarra y que toca muchísimos palos como su construcción, las maderas, su historia y evolución, las partes de la guitarra, etc. todo ello aderezado con múltiples anécdotas y datos biográficos. Puede considerarse, por muchos motivos, una autobiografía y una historia de la Casa Ramírez, con abundante y heterogéneo material gráfico.

En los años 2002 y 2005 el músico, investigador y coleccionista inglés James Westbrook publicó sendos libros sobre historia de la guitarra de muy alta calidad. Se trata de las monografías *Guitars Through the ages. From Craftsman to Performer*¹⁶ y *The Century That Shaped The Guitar. (From the Birth of the Six-Strings Guitar to the Death of Tárrega)*¹⁷ que tratan aspectos históricos de la guitarra, centrados cada uno en una selección de guitarras históricas que sirven de base para un estudio muy completo sobre aspectos organológicos e incluso de técnica interpretativa de dichos instrumentos y un repertorio adecuado. Cada libro fue presentado en conexión con un concierto dado con las guitarras históricas y guitarristas de primera línea.

Sobre la guitarra flamenca en concreto apareció en 2005 el libro *Historia de la guitarra flamenca*¹⁸ de Norberto Torres. Donde, tras una introducción con explicaciones sobre la evolución organológica del instrumento y pinceladas históricas, pasa a describir los aspectos teórico-prácticos de la música flamenca interpretada con guitarra. También repasa los grandes guitarristas flamencos hasta la actualidad con sus respectivas biografías y repertorios; la relación de la guitarra con el nuevo flamenco, nuevos repertorios y nuevas afinaciones del instrumento.

Se han publicado numerosas monografías donde no se hacen referencias a guitarras o guitarreros granadinos y tan solo mencionan de pasada la importancia española en la historia de la guitarra. Lo habitual es que citen tan solo a Antonio de

¹⁵RAMÍREZ DE GALARRETA, José, *En torno a la guitarra*. Madrid: Soneto. 1993.

¹⁶WESTBROOK, James, *Guitars Through the ages. From Craftsman to Performer*. (s.l.): Crisp Litho, 2002.

¹⁷WESTBROOK, James, *The Century That Shaped The Guitar. (From the Birth of the Six-Strings Guitar to the Death of Tárrega)*. (s.l.): Crisp Litho, 2005.

¹⁸TORRES CORTÉS, Norberto, *Historia de la guitarra flamenca. El surco, el ritmo y el compás* (2ª ed.) Córdoba: Almuzara, 2010.

Torres y a Andrés Segovia. Por ejemplo la “historia fotográfica” publicada en 1993 por Gruhn y Carter: *Acoustic guitars and Other Fretted Instruments*¹⁹, centrada en la guitarra acústica, no describe en su relato las influencias de las guitarras andaluzas de principios del s. XIX en la evolución de la guitarra acústica norteamericana; tan solo refleja la desterrada influencia del vienés Stauffer en la obra de Martin aunque ha quedado demostrado lo contrario por recientes publicaciones²⁰.

2.3.2. Catálogos de exposiciones y museos

Los catálogos de exposiciones y de colecciones generalmente son herramientas para conseguir un fin último que consiste en publicitar y dar a conocer un número determinado de piezas de un determinado acervo al público general. Estas piezas son mostradas o bien durante un determinado periodo de tiempo en una exposición o bien en una sala concreta de un museo, si no sucede como en algunas ocasiones que están guardadas en los fondos de alguna institución. Pero las exposiciones terminan en el tiempo y los catálogos perduran convirtiéndose en fuentes de información para todo tipo de investigaciones. También se pueden convertir en un fin en sí mismo para cumplir los objetivos promocionales o educativos de un museo o exposición. Para la realización de este trabajo son fundamentales este tipo de publicaciones ya que suelen proporcionar un cúmulo de datos (fotografías, reseñas de materiales, medidas, descripciones, etc.) de gran valor, aunque sean fuentes secundarias, que se suponen tomados con el suficiente rigor, reproducibilidad y objetividad para ser de utilidad en investigaciones posteriores.

Con Motivo de la 1ª Semana de Cultura Flamenca celebrada en Granada en 1989 y como homenaje al guitarrista Juan Carmona “Habichuela” se organizó una exposición de guitarras por parte de la peña “La Parra Flamenca”, del guitarrero Francisco Manuel Díaz y la Escuela Granadina de Luthiers. Se editó un pequeño catálogo en el que tan

¹⁹GRUHN, George; CARTER, Walter, *Acoustic Guitars And Other Fretted Instruments. A Photographic History*. San Francisco: Miller Freeman, 1993.

²⁰ SHAW, Robert; SZEGO, Peter, *Inventing the American Guitar. The Pre-civil War Innovations of C.F. Martin and his Contemporaries*. Milwaukee: Hal Leonard, 2013.

solo se enumeraban las guitarras expuestas, una relación de los autores, año y colección a la que pertenecía cada guitarra y su agrupación por escuelas, sin más información.

En Sevilla, en 1990, se editó el catálogo de una exposición de guitarras a cargo de Eusebio Rioja quien, en el texto que acompaña a las fichas, explica brevemente la historia de la guitarra, su evolución, materiales y las diferencias entre guitarras clásicas y flamencas. Son muy interesantes y novedosos para la época los gráficos de los refuerzos interiores de cada instrumento mostrados en las fichas.

También en 1990 se editó en Córdoba, con ocasión de una exposición celebrada en el Salón de Mosaicos del Alcázar de los Reyes Cristianos, el catálogo con textos de Eusebio Rioja: *Homenaje a la guitarra cordobesa*. En este catálogo se describen 18 guitarras cordobesas y malagueñas, pero ninguna granadina.

En 1993 el Centro de Documentación Musical de Andalucía editó un catálogo a cargo también de Eusebio Rioja titulado: *Ocho sonoro. Exposición de guitarras, homenaje a Andrés Segovia en el centenario de su nacimiento*²¹ con las guitarras de la colección Ramírez de Madrid. Para esta exposición no cedieron las guitarras granadinas que posee la familia Ramírez, posiblemente porque no las consideraron de la calidad necesaria o por ser una exposición ya preparada para otra ocasión anterior.

El catálogo del Museo de la Música de Barcelona se editó en 1991²². Contiene las fichas de las guitarras que constituyen posiblemente la colección más importante en España de estos instrumentos, entre ellos una guitarra granadina (sin fotografía, aunque ahora se puede consultar en la versión *online* del catálogo) y otra firmada por José García “el Granadino”. El problema es que dicho catálogo se editó sin concluir la elaboración del corpus fotográfico y solo aparece un pequeño porcentaje de las imágenes de los instrumentos. De todas formas presenta una completa y meticulosa relación de medidas de los instrumentos junto con información adicional bastante interesante.

²¹RIOJA, Eusebio, *Ocho sonoro; Exposición de guitarras, homenaje a Andrés Segovia en el centenario de su nacimiento (Colección Ramírez)*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993.

²²ESCALAS I LLIMONA, Romà (dir.), *Museu de la Música. I/Catàleg d'instruments*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 1991.

Otro catálogo de gran importancia es el que publicaron el Museo Municipal de Madrid y el Metropolitan Museum of Art de Nueva York en 1993: *La Guitarra Española. The Spanish guitar*²³ con motivo de una importante exposición de guitarras antiguas realizada sucesivamente en estos dos museos. En esta obra hay una curiosa introducción de Laurence Libin y también interesantes artículos de Egberto Bermúdez sobre las vihuelas de París y de Quito, Pepe Rey sobre guitarra medieval, Gerardo Arriaga y Cristina Bordas sobre la historia y la evolución de la guitarra y la vihuela desde el Renacimiento hasta mediados del siglo XX. Contiene fichas organológicas con detalladas descripciones, medidas, esquemas de los refuerzos interiores y fotografías de las guitarras expuestas y un catálogo de objetos relacionados con el mundo de la guitarra como tratados, partituras, grabados, fotografías antiguas, parte del taller del lutier Santos Hernández y cuadros al óleo con temática guitarrera.

En 1995 publicó un pequeño catálogo el Museo de la Música de Barcelona con motivo de la exposición *El llegat de Miquel Llobet* donde se mostraron las guitarras de Llobet que pertenecen actualmente al Museo. Hay dos Torres pero ninguna guitarra granadina referenciada.

El Museo de la Música de Barcelona editó en 1996, con motivo de su 50 aniversario, un catálogo de la exposición de instrumentos –casi todo violines-- realizada bajo el nombre: *Els nostres luthiers. Escultores del so*²⁴. Lo más destacable de esta publicación respecto a esta investigación es que, entre las cinco guitarras que aparecen, una es del lutier granadino José Contreras, aunque fechada en Madrid en 1779.

En 2001 se publicó en Sondrio (Italia) un catálogo sobre la exposición realizada en Vicenza en 1997: *La Chitarra di Liuteria. Masterpieces of Guitar Making*²⁵, a cargo de Stefano Grondona y Luca Waldner, conteniendo un interesante y completo estudio organológico de varias guitarras españolas históricas. Además de unas cuidadas fichas analiza aspectos biográficos y estilísticos de los guitarreros que las construyeron. Pero solamente presenta una guitarra granadina mientras que estudia numerosas guitarras de

²³AA.VV. *La Guitarra Española. Catálogo de la exposición del Museo Municipal de Madrid (1992)*. Madrid: Opera Tres, 1993.

²⁴ESCALAS I LLIMONA, Romà, *Els nostres luthiers. Escultors del so*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1996.

²⁵GRONDONA, Stefano; WALDNER, Luca. *La Chitarra di Liuteria. Masterpieces of Guitar Making*. 2 ed. Sondrio: Officina del libro, 2002.

Antonio de Torres así como de las escuelas madrileña, catalana y algunos guitarreros europeos de prestigio siendo un ejemplo de la poca presencia de las guitarras granadinas en las obras publicadas en el extranjero. Es muy interesante un capítulo que trata sobre las cuerdas de tripa antes del desarrollo de las cuerdas de nailon

Continuando con los catálogos de exposiciones de guitarras hay que reseñar el de la realizada en Málaga en 2005: *IV siglos de guitarra. Colección de la familia Cañete*²⁶, con una parte importante de la colección de Ángel Cañete, donde se muestran las fotografías de más de 30 guitarras antiguas y modernas de alto valor organológico, entre ellas bastantes granadinas, algunas de enorme importancia por su calidad e innovaciones técnicas.

En 2007 se publicó en Córdoba, en el marco del Festival Internacional de la Guitarra, el catálogo de una exposición de guitarras con el título: *Antonio de Torres y la Guitarra Andaluza*²⁷ que contiene un artículo de Julio Gimeno García donde se explicitan las características constructivas y morfológicas de la guitarra española desde su origen. También contiene fichas de medidas y fotografías de varias guitarras antiguas granadinas, entre otras. Posteriormente se publicó un libro con la transcripción de las conferencias que se programaron paralelamente a la exposición con capítulos firmados por José Luis Romanillos sobre la organología de la guitarra, Julio Gimeno relativo a la evolución del puente de la guitarra, Luca Waldner relatando el proceso de restauración de una guitarra de Antonio de Torres y, finalmente, la mesa redonda que cerró estas sesiones de homenaje a Torres.

En 2010 se publicó en Madrid un catálogo de la exposición de guitarras celebrada en el Museo de la Ciudad con el nombre: *Guitarras del Imperio 2010 “La fiebre romántica del XIX, Madrid, París, Viena y Nápoles”*²⁸ en la que también se pueden ver descripciones y fotografías de alto interés de guitarras antiguas junto a varios artículos sobre la evolución de la guitarra española y biografías de guitarreros. Lo más destacable de esta publicación respecto a mi investigación es la relación que

²⁶AA. VV., *IV siglos de guitarra. Colección de la familia Cañete*. Catálogo de la exposición. Málaga: Diputación de Málaga, 2005.

²⁷AA.VV. *Antonio de Torres y la guitarra Andaluza*. Catálogo de la exposición. Córdoba: Posada, 2012.

²⁸CRUZ, Pablo de la; et al., *Guitarras del Imperio: La fiebre romántica del XIX: Madrid, París, Viena y Nápoles*. Catálogo de la exposición. Madrid: Centro Cultural del Conde Duque, 2010.

establece entre una guitarra de José Pernas y las de Antonio de Torres respecto a medidas, estructura e incluso decoración. En la misma exposición se presentó otro catálogo (de un formato más pequeño) en el que se inventarían únicamente las guitarras antiguas de la muestra y dos artículos complementarios a los del catálogo citado anteriormente. En este catálogo se presentó una guitarra construida por mí, una copia facsímil de una guitarra granadina de José Pernas del año 1838 que realicé como resultado de mi interés por las guitarras antiguas granadinas.

En el año 2014 se publicó el catálogo *Faszination gitarre*²⁹ sobre la exposición celebrada en 2010 en Berlín y que recoge gran cantidad de fotos de instrumentos expuestos y varios artículos sobre guitarra, su construcción y su historia, pero centrada en Alemania y sus países cercanos. Aparecen varias guitarras españolas, entre ellas dos de Antonio de Torres. Este libro viene con un CD con grabaciones de las guitarras de la exposición.

En el libro de Brian Withehouse: *Ramírez Collection. History and Romance of the Spanish Guitar*³⁰, publicado en 2001, podemos contemplar fotografías y medidas de una importante guitarra de Francisco Ortega, nacido en Granada y que se estableció en Madrid alrededor de 1875, y que fue restaurada por Antonio de Torres en 1885, entre otras guitarras antiguas españolas. Este libro cuenta con un CD con música interpretada con guitarras de esta colección. También presenta imágenes de catálogos comerciales de la Casa Ramírez con información sobre violines, guitarras, castañuelas, bandurrias, etc.

En 1997 Sheldon Ulrik publicó un catálogo de su magnífica colección de guitarras clásicas bajo el título: *A Collection of Fine Spanish Guitars from Torres to the Present*³¹, pero lamentablemente solo posee una guitarra granadina frente a las aproximadamente treinta guitarras madrileñas. Se trata de una guitarra de Benito Ferrer de 1898 con una exquisita decoración.

²⁹RESTLE, Conny; LI, Christopher, *Faszination Gitarre*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Instrumentos Musicales de Berlín del 23 09-2011 al 30-01-2012. Berlin: Neuaufgabe, 2014.

³⁰WHITEHOUSE, Brian, *The Ramírez Collection. History and Romance of the Spanish Guitar*. Halesowen: ASG Music, 2001.

³¹ULRIK, Sheldon, *A Collection of Fine Spanish Guitars from Torres to the Present*. (2ª edic). (s. l.): Sunny Knoll, 2015.

También podemos ver el catálogo de otra importante colección de guitarras españolas radicada en Japón y cuyo catálogo lleva por título: *Guitarras y guitarreros, I*³² aunque no contiene inventariada ninguna guitarra granadina antigua, solo dos guitarras de constructores actuales residentes en Granada.

La revista japonesa de guitarra Gendai publicó en 2004: *The Classical Guitar Collection*³³ una colección de fotografías y fichas organológicas de 117 guitarras de todo el mundo y mostraba tres guitarreros granadinos solamente, y un alemán naturalizado en esta ciudad.

Sin embargo otros catálogos de colecciones no poseen ninguna guitarra granadina como el de la impresionante colección del californiano Jonathan Kellerman: *With Strings Attached*³⁴ que sí registra, en cambio, numerosas guitarras clásicas importantes de constructores de todo el mundo en especial de las escuelas madrileña y catalana. O el recientemente publicado catálogo de la colección del guitarrista japonés Yoshihiro Hayasi. Se trata de *Guitar Collection in Japan*³⁵ que nos presenta 26 importantes guitarras construidas entre 1831 y 1999, entre ellas dos de Antonio de Torres. Las fotografías son de alta calidad junto a una descripción de las condiciones de los instrumentos y algunos datos dimensionales. Esto pone de manifiesto la escasa presencia de guitarras de escuela granadina en colecciones particulares y museos del mundo que considero no se corresponde con la importancia y la calidad de las guitarras producidas en esta ciudad.

2.3.3. Diccionarios

Aparte del diccionario de Romanillos (citado anteriormente) también es muy importante por la cercanía a las fuentes, tanto en el espacio como en el tiempo, el *Diccionario de*

³²HOSOKAWA, Tetsukazu, *Guitarra y Guitarreros. I*. Tokyo: Selva, 1992.

³³AA. VV. *The Classical Guitar Collection*. Tokio: Gendai, 2004.

³⁴KELLERMAN, Jonathan, *With Strings Attached. The Art and Beauty of Vintage Guitars*. New York: Ballantine. 2008.

³⁵HAYASHI, Yoshihiro, *Guitar Collection in Japan*. Tokio: String Instrument Expert, 2013.

guitarristas. Diccionario biográfico – bibliográfico – histórico – crítico de guitarras (instrumentos afines), guitarristas (profesores, compositores, concertistas, lahudistas, amateurs), guitarreros (luthiers), danzas y cantos, terminología de Domingo Prat³⁶, editado en Buenos Aires en 1934 y referencia absoluta para las biografías de los guitarreros y datos morfológicos y estilísticos en guitarras, técnicas e instrumentos afines. En él se encuentran referidos bastantes guitarreros granadinos e incluso la relación existente entre el granadino José Pernas y Antonio de Torres, también se observa una visión general del mundo de la guitarra española del primer tercio del siglo XX mejor que en cualquier otra obra. La información recogida en este diccionario es enorme y de imprescindible consulta.

Otro diccionario que contiene algunos datos útiles para esta investigación es el de René Vannes *Dictionnaire Universel des Luthiers*³⁷ publicado en su primera edición en 1951 y que ha tenido numerosas reediciones. Lo más destacable es la casi nula aparición de lutieres españoles, aun y así aparecen varios guitarreros granadinos aunque en menor número que los madrileños o barceloneses.

El artículo sobre historia de la guitarra más completo y convincente que he tenido la oportunidad de leer pertenece a Juan José Rey y está publicado en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*³⁸ y que seguramente es en parte una reelaboración del artículo “la Guitarra en la Edad Media” publicado en 1990 en *La Guitarra en la Historia vol. I*³⁹ por el mismo autor. Este texto explica de forma detallada y con una impresionante cantidad de textos de las distintas épocas la evolución de este instrumento sobre todo en el ámbito español. Deshace algunos enredos en los que los musicólogos se han entretenido las últimas décadas, como la dicotomía ficticia *guitarra morisca-guitarra latina*; y toca temas importantes como el número de *órdenes* o cuerdas, la forma de ejecución y las relaciones entre términos relacionados con la

³⁶PRAT, Domingo, *Diccionario de guitarristas. Diccionario biográfico – bibliográfico – histórico – crítico de guitarras (instrumentos afines), guitarristas (profesores, compositores, concertistas, lahudistas, amateurs), guitarreros (luthiers), danzas y cantos, terminología*. (Buenos Aires, 1934). Columbus: Orphée, 1986.

³⁷VANNES, René, *Dictionnaire Universel des Luthiers (3ª edic.)*. Bruxelles: Les Amis de la Musique, 1998.

³⁸REY, Pepe [Juan José], "guitarra", en: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6. Madrid, SGAE, 2000, pp. 90-98.

³⁹REY, Juan José, “La guitarra en la Edad Media”, en: *La guitarra en la historia vol. I*. Córdoba: Posada, 1990. pp. 10-20.

guitarra en distintos idiomas y países cercanos. Hace una relación de los principales tratados para la ejecución del instrumento explicando sus ventajas y sus novedades.

La voz "Guitar" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*⁴⁰ y en *The Grove Dictionary of Musical Instruments* escritas por Harvey Turnbull, no tienen ni una sola mención a Granada ni a guitarreros granadinos, tampoco he encontrado referencias a guitarras o guitarreros granadinos en el resto de estos dos diccionarios.

En 2004 se publicó la *Enciclopedia de la guitarra*⁴¹, obra compilada por Francisco Herrera. Se trata de una publicación en papel y en CD-Rom de consulta ineludible ya que dispone de gran cantidad de información sobre los protagonistas del mundo de la guitarra con artículos revisados y actualizados, una obra imprescindible.

2.3.4. Historiografía de la guitarra

El punto de vista que pretendo dar a esta revisión de los textos sobre historia de la guitarra es puramente organológico, no tanto respecto a la música que se interpreta y los estilos, los compositores o los guitarristas famosos. No me centraré tampoco en la guitarra granadina ni andaluza sino que será una aproximación general e internacional. Me interesa la categoría de instrumento musical, tanto en su aspecto *objeto-obra de arte* como su valor de *herramienta* con alto grado de tecnología que permite generar sonidos concretos. Este tema ha sido abordado innumerables veces, con distinta fortuna, haciendo partir el origen de la guitarra desde la Antigüedad hasta hoy en día en las distintas monografías y obras generales y es lo que intentaré analizar. Pero en las distintas propuestas el discurso mezcla otros aspectos ya que es imposible diferenciar completamente la evolución de la guitarra y de la música que se interpreta con ella puesto que van íntimamente ligadas y la una determina siempre las características de la otra. Los músicos exigen a los guitarreros lo que necesitan en cuanto a aspectos técnicos

⁴⁰TURNBULL, Harvey, "Guitar", en: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. por Stanley Sadie), vol 7, London: Macmillan, 1980, pp. 825-42.

⁴¹ HERRERA, Francisco, *Enciclopedia de la guitarra*. Valencia: Piles, 2004.

para su instrumento y, al mismo tiempo, cualquier innovación propuesta por un constructor será aprovechada por los guitarristas para inventar y desarrollar nuevas formas de tocar y nuevos efectos y, de la misma manera, por los compositores que harán uso de estas nuevas formas de expresión en sus obras. Por tanto, en los escritos referidos, se intercalan a menudo la historia de los avances en la construcción del instrumento con las biografías de compositores, escuelas de guitarra y estilos musicales, de forma que se genera una visión un tanto transversal de la evolución del instrumento. Las aproximaciones a la historia de la guitarra han sido muy heterogéneas según los diferentes autores y las fechas en que se redactaron dichas historias. También encontramos errores que se transmiten de un autor a otro de forma casi inevitable debido al rango de autoridad de los propios autores. Pero considero que queda mucho por escribir todavía sobre la historia de la guitarra, incluso en aspectos fundamentales de su génesis y desarrollo a lo largo de los siglos. Esa es una tarea necesaria en un futuro cercano para los organólogos e investigadores.

En 1954 publicó A. P. Sharpe: *The Story of the Spanish Guitar*⁴². Es una pequeña historia de la guitarra que hace hincapié en aspectos biográficos de compositores y personalidades del mundo de este instrumento. Es destacable un apéndice en el que referencia 15 guitarras españolas históricas de constructores europeos y norteamericanos y entre ellas cinco construidas en España, una de ellas de Manuel de la Chica, fechada en 1951.

En la revista inglesa *The Galpin Society Journal* se publicó en 1956 el artículo de Terence Usher: “The Spanish Guitar in the Nineteenth and Twentieth Centuries”⁴³. El autor avisa en este artículo en sus primeras líneas, que no pretende ser una historia de la guitarra pero da una visión general muy certera sobre la construcción de guitarras desde finales del s. XVIII. Está muy centrado en aspectos organológicos concretos muy completos para la época; conteniendo descripciones de guitarras, esquemas sobre métodos de construcción, evolución de las distintas partes de la guitarra y siempre relacionado con ejemplos de instrumentos (algunos de ellos españoles) aunque lamentablemente no hay ninguno de procedencia granadina.

⁴²SHARPE, A. P., *The Story of th Spanish Guitar* (3ª edic.). London: Clifford Essex Music, 1963.

⁴³USHER, Terence, “The Spanish Guitar in the Nineteenth and Twentieth Centuries” en: *The Galpin Society Journal*, vol. 9, (Jun., 1956), pp. 5-36

Se publicó un folleto dentro de la colección Temas Españoles en 1962 titulado: *La guitarra. Su historia y su industria*⁴⁴ firmado por Vidal Benito Revuelta (quien también firmó folletos dedicados a temas como la electrificación en España, a varias descripciones como las ciudades de Ávila y Toledo, al aprovechamientos hidráulico y al térmico, etc.) sin embargo no deja de tener interés por la serie de datos que aporta sobre el mundo de la construcción de guitarras, de los talleres y las distintas escuelas existentes en España así como los aspectos industriales (cantidades de producción o precios), aunque debemos tener en cuenta la aparentemente poca especialización de este autor en el tema guitarrístico. También proporciona un plano de una guitarra de Antonio de Torres aunque sin especificar las medidas, fecha de construcción, colección a la que pertenece, etc.

Otra temprana y breve historia de la guitarra fue publicada en 1974 por Harvey Turnbull con el título: *The Guitar from the Renaissance to the Present Day*⁴⁵. Esta obra está repleta de datos sobre guitarristas, compositores y tratadistas desde el Renacimiento a mitad del s. XX. Vemos entre sus ilustraciones fotografías frontales y del dorso de dos guitarras granadinas: la guitarra-salterio de Vallejo de 1792 y otra de José Pernas sin fecha. También indica escuetamente que Antonio de Torres fue discípulo de Pernas, aunque comenta de inmediato que pronto sobrepasó a su maestro.

Una historia más social de la guitarra y de su impacto en las sociedades europeas en los siglos XVII al XX es la que firma Richard Pinnell con la colaboración de Ricardo Zavadviker titulada: *The Rioplatense Guitar*⁴⁶, libro editado en 1991, sirviendo de introducción para narrar la historia de la guitarra en Hispanoamérica. Toca múltiples aspectos de la historia de la guitarra en las colonias y su expansión, diversificación e importancia en las sociedades religiosa y civil; siempre en relación con la Península y especialmente con Andalucía.

⁴⁴BENITO REVUELTA, Vidal, *La guitarra. Su historia y su industria*. Col. Temas Españoles. Madrid: Publicaciones Españolas, 1962.

⁴⁵TURNBULL, Harvey, *The Guitar from the Renaissance to the Present Day*. New York: Charles Scribner's Sons, 1974.

⁴⁶PINNELL, Richard, *The Rioplatense Guitar. The Early Guitar and its Context in Argentina and Uruguay*. Westport: Bold Strummer, 1991.

En 1987 publicó Luis Leal Pinar su: *Antología Iberoamericana de la Guitarra*⁴⁷. Como introducción a esta obra presenta una historia de la guitarra llena de datos y citas, con algunas inexactitudes y presentados de forma poco ordenada.

Una de las más recientes historias de la guitarra es la firmada por Roberto Díaz Soto y Mario Alcaraz Iborra, editada en 2009 y que lleva por título: *La guitarra: Historia, organología y repertorio*⁴⁸. Está planteada para servir de manual universitario y es muy concisa, útil y bien informada. Solamente se echa de menos un aparato erudito de citas para comprobar la autoridad de las aseveraciones.

En 1979 Giuseppe Radole publicó una breve historia sobre la guitarra en su obra *Liuto, chitarra e vihuela. Storia e letteratura*⁴⁹. Este escrito está principalmente dedicado a la literatura para estos instrumentos; a las colecciones de obras, bien clasificadas por países; aunque presenta pocos datos organológicos, en algunos casos de dudosa veracidad.

Otra monografía dedicada a la guitarra es la editada en 1999 (la versión francesa es de 1997) por Christian Seguret⁵⁰ *El mundo de las guitarras*. Esta obra está centrada en las guitarras acústicas y eléctricas pero hace una buena y breve introducción sobre la guitarra española y sus orígenes como paso previo.

El guitarrista e investigador mallorquín Toni Mir publicó junto a Joan Parets en 2004 un libro titulado: *La guitarra a les Balears i els seus constructors*⁵¹. En esta obra proporciona datos de dos guitarreros granadinos de la saga de los Ferrer que vivieron en las islas. Se refieren los constructores baleares conocidos y se relacionan con la escuela catalana distinguiendo ésta de las escuelas madrileña y andaluza aunque no refiere las características de cada una.

⁴⁷LEAL PINAR, Luis F., *Antología iberoamericana de la guitarra*. Madrid: Alpuerto, 1987.

⁴⁸DÍAZ SOTO, Roberto; ALCARAZ IBORRA, Mario, *La guitarra: Historia, organología y repertorio. Material para la asignatura de Literatura del Instrumento Principal*. Alicante: Club Universitario, 2009.

⁴⁹RADOLE, Giuseppe, *Laúd, guitarra y vihuela. Historia y literatura*. Barcelona: Don Bosco, 1982.

⁵⁰SEGURET, Christian, *El mundo de las guitarras*. Barcelona: Ultramar, 1999.

⁵¹MIR Y MARQUÈS, Antoni; PARETS I SERRA, Joan, *La guitarra a les Balears I els seus constructors*. Palma de Mallorca: Homar, 2004.

El guitarrero tarraconense Joan Pellisa editó recientemente: *Guitarras i guitarrers d'escola catalana*⁵². En este libro profundiza en la dificultad de definir las diversas escuelas guitarreras y sus diferencias. Presenta una personal historia de la guitarra muy condicionada en su presentación por aspectos políticos. Pero es innegable la cantidad y calidad de documentación organológica recopilada sobre instrumentos – tanto guitarras como bandurrias, tiple y otros cordófonos– y constructores de Cataluña, Valencia y Baleares. Como anécdota comento que no menciona a Granada en todo el texto de la obra y cuando habla del guitarrero granadino José Pernas se equivoca y lo hace originario de Sevilla.

Sin duda la serie más ambiciosa y completa sobre historia de la guitarra en sus aspectos organológicos es la planeada por Daniel Sinier y Françoise de Ridder en cinco volúmenes. Hasta el momento se han editado los dos primeros volúmenes titulados: *La Guitare, Paris 1650-1950 Tome I*⁵³ y *La Guitare, Mirecourt, les Provinces Françaises, Tome II*⁵⁴. Los siguientes volúmenes tratarán las guitarras italianas, españolas (este ya terminado y esperando para su publicación) y las inglesas. Es un importante estudio sobre aspectos constructivos e históricos de la guitarra, su evolución, relaciones con el contexto económico-cultural, y presenta fotografías de enorme calidad, incluso radiografías coloreadas que resultan muy ilustrativas de la estructura interna de las guitarras. Estos mismos autores presentan en su página Web⁵⁵ algunos interesantes artículos sobre guitarras antiguas, exposiciones, constructores, restauración e historia de la guitarra.

Sobre la historia de la guitarra americana ha aparecido recientemente un libro editado por Peter Szego titulado *Inventing the American Guitar*⁵⁶. En él se aborda, casi como primicia, en la parte segunda, la influencia de las guitarras andaluzas de principios de s. XIX en la evolución de la guitarra estadounidense anterior a la Guerra Civil y cómo estas determinaron el estilo de los principales constructores de guitarras

⁵²PELLISA PUJADES, Joan X., *Guitarres y guitarrers d'escola catalana. Dels gremis al modernisme*. Barcelona: Amalgama, 2013.

⁵³SINIER, Daniel; RIDDER, Françoise de, *La guitare. The guitar. La chitarra. Paris 1650-1950 Tome I*. Cremona: Salabue, 2007.

⁵⁴SINIER, Daniel; RIDDER, Françoise de, *La guitare. The guitar. La chitarra. Mirecourt. Les provinces françaises. Tome II*. Cremona: Salabue, 2011.

⁵⁵Viene detallada convenientemente la relación de artículos en la bibliografía.

⁵⁶SHAW, Robert; SZEGO, Peter, *Inventing the American Guitar. The Pre-civil War Innovations of C.F. Martin and his Contemporaries*. Milwaukee: Hal Leonard, 2013.

norteamericanos. Además tiene un aparato crítico muy riguroso, unas fotografías de altísima calidad e incluso algunos planos de construcción de guitarras significativas. En esta publicación se incluye una fotografía que yo realicé en el transcurso de una restauración que hice para el señor Szego de una guitarra granadina de Agustín Caro, pero que no está reflejada en los créditos del libro.

Amalia Ramírez publicó en 2006 el libro *125 aniversario*⁵⁷ sobre la historia de la casa Ramírez de construcción de guitarras de Madrid. Es un compendio de fotos, pequeños relatos, cartas, catálogos, fotos de taller, etc. en una edición cuidada y novedosa.

2.3.5. Tesis doctorales

En el año 2000 se presentó la tesis titulada *Mecánica vibracional de la caja de resonancia de la guitarra: análisis modal y método de elementos finitos*⁵⁸, por María Jesus Elejabarrieta Olabarri. Es una temática muy interesante y con gran futuro pero es necesario una alta preparación en matemáticas para poder comprender la trama del trabajo. Lo más importante es que se trata de una propuesta muy innovadora para la investigación sobre cuestiones de acústica mediante modelos matemáticos.

El guitarrero e investigador Rodolfo Rodríguez Paniagua leyó en 2012 una tesis coincidente en parte con la temática de esta investigación. Se trata de *Construcción de la guitarra española. Panorama de su construcción en la Extremadura actual*⁵⁹.

La tesis más reciente sobre guitarra es la defendida por Jesús Alonso Yllana en 2013 en la Universidad Complutense de Madrid bajo el título: *Contribución de la*

⁵⁷ RAMIREZ, Amalia, *José Ramírez 125 aniversario. 1882-2007*. Madrid: Casa Ramírez, 2006.

⁵⁸ ELEJABARRIETA OLABARRI, María Jesús, *Mecánica vibracional de la caja de resonancia de la guitarra : análisis modal y método de elementos finitos* (Tesis doctoral). S. l.: Servicio de Publicaciones, 2000. Ejemplar no venal proporcionado por la autora.

⁵⁹ RODRÍGUEZ PANIAGUA, Rodolfo José, *Construcción de la guitarra española. Panorama de su construcción en la Extremadura actual* (Tesis doctoral). Cáceres: Universidad de Extremadura. No editado. Ejemplar no venal proporcionado por el autor.

*arqueología subacuática al conocimiento de la evolución de la guitarra*⁶⁰. En este trabajo se catalogan y estudian diferentes hallazgos arqueológicos encontrados en pecios que consisten en trozos de instrumentos musicales; que se inscriben, convenientemente, en la cultura musical de su época. Los que más detalladamente se analizan son fragmentos de guitarras de los siglos XVI y XVII encontrados en barcos hundidos y que, finalmente, sirven para hacer una reconstrucción, por parte de un luter, de lo que podría ser hipotéticamente una guitarra renacentista. En esta tesis se desarrolla el artículo “Fragmentos de guitarras de cuatro órdenes procedentes de un naufragio” del mismo autor, aparecido en el número 5 de la Revista de la Sociedad Española de la Guitarra *Roseta*. Se nos presenta esta nueva forma de validación de una investigación mediante la construcción de un instrumento musical, que es susceptible de ser tocado y que nos proporciona valiosa información de la música y los instrumentos de la época.

Otra tesis sobre la guitarra, en este caso flamenca, es la que defendió en 2012 Juan Miguel Giménez y que lleva como título: *Etnografía de la guitarra flamenca*⁶¹. En este trabajo presenta una investigación antropológica centrada en la música flamenca. También nos presenta exhaustivamente explicado el proceso de construcción de la guitarra flamenca y nos dice que se han construido dos guitarras durante la elaboración de la tesis por parte del doctorando. En realidad la mayor parte de las fotografías de este proceso han sido sacadas del libro de Kenneth Brögger: *Klassisk Guitar Bygning*⁶² aunque ni siquiera es citado en la bibliografía; tampoco corresponden exactamente estas fotografías al sistema de montaje de las guitarras flamencas en nuestra zona geográfica, llamado sistema español, ni a lo explicado como método de construcción en el texto. En los aspectos organológicos y de construcción de guitarras está plagado de erratas, errores y lugares comunes sobre la guitarra que dificultan la lectura de esta parte del trabajo.

Aunque no coincide exactamente con la temática de esta investigación resulta muy ilustrativa una tesis presentada en Quito, (Ecuador), en 2015 y firmada por Néstor

⁶⁰ALONSO YLLANA, Jesús, *Contribución de la arqueología subacuática al conocimiento de la evolución de la guitarra*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense, 2014.

⁶¹GIMÉNEZ MIRANDA, Juan Miguel, *Etnografía de la guitarra flamenca*, (Tesis doctoral). Granada: Universidad de Granada, 2013. Recuperado en: <http://digibug.ugr.es/handle/10481/23483#.WRlyGme1u1s> (15-5-2016).

⁶²BRÖGGER, Kenneth, *Danske Gitarer- og deres byggere. Danish Guitars- and their makers*. Birkerød: Roset, 2001.

Raúl Moncada con el título: *Comunicación y sentidos culturales de productores y comerciantes de mercancías musicales en Otavalo, Ecuador y en El Alto, Bolivia*⁶³. En este trabajo se centra el investigador en los aspectos antropológicos de la construcción y distribución de instrumentos musicales tradicionales de la zona andina, aunque trata de todo tipo de instrumentos, no solo de la guitarra.

2.3.6. Monografías sobre construcción de la guitarra

Una de las obras en español más completas sobre construcción de guitarras es la aparecida en 1985 escrita por José Villar: *La guitarra española. Características y Construcción*⁶⁴. Después de una breve reseña histórica de la guitarra, unas nociones de acústica y una descripción del instrumento nos explica detalladamente el proceso de construcción de un modelo de guitarra bastante estándar de forma detallada y ordenada. Termina este libro con un listado de breves biografías de guitarreros entre los que aparecen algunos granadinos, históricos y actuales. Una de las partes más interesantes del libro es un análisis acústico de una guitarra realizado en condiciones de laboratorio mediante micrófonos y excitadores de frecuencias.

El libro más antiguo que he podido manejar sobre construcción de guitarras es el editado por A. P. Sharpe en 1957: *Make your own Spanish Guitar*⁶⁵. Es una obra muy sencilla editada en inglés donde se explica la construcción de una guitarra española pero con la peculiaridad del mástil insertado a la caja mediante cola de milano; siendo este sistema prácticamente inexistente en la guitarra española. Las explicaciones son muy básicas y contiene alguna incongruencia o arcaísmo como por ejemplo el botón en la culata para colgar el instrumento que es inexistente en la guitarra española. Con la

⁶³ MONCADA LANDETA, Néstor Raúl, *Comunicación y sentidos culturales de productores y comerciantes de mercancías musicales en Otavalo, Ecuador y en El Alto, Bolivia* (Tesis doctoral). Quito: Facultad Latinoamericana de Estudios Sociales, 2015. Recuperado en: <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/8055#.WRlxx2e1u1s> / (15-5-2016).

⁶⁴VILLAR RODRÍGUEZ, José, *La Guitarra Española. Características y construcción*. Barcelona: Clivis. 1985.

⁶⁵SHARPE, A. P., *Make your own Spanish Guitar*. London: Clifford Essex Music, 1957.

ayuda de este libro construyó su primera guitarra el artesano madrileño José Luis Romanillos.

En 2006 se publicó un libro de fotografías de María Isabel López sobre el proceso de construcción de guitarras en el taller granadino del canadiense afincado en Granada John Ray. Se trata de *El arte de la guitarra*⁶⁶ y nos proporciona imágenes de alta calidad de todos los pasos en la construcción de este instrumento. Es una edición bilingüe español-inglés. El instrumento que se construye es una copia de una guitarra romántica malagueña del s. XIX de Antonio de Lorca. También contiene fotos de la elaboración de bocas o rosetas para guitarra clásica. Contiene en la introducción una breve historia de la guitarra.

Uno de los libros más completos sobre construcción de guitarras es el editado en 2008 por Andrew Allan: *The Art of Guitar Making*⁶⁷. Se trata de una obra escrita en inglés donde, en la primera parte, se expone de forma sistemática el proceso de construcción de una guitarra clásica española con numerosas fotografías y esquemas. El texto sigue el sistema de montaje español con “solera” y molde ajustable. Otro apartado del libro describe la construcción de una guitarra “acústica” de cuerdas metálicas y otro apartado final presenta propuestas de reparaciones de guitarras. Las fotografías a todo color son muy ilustrativas y es destacable que se puede descargar gratuitamente en Internet.

2.4. Metodología y fuentes

En la elaboración del presente trabajo he utilizado diversos tipos de fuentes para el acopio de la información necesaria. Por la naturaleza de la investigación han sido de gran importancia las fuentes primarias, las que se produjeron en la época estudiada y que se han preservado hasta la actualidad, dándonos información de primera mano, sin ningún tipo de modificación, de gran valor y hasta ahora no suficientemente estudiadas.

⁶⁶LÓPEZ GONZÁLVEZ, María Isabel, *El arte de la guitarra*. Murcia: Mar de Culturas, 2006.

⁶⁷ALLAN, Andrew, *The Art of Guitar Making by Andrew Allan*, (s. l.): Gilvary, 2008.

2.4.1. Fuentes primarias y secundarias. Fuentes biográficas y monumentales

Las fuentes primarias pueden ser consideradas vestigios de su tiempo, son documentos, materia prima para la realización de la investigación generada en el momento o época estudiada. En esta tesis se han procesado documentos de archivos municipales o eclesiásticos así como publicaciones de la época, revistas, anuncios en anuarios, etc. Esta información nos permite analizar de primera mano los personajes que componen la escuela granadina, sus acciones y la huella que dejaron; también son fuentes primarias los propios instrumentos –que son la verdadera génesis de esta tesis–, las herramientas y materiales que utilizaron los guitarreros, y por fin las fotografías de la época.

Las fuentes secundarias nos proporcionan valiosa información sobre el tema tratado pero esta ya viene, de alguna manera, procesada por investigadores o cronistas que han escrito anteriormente. En este caso se necesita filtrar la información otorgando la debida autoridad a cada personaje generador de contenidos. Un ejemplo de esta necesidad de tamizar es alguna monografía, incluida en la bibliografía, donde se relacionan guitarreros que jamás construyeron una guitarra. Posiblemente la ambición del escritor es conseguir el mayor número de entradas posibles en una relación (haciéndola más completa aunque de forma fraudulenta) o vender más copias de sus libros. Desde un punto de vista historiográfico se pueden considerar, de alguna manera, algunas fuentes secundarias como primarias; por ejemplo cuando se estudian las fotografías incluidas en monografías, documentos transcritos literalmente o, por ejemplo, las películas.

Para esta investigación han sido fundamentales las consultas a diccionarios y recopilaciones de biografías de guitarreros. Este trabajo ha simplificado el desarrollo de la investigación, al menos en sus aspectos más generales. Estas fuentes biográficas se han comprobado, en lo posible, antes de utilizar los datos, y siempre valorando la autoridad de quienes han generado la información. Este tipo de fuentes han sido imprescindibles como punto de partida de la investigación y se ha procedido a una

actualización, purga de datos incorrectos, compilación y posterior análisis de los datos. En la bibliografía consultada no encontramos monografías que sean exhaustivas y precisas y ha sido necesario filtrar ya que, a menudo, la "longitud de los contenidos" no se corresponde con la real importancia de los personajes sino con la posibilidad de acceso a los mismos.

Los objetos que dan sentido a esta investigación, que generan interés en el público, que se constituyen en el principal sujeto de la materia investigada son las guitarras propiamente dichas. Son las fuentes monumentales principales, aunque no únicas, que motivan la tesis. Estas guitarras en ningún caso se construyeron como un fin en sí mismo sino que se hicieron, como indica su denominación, con una finalidad musical; son "instrumentos", o sea, objetos fabricados para realizar algo, en este caso música. No debemos perder la perspectiva de que todas las guitarras estudiadas en este trabajo fueron concebidas para hacer música; los aspectos decorativos y artísticos son secundarios, y en muchos casos prácticamente inexistentes.

El último tipo de fuentes utilizadas han sido las fuentes orales, mediante entrevistas a guitarreros actuales que recuerdan datos, anécdotas y hechos que ocurrieron cuando ellos empezaban o que las oyeron a sus maestros. Este tipo de información es más difícil de contrastar y revisar pero tiene gran valor ya que suelen quedar en la memoria colectiva las cosas que son importantes o impactantes; los datos superfluos es lo primero que desaparece del recuerdo, en este caso, de los guitarreros.

2.4.2. El "instrumento investigador". Propuesta de una herramienta para el estudio de cordófonos

En las referencias bibliográficas hay muy pocos ejemplos de métodos objetivos para investigar y analizar un instrumento musical que sean de verdadera utilidad. Cada autor ha desarrollado su propio camino según los intereses de su investigación y sus motivaciones personales y no hay metodologías generalmente aceptadas como las que pueden existir en el estudio de otro tipo de objetos artísticos o en otras disciplinas. Es

importante desarrollar una batería de técnicas investigadoras para el estudio de las guitarras del inventario total de esta investigación; constituyendo uno de los objetivos de la presente tesis ya que puede permitir un método y una sistemática que sirva de referencia a la hora de elaborar trabajos posteriores. Sería importante que las colecciones y museos de instrumentos musicales adoptaran elementos comunes de investigación, descripción y catalogación para facilitar los posibles estudios de sus colecciones. Estas técnicas deben estar basadas en el método científico y ser, por tanto, reproducibles por cualquier estudio posterior, sustentadas por observaciones y mediciones objetivas, descriptivas e imparciales. Pero todo sistema o procedimiento tiene un límite y no es posible registrar absolutamente todo, debemos aceptar la subjetividad del investigador, los inconvenientes de tiempo y accesibilidad a los instrumentos, la carencia de determinadas técnicas y, por tanto, recoger y seleccionar las informaciones que posean cierta relevancia según los criterios del investigador.

En primer lugar hay que delimitar los tipos de informaciones que se pretenden obtener, tanto cuantitativas como cualitativas. Cuáles de ellas son de interés para los organólogos, los instrumentistas, los lutieres o los historiadores del arte. Algunas serán de fácil obtención y otras requerirán una inversión de recursos que las harán casi inviables. Debe, finalmente, ser el método lo suficientemente claro como para dar respuestas a preguntas concretas de la investigación. Por ejemplo para el lutier es muy importante determinar todas las magnitudes físicas de las piezas constitutivas de un instrumento, sobre todo si desea hacer “copias” o “facsimiles” destinados a sonar. Un historiador del arte pondrá más énfasis en la decoración de las piezas y un instrumentista aspectos como la altura de cuerdas, la longitud del “tiro” o el material con que están confeccionadas las cuerdas.

La información y los datos conseguidos con este “instrumento”, siempre que se facilite su acceso a todo tipo de investigadores, serán de gran utilidad para la catalogación de colecciones, para tasaciones de guitarras, apreciación y autenticación de piezas, para lutieres, talleres y centros de enseñanza de construcción de instrumentos musicales, conservadores de museos, expertos en instrumentos antiguos e incluso para intérpretes de música antigua que deseen basar sus interpretaciones en las evidencias que nos aporta la investigación.

Desarrollo y explicación:

Para la consecución de este corpus de información he elaborado un *instrumento investigador* que consta de diversas técnicas y actuaciones a realizar sobre cada una de las guitarras o instrumentos estudiados. Se trata de una serie de herramientas y procedimientos que, en algunos casos, han sido tomados de otras disciplinas y que necesitan apoyo en ciencias auxiliares. Aunque el vocablo "instrumento" es habitualmente empleado para objetos, en este caso he considerado utilizarlo para el conjunto de procedimientos y utensilios debido al carácter unitario del proceso. Es necesario advertir que este *instrumento* se ha ido desarrollando e incrementando a lo largo de un periodo extenso de tiempo por lo que no todas las guitarras del inventario se han podido evaluar con la misma profundidad, con las mismas técnicas y herramientas. También es necesario resaltar que las guitarras del corpus tienen diferente accesibilidad para el estudio. Las de mi colección personal y alguna perteneciente a colecciones privadas accesibles y cercanas están a mi completa disposición según mis necesidades y criterios. Sin embargo otras tienen un acceso más restringido por diferentes motivos, no se pueden estudiar o tan solo tengo referencias bibliográficas de su existencia.

En algunos museos es preceptivo trabajar sobre ellas con guantes de algodón, lo que, en mi opinión, es bastante peligroso ya que es posible que resbalen a causa de las superficies pulidas y pueden ocasionar accidentes importantes como por ejemplo el sufrido por el violonchelo de incalculable valor Stradivarius de la colección del Palacio Real de Madrid en abril de 2012. Esta utilización de guantes solo la creo necesaria cuando haya un elevado riesgo de deterioro del barniz de una guitarra (esto sucede en pocas ocasiones con cordófonos siendo más común con instrumentos antiguos tipo trompeta en los que la pátina que recubre el metal original es muy sensible al sudor y la grasa de la piel de la mano). También es conveniente anotar las condiciones de temperatura y de humedad durante el estudio de los instrumentos. Siempre puede haber leves cambios de dimensiones, e incluso peso, por la variación de estos parámetros a causa de la higroscopicidad (propiedad de absorber y exhalar la humedad del ambiente) de la madera y del grado de dilatación y contracción que pueden experimentar metales y maderas.

2.4.3. Herramientas, materiales y técnicas

En este apartado propongo una serie de acciones y herramientas que son susceptibles de ser empleadas para la correcta descripción de un instrumento.

- **Pesado del instrumento.** Mediante una báscula de precisión Beurer KS36 con una tolerancia de 0'5 g. Se realiza la toma de esta medida con cuerdas y clavijero. Si es posible se completa con otra toma sin cuerdas, huesos o clavijas (todas las piezas desmontables). Se coloca el instrumento en posición vertical sobre la superficie de la báscula. Para evitar que caiga lateralmente he pegado dos finas tiras de goma en los laterales, esto evita que oscile la guitarra y pueda caer desde la superficie de la báscula.



Ilustración 1: Pesado del instrumento

- **Descripción detallada y ordenada de la guitarra.** En un primer momento es conveniente grabar la descripción en formato de audio portátil (teléfono móvil u ordenador portátil) y posteriormente proceder a la transcripción. Debe incluir una relación de materiales en cada una de las partes, forma y aspectos constructivos destacables, elementos como cuerdas, clavijeros, huesos, etc., realizada de forma ordenada y metódica. Las roturas, marcas, intervenciones o restauraciones previas y otras incidencias deben destacarse para la posterior elaboración de un mapa de daños.
- **Plano acotado de la planta y alzado de la guitarra a tamaño 1:1.** Se realiza en papel de 80 g con tamaño 1100X606 mm. En el plano se trasladan todas las medidas significativas del instrumento así como las plantillas de tapa y fondo y las proyecciones de todas las piezas que conforman el instrumento. Es de importancia trascendental el apoyo de todas estas técnicas de medida con las radiografías y fotografías que pueden ayudar a determinar y fijar con más precisión las proporciones en el plano.



Ilustración 2: elaboración del plano

- **Reglas.** Regla métrica plegable de plástico Silverline de 1000 mm; reglas de dibujo técnico de plástico Faber-Castell de 30 y 80 cm; transportador de ángulos de plástico; pie de rey de plástico; regla curva flexible de goma Linex; cinta métrica de fibra de vidrio para costura. Las reglas y calibres que entren en contacto con la madera

de los instrumentos deben ser siempre de plástico o goma para no marcar ni arañar las superficies de los mismos, según indicaciones del CIMCIM. Se ha utilizado en algunos casos, y siempre convenientemente protegida con cinta adhesiva, una falsa escuadra Royal Crown de pequeño tamaño y un flexómetro metálico con la misma protección en el extremo. En este tipo de mediciones es conveniente la ayuda de escuadras o reglas usadas como tope para evitar los errores debidos a la paralaje del ángulo visual mientras se realizan las lecturas.

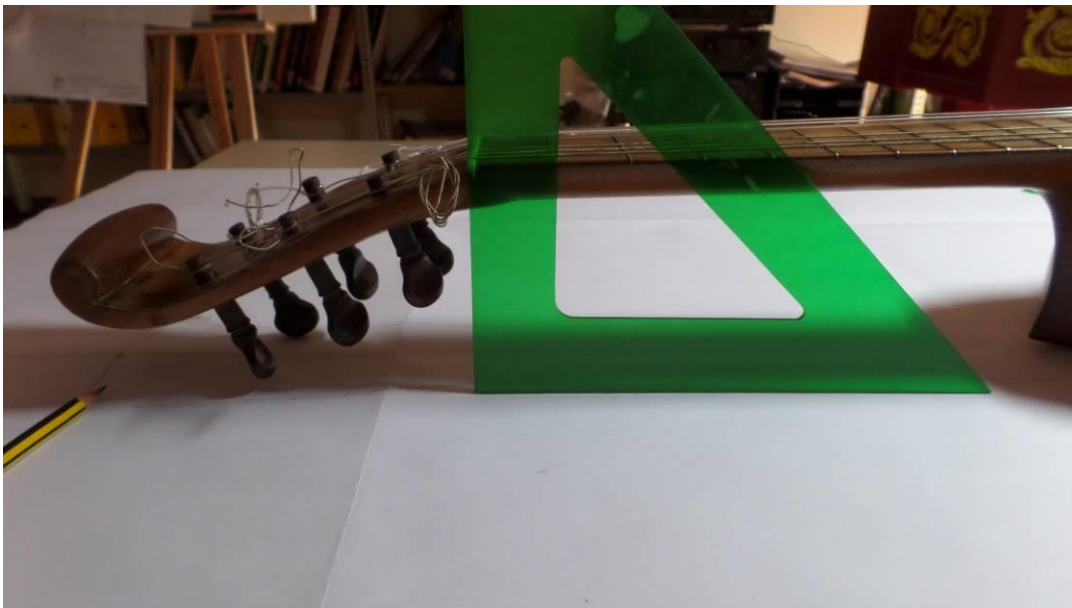


Ilustración 3: Toma de dimensiones

- **Determinación de plantilla.** Para la determinación de la línea de la plantilla se emplea un lápiz cortado longitudinalmente por la mitad y protegido con cinta adhesiva, se hace deslizar por los aros del instrumento y trasladando la silueta de forma bastante exacta al papel. Es necesario comprobar, y en su caso modificar, las dimensiones mediante reglas o flexómetro.

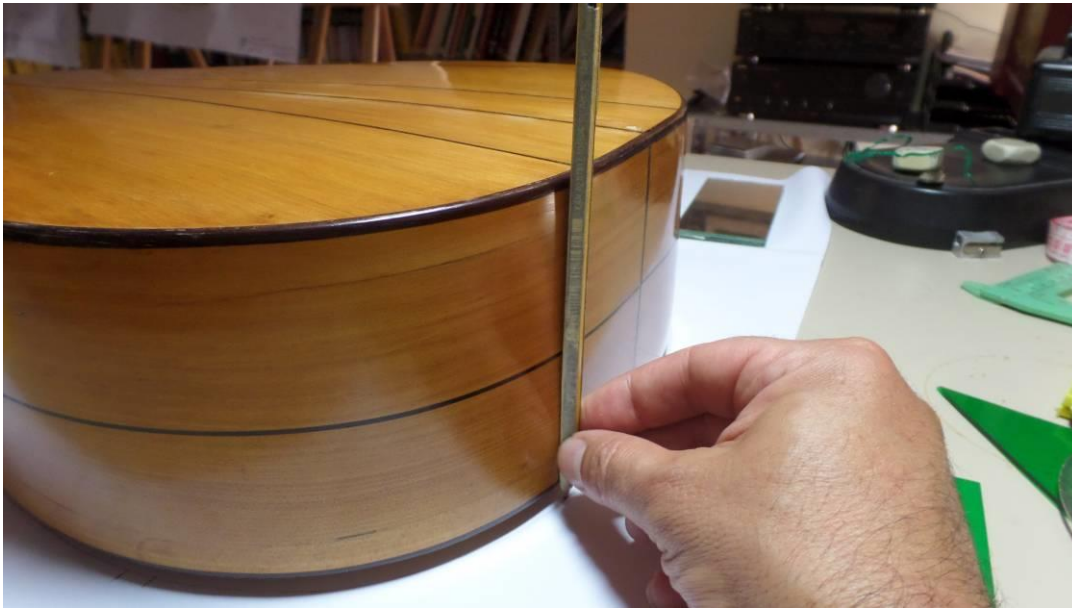


Ilustración 4: Traslado de la plantilla

- **Calco de superficies.** La forma de algunas piezas se puede pasar al plano con la antigua técnica de fijar un papel encima y frotar la mina suavemente de un lápiz en varias direcciones para resaltar los cambios de altura de la superficie. También se puede emplear papel traslúcido (papel cebolla) para dibujar algunas piezas mediante calcado y luego pasarlas al plano.

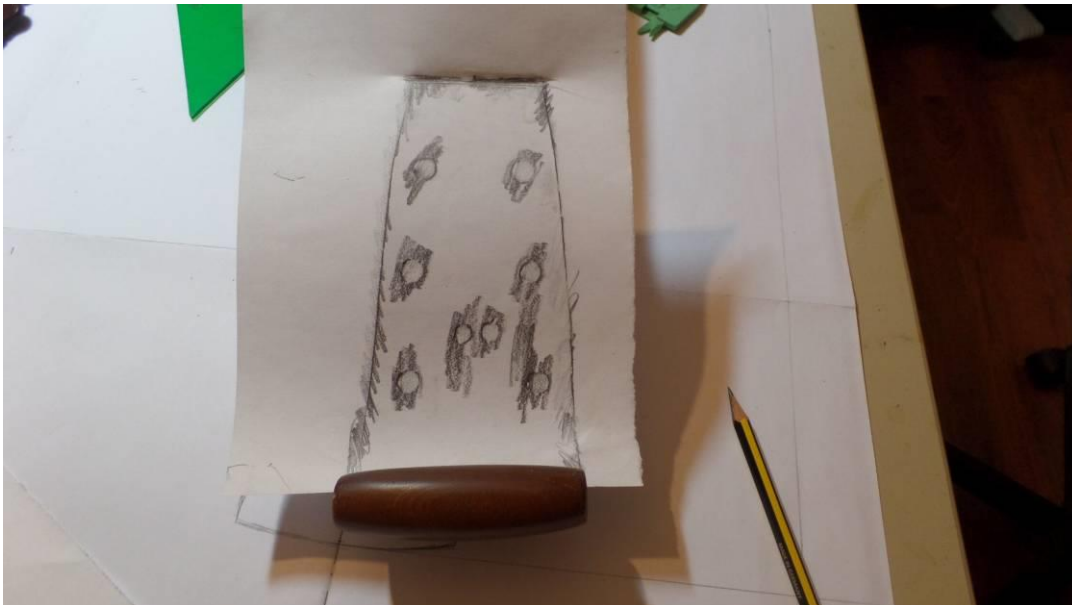


Ilustración 5: Técnica para determinación de agujeros en la cabeza

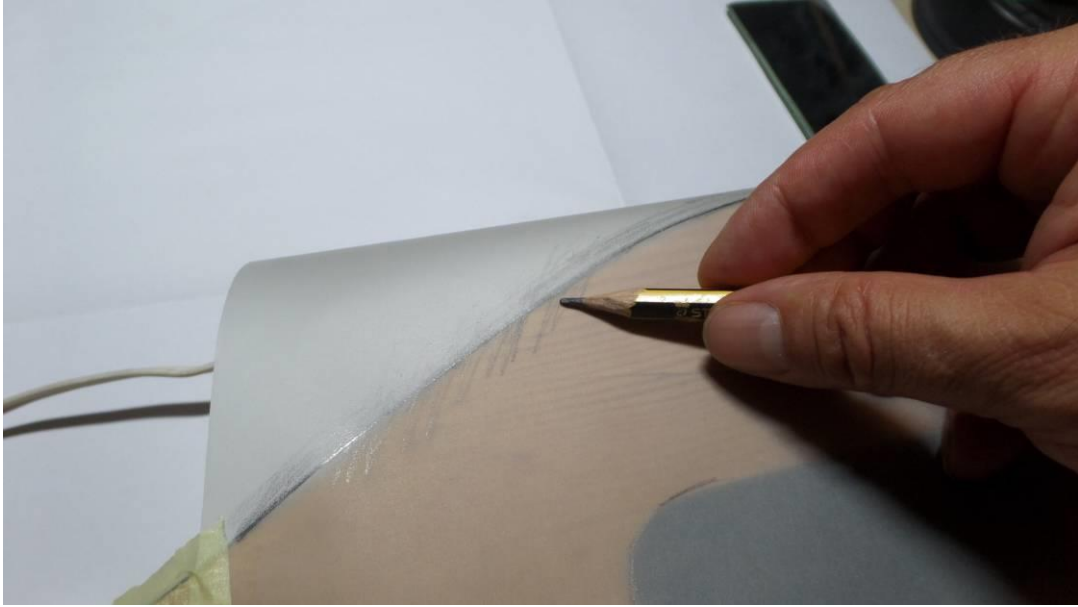


Ilustración 6: Frotación con lápiz para determinar plantilla

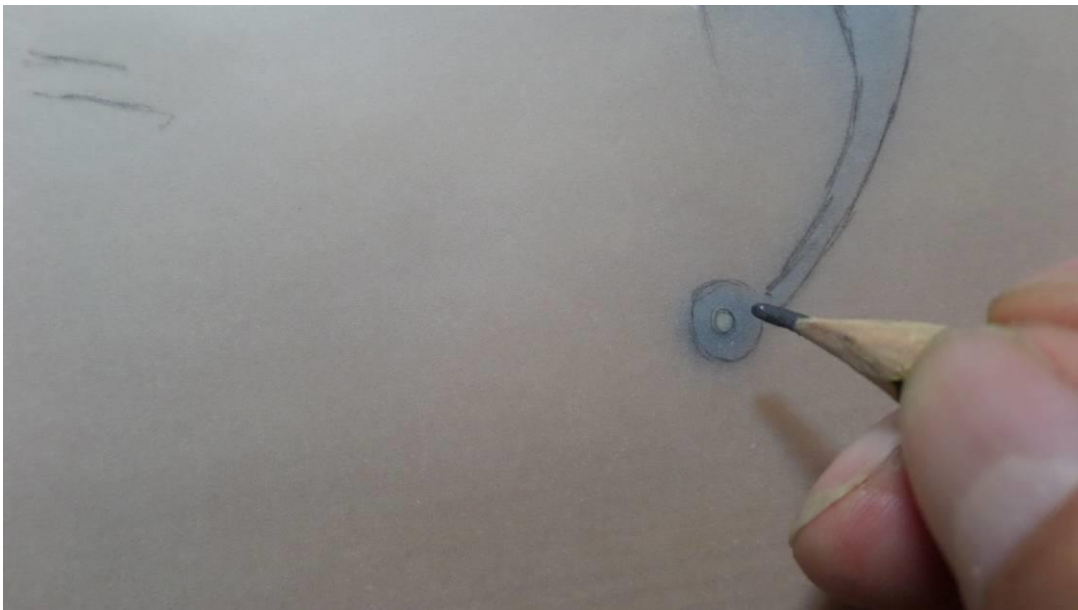


Ilustración 7: Calcado de la forma de un puente

- **Plantillas de transporte.** Algunas medidas o distancias de piezas pueden ser determinadas y marcadas con lápiz en plantillas de papel de diferentes dimensiones para su posterior reflejo en el plano. Este sistema es válido para distancias entre los trastes, separación de los agujeros del puente, de las ranuras de la selleta, etc. Estas dimensiones deben ser comprobadas reiteradamente mediante regla y pie de rey y anotadas en el plano o en esquemas auxiliares. Esto nos puede servir para determinar mediante sucesivas mediciones con diferentes tipos de reglas los rangos de tolerancia final de las medidas del plano.

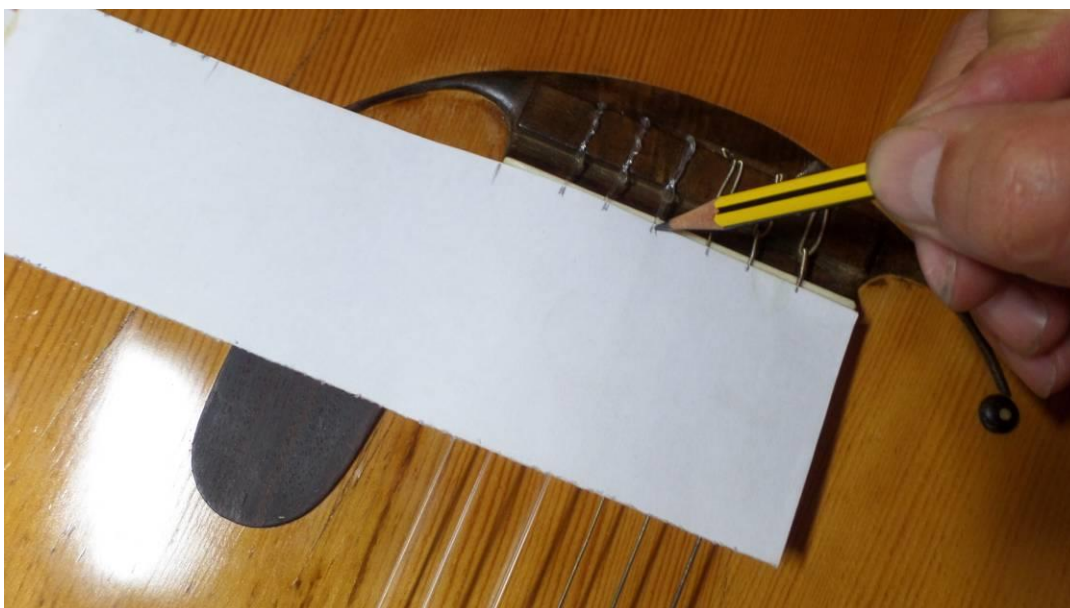


Ilustración 8: distancias entre cuerdas

- **Piezas interiores.** Para la determinación de la forma, dimensiones y colocación de las piezas interiores es necesario utilizar diferentes elementos que también serán de utilidad para la realización de fotografías. Primero es conveniente la introducción de unos espejos plegables: en este caso dos espejos de 140x60 mm con los cantos pulidos para no arañar las superficies y unidos con cinta adhesiva. También sistemas de iluminación: bombillas de bajo consumo tipo LED en un casquillo E-14 modificado y protegido. Es indispensable que sean luces que apenas emitan calor ya que las antiguas de incandescencia pueden quemar en minutos la madera. También se han empleado linternas de pequeño formato que se pueden distribuir por el interior de la caja según las tomas u observaciones necesarias; y tiras de luces LED que proporcionan una luz más difusa, *vid. infra*. También se puede introducir un pequeño espejo cuadrado o redondo

acoplado a un mango flexible o telescópico para acceder a zonas o ángulos de difícil visión mediante los espejos plegables.



Ilustración 9: Vista del interior mediante espejos e iluminación LED



Ilustración 10: Mini linterna con difusor de papel

- **Plantillas para interiores.** La utilización de plantillas de papel son de gran utilidad para tomar medidas de las piezas internas, de los refuerzos de tapa y aros, zoque, tacón de la culata, etc. Incluso se pueden realizar medidores en madera, similares a un pie de rey, de pequeño formato, para calibrar barras de boca y determinar su altura.

- **Medidor de espesores.** Se ha utilizado el medidor magnético de espesores para materiales no ferrosos HE-FM Nano 1 de la empresa italiana Marconi Lab. Este medidor permite conocer los espesores de cualquier tabla de una guitarra (tapa, fondo, aros, etc.) y hasta una determinada magnitud sin tener que abrir o desarmar el instrumento. Al ser una pieza pequeña del tamaño de un botón la que se introduce dentro de la guitarra, sirviendo de tope para la medición, puede hacer lecturas en cualquier zona de la caja. La precisión y fiabilidad de este medidor es mayor que la en los tradicionales medidores, calibres o pies de rey tradicionales y que los medidores de espesores magnéticos mediante émbolos tipo “Hacklinger”.



Ilustración 11: Medida del grosor de la tapa con espesímetro de émbolo

- **Técnicas de iluminación.** En ocasiones se pueden emplear técnicas antiguas para la determinación, por ejemplo, de las barras armónicas de una guitarra que hoy día continúan siendo de utilidad. Una de ellas es deslizar un diapasón excitado por la tapa de la guitarra, en las zonas donde hay una barra armónica el sonido se reduce sensiblemente y esto nos permite determinar la localización aproximada de una barra. Otra técnica es introducir una bombilla o fuente de luz dentro de la guitarra manteniendo la zona de trabajo en oscuridad, la luz puede verse a través de la tapa dando zonas oscuras donde hay barras o piezas de madera. Esta última técnica no es efectiva con tapas de cedro del Canadá (*Thuja plicata*) ni con pino abeto alemán centenario ya que se vuelve opaco con los años. Este tipo de técnica es denominada en el estudio de obras de arte "luz transmitida". En algunas ocasiones las barras armónicas pueden adivinarse por la deformación que en su proximidad sufre la tapa de modo que

es posible establecer su número, tamaño y colocación, aunque de una forma poco exacta, mediante la observación directa y la aplicación de un foco de luz con un ángulo muy bajo respecto al plano de la tapa. Esta técnica es denominada en el estudio de obras de arte "luz rasante". Para determinar el trazado o plantilla de la cabeza de las guitarras o incluso otras zonas se puede superponer y fijar una hoja fina de papel a la superficie y restregar repetidamente y con suavidad una mina de lápiz por la zona de contornos, marcando con precisión las aristas o relieves de las piezas.

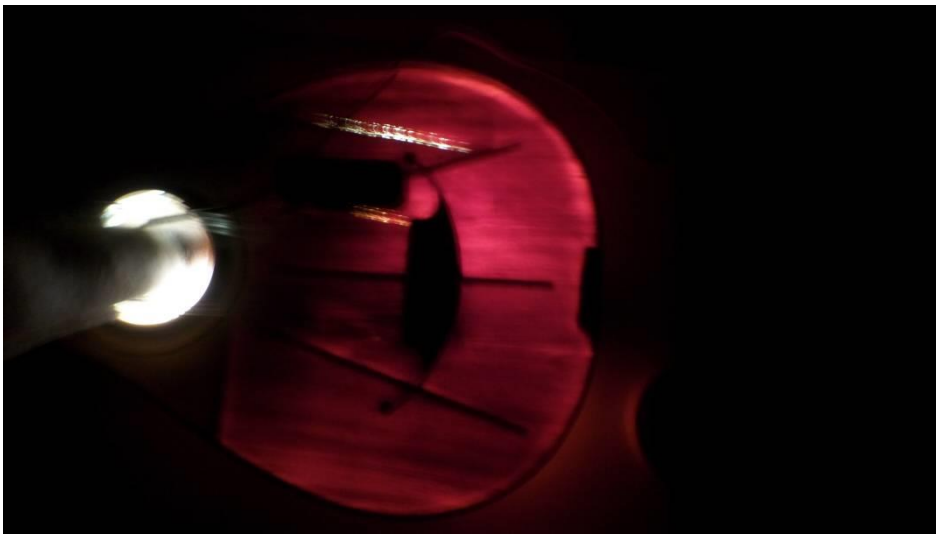


Ilustración 12: Determinación de refuerzos interiores mediante iluminación interna



Ilustración 13: Determinación de barras por observación a luz rasante

- **Radiografías.** Desde hace varias décadas los estudios organológicos han utilizado esta técnica como método de conocer la distribución interior de los instrumentos de forma fiable, sobre todo cuando el instrumento está cerrado y no es posible la inserción de cámaras o espejos. El problema es que los aparatos de rayos X empleados tienen una utilización preferentemente relacionada con la salud y están dedicados a la diagnosis médica y no están diseñados, en principio, para este tipo de tareas investigadoras. También dificulta su empleo el elevado precio de estas fotografías y la dificultad de movilidad de los aparatos; en muchos casos no es posible llevar una guitarra a un centro radiológico ni utilizar un aparato de rayos X portátil. En cualquier caso resulta de gran utilidad esta técnica para la elaboración de esquemas y planos al permitir medidas y localización espacial de piezas internas —en lugares donde no es posible introducir medidores de espesor ni calibres— con gran exactitud. Tan solo hay que tener en cuenta los posibles errores debidos a la paralaje, al igual que ocurre con la fotografía convencional. Este error se puede reducir alejando el objeto del emisor de rayos y puede subsanarse matemáticamente mediante la comparación con medidas realizadas en el propio instrumento. Una técnica que permite una mejor comprensión de las radiografías es realizar una inversión de colores blanco-negro, lo que permite ver más oscuras las piezas o maderas que son más masivas (que dejan pasar menos los rayos "x").

Otra técnica más novedosa es la tomografía axial computerizada (TAC) que facilita la obtención de representaciones en tres dimensiones de los objetos y múltiples cortes de su estructura. Las más recientes máquinas de TAC permiten tomar medidas en los modelos tridimensionales con mayor exactitud que cualquier método mecánico tradicional. En este trabajo se han realizado algunas radiografías y un TAC en la Clínica de Diagnóstico Granada. En esta investigación se ha utilizado el programa MicroDicom de la empresa DICOM para el estudio de las placas o imágenes. Con este software es posible también invertir los colores y modificar el brillo y el contraste, tomar medidas con precisión y trabajar las radiografías como con un editor de imágenes. También es posible hacer modelos tridimensionales con la composición de las radiografías de todas las secciones o "rebanadas" del instrumento; y que estos modelos giren y muestren zonas seleccionadas independientemente, esta resolución permite hacer estudios muy detallados como si el instrumento estuviera desmontado.



Ilustración 14: Radiografía frontal de la caja

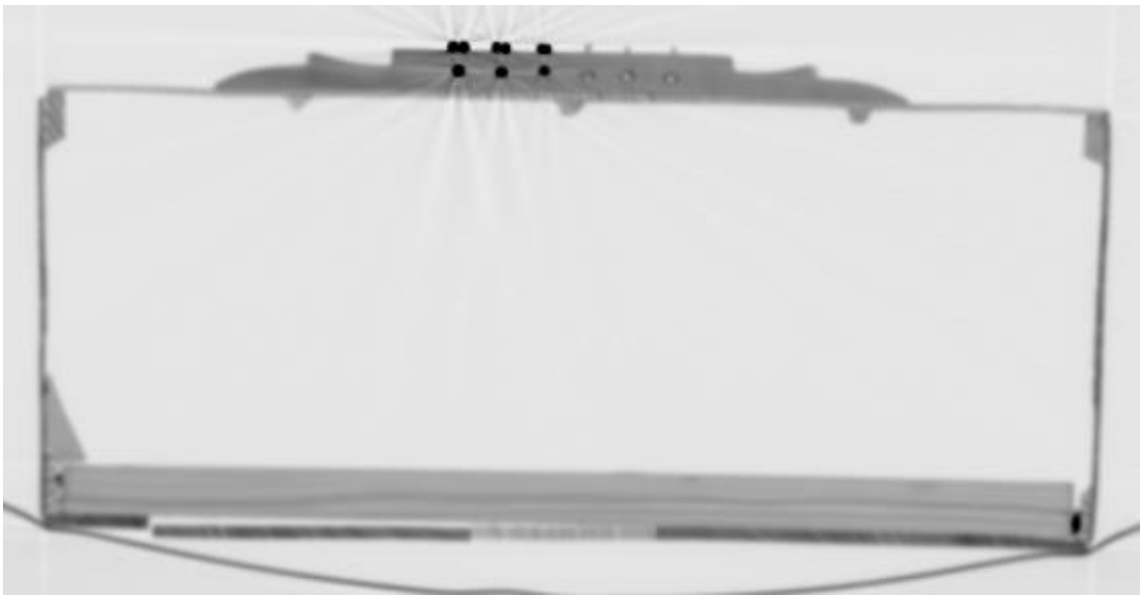


Ilustración 15: Corte transversal de la caja con los colores invertidos

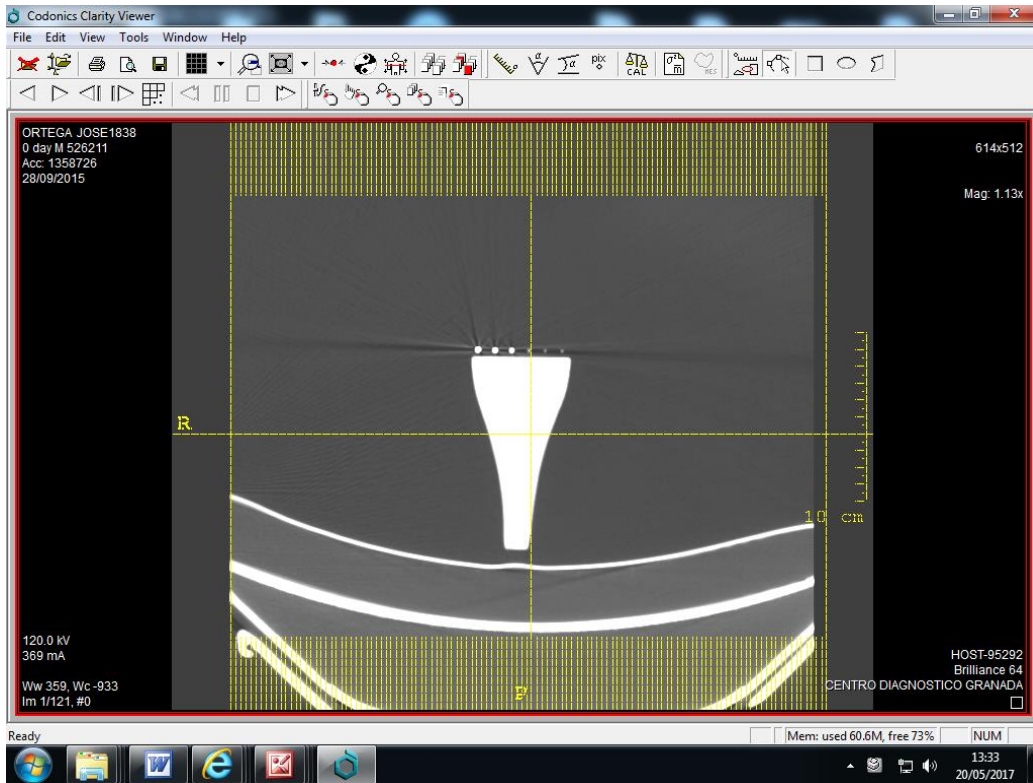


Ilustración 16: Tomografía axial del zóculo y diafragma



Ilustración 17: Representación en 3D de un instrumento

- **Fotografías.** La fotografía es una herramienta fundamental en el estudio organológico debido a la gran cantidad de información que nos proporcionan las imágenes. También es muy importante para la elaboración del plano del instrumento, en su caso. En este trabajo se han utilizado fotografías obtenidas personalmente y fotografías realizadas por otras personas o recogidas de la bibliografía o de Internet. Para las realizadas personalmente se han utilizado los teléfonos móviles Samsung Galaxy Ace S5830 y Samsung Galaxy Trend Plus S7580; y las cámaras digitales HP Photosmart 612 y Samsung WB800F. Esta última cámara tiene la posibilidad de conectarse con el teléfono móvil mediante una aplicación específica de Samsung y puede hacer fotos en modo control remoto estando situada en el interior de una guitarra, permitiendo puntos de vista y niveles de calidad de las fotografías que no se pueden conseguir con otros dispositivos. Cuando se han estudiado los instrumentos en mi laboratorio he utilizado un estudio fotográfico compuesto de un fondo sin fin de cartulina (gramaje de 200 g/m²) de color gris (considerado el color más neutro) y tres pantallas de iluminación compuestas por 20 Lámparas Fluorescentes Compactas luz día (que tienen una temperatura de color de 5000°K) cada una y unos difusores de gasa para evitar reflejos. Cuando se han realizado las fotografías en otros lugares diferentes al estudio fotográfico se ha procurado la mayor proporción de luz natural reflejada, nunca luz solar directa. Los instrumentos se han suspendido del techo median hilo de nylon debido al poco impacto visual sobre el resultado de las tomas (menor que otro tipo de soporte).

Para fotografiar el interior de los instrumentos se ha utilizado los espejos anteriormente citados y los sistemas de iluminación como ayuda para hacer tomas de difícil acceso. En algunas ocasiones se han realizado fotografías introduciendo la cámara del teléfono móvil, lo que permite tomar buenas instantáneas de los refuerzos de abanico. En otras ocasiones se ha introducido totalmente la cámara Samsung WB800F y se ha manejado en modo remoto utilizando la aplicación de Android Samsung SMART CAMERA App. Este manejo Wi-Fi permite múltiples encuadres del interior de las guitarras que hasta ahora resultaban imposibles de conseguir mediante técnicas tradicionales.



Ilustración 18: Estudio fotográfico



Ilustración 19: Cámara dentro del instrumento para hacer fotografías en modo remoto



Ilustración 20: Introducción de la cámara del dispositivo móvil para realizar fotografías

- **Escáner de sobremesa.** Se utiliza para hacer fotografías digitales con la guitarra apoyada en el cristal del aparato mediante un barrido del fotocaptor por lo que reduce la problemática de la paralaje. Se han utilizado los siguientes escáneres de despacho: HP Scanjet 2200c (formato DIN A4) y Canoscan Lide 120 (formato de sobremesa). En ambos casos eliminando la tapa del mismo y utilizando una tela para recubrir instrumento y dispositivo. Es posible utilizar escáneres de mayor tamaño disponibles en copisterías (formato DIN A3). Este sistema de fotografía es muy efectivo con las zonas planas de la guitarra pero distorsiona cuando se opera con zonas que no tienen contacto directo con el cristal del aparato, que tienen una distancia considerable del cristal donde apoya para la toma de la imagen. Tiene también la ventaja de una buena iluminación y una correcta temperatura de la luz del dispositivo. Las fotografías de alto detalle se ha empleado un microscopio USB Colemeter 500X, el cual permite la realización de vistas hasta con un aumento regulable de 50X a 500X. El dispositivo posee un anillo de luces LED alrededor del objetivo para la correcta iluminación de la zona fotografiada.



Ilustración 21: Fotografía realizada con escáner de mesa



Ilustración 22: Fotografía de la etiqueta al microscopio

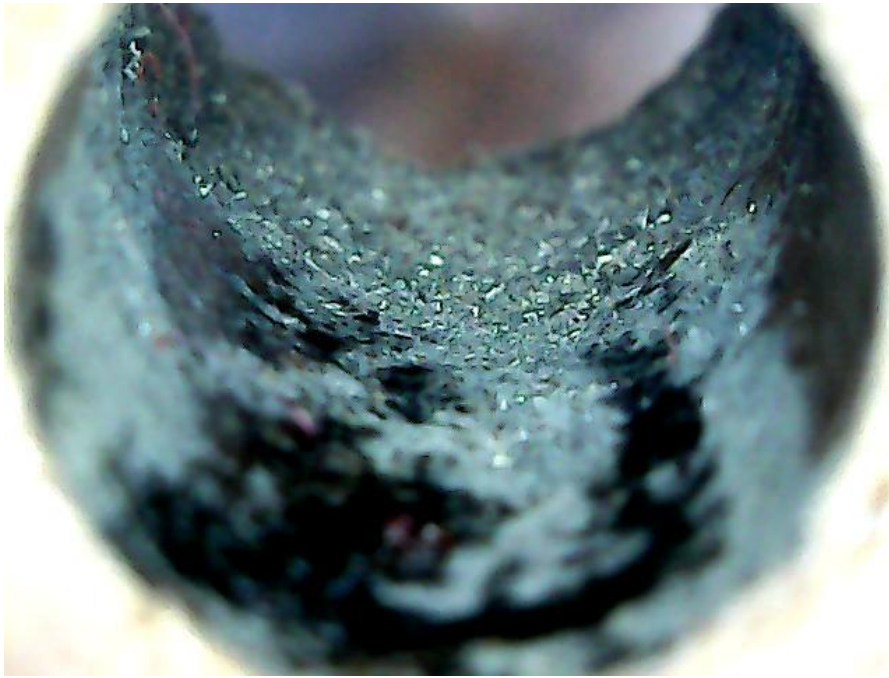


Ilustración 23: fotografía al microscopio de un agujero de clavija

- **Vídeo.** Las imágenes de vídeo se han tomado con diferentes dispositivos: teléfonos móviles Samsung Galaxy Ace S5830 y Samsung Galaxy Trend Plus S7580; cámara digital Samsung WB800F; para imágenes de alto detalle he utilizado el microscopio USB Colemeter 500X, y para conseguir información e imágenes de zonas internas de la guitarra que normalmente no se puede acceder he utilizado el videoscopio Silverline 913738, la cámara Web digital Siliceo 1690659 y un endoscopio USB sin fabricante reconocible. Para la iluminación interior de los instrumentos he utilizado tres linternas de ledes de pequeño formato modificadas para que proporcionen una iluminación difusa (apantallado del cristal de la linterna) y una bombilla de bajo consumo FLC a la que se ha modificado el casquillo para reducir su tamaño y hacerla más fácil de introducir en la caja de los instrumentos. Es muy importante en ambos casos utilizar luces frías, nunca de incandescencia, luces de bajo consumo o de ledes (sistema LED) que no calienten los materiales con los que entran en contacto; en este caso el interior de la guitarra, ya que a veces es necesario iluminar durante sesiones de varios minutos.

- **Iluminación UVA.** Algunas zonas de los instrumentos es conveniente analizarlas con una linterna de luz UVA (rango de frecuencias ultra violeta) manteniendo la sala en oscuridad para buscar incoherencias del barniz, repintes o restos

orgánicos (que tienen distinto comportamiento a la luz ultravioleta que a la luz día). La dificultad de esta actuación sobre los instrumentos es que no es posible fotografiar correctamente con esta luz ya que las cámaras tienen filtros que actúan sobre estas frecuencias; por lo que no se registran las observaciones salvo que se utilicen cámaras especiales.

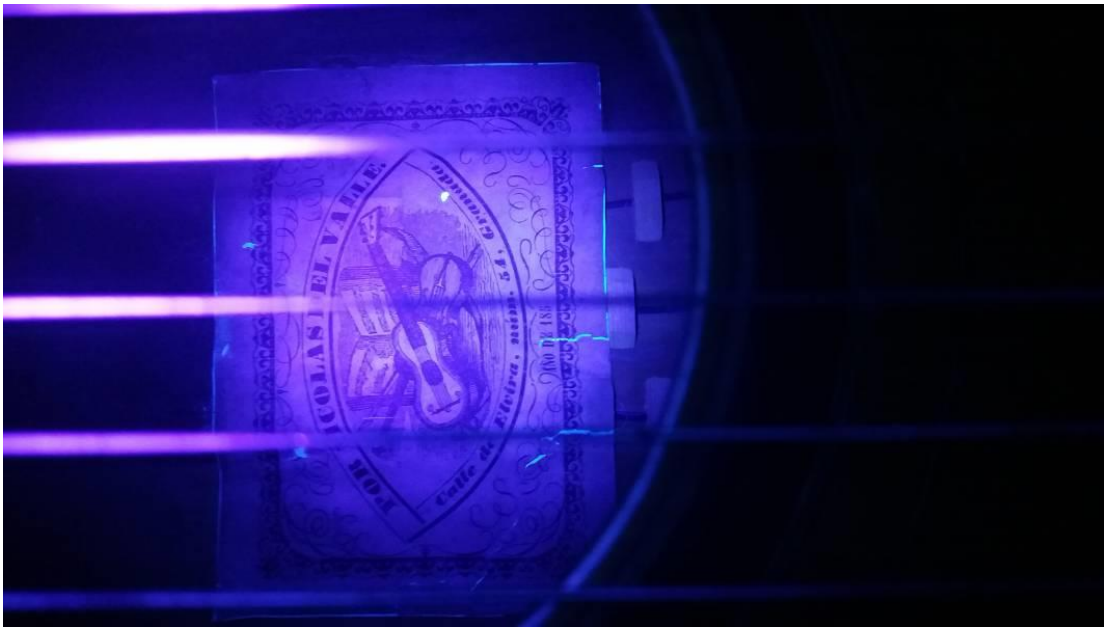


Ilustración 24: Fotografía de la etiqueta bajo luz UVA

- **Mapa de daños.** Mediante trazos de colores u otra simbología se marcan en una fotografía o plano del instrumento las zonas dañadas para comprender mejor el estado de las piezas. Es de gran utilidad para describir los diferentes estadios en trabajos de restauración, para mostrar todas las roturas o desperfectos o el resultado de anteriores restauraciones.
- **Estudio de estuches.** En el caso de que el instrumento posea su estuche original o uno de cierta relevancia debe procederse también a la realización de una descripción y de un plano o de esquema con un nivel de detalle acorde al interés del mismo.



Ilustración 25: Estuche original de una guitarra

2.4.4. Propuesta de nuevas técnicas para la investigación de cordófonos.

Se trata de una serie de actuaciones que no ha sido posible implementar en la presente investigación pero que serían de gran utilidad en el *instrumento investigador*. La principal pretensión de todas estas intervenciones sería obtener información relevante sin dañar el material de los instrumentos. Algunas técnicas necesitan una inversión en aparatos y maquinaria que hacen necesaria la colaboración de instituciones que ejerzan mecenazgo para la viabilidad de la investigación. Se hace imprescindible, al llegar a este punto, la interdisciplinariedad y el trabajo en equipo para conseguir mejorar y

aumentar las investigaciones. Al mismo tiempo es necesario establecer sistemas de recopilación y manejo de la ingente cantidad de datos que se va a generar, mediante ordenadores, bases de datos, programas estadísticos, etc.

- **Espectroscopía** (fotografía de espectro variable). La luz visible es una radiación electromagnética que tiene una oscilación que va de 390 a 750 nm (nanómetros). Sería conveniente realizar fotografías que solamente registren parte de ese espectro de onda para analizar características de los materiales, pigmentos, barnices y restos orgánicos en las guitarras, así como espectros cercanos tanto superiores como inferiores a esas frecuencias. Las cámaras normales registran todo el espectro de luz visible aunque poseen filtros que eliminan la parte invisible (infrarrojos y ultravioletas). Existen cámaras que trabajan con múltiples filtros que determinan espectros concretos para este propósito, apoyadas por iluminación regulada, pero el elevado precio han hecho imposible su utilización en esta investigación (su valor asciende a varios miles de euros, los modelos más asequibles). Otra técnica análoga es la espectroscopia Raman, mediante láser, que permite la identificación de pigmentos de forma no destructiva. Sería posible investigar alguna técnica similar que permitiera diferenciar, de forma no ambigua, las especies de madera. Preferiblemente que no resultara invasiva ni dejara ningún tipo de sustancia o materia en la pieza investigada.

- **Microscopía electrónica de barrido**. Permite producir imágenes de alta resolución de objetos muy pequeños que han sido rociados con una pequeña capa de metal. Se puede utilizar para determinar e identificar materiales en relación a su estructura.

- **Microscopía con luz polarizada**. Sirve para analizar pigmentos, sustancias cristalinas y lípidos. De utilidad para la determinación de barnices.

- **Cromatografía**. Existen varios tipos de técnicas para el estudio de barnices basadas en la separación de moléculas por fases: la Cromatografía de gases y espectrometría de masas; la Cromatografía líquida en alta resolución; y la Cromatografía en placa fina. el principal inconveniente de estas técnicas es que son invasivas y se necesita tomar una porción del material que constituye el objeto, finalmente esta parte se destruye en el proceso.

- **Radiografía mediante aparatos de escaneo de paquetería y bolsos de mano.**

En la actualidad proliferan los escáneres de rayos X utilizados para cuestiones de seguridad en aeropuertos, sedes administrativas, etc. Estos sistemas de detección proporcionan imágenes de alta resolución y, mediante la diferenciación del número atómico de los materiales (bajo, medio o alto), asigna colores diferentes a las imágenes en la pantalla; permitiendo la diferenciación entre materiales orgánicos, metales y otros objetos que no dejan pasar los rayos X. Cada color indica un material diferente y la cantidad de brillo de la zona de la imagen indica el grosor del objeto. La problemática de utilización en esta tesis de este tipo de escáneres se ha debido a que la legislación impide, por motivos de protección de datos, grabar la toma de imágenes de instrumentos en estos aparatos, pese a que la propia Universidad de Granada dispone de este tipo de máquinas.

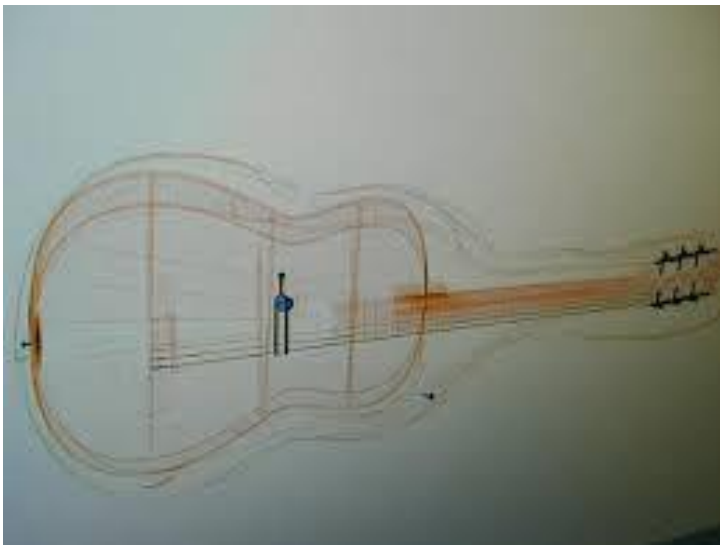


Ilustración 26: Radiografía de guitarra en zona de control de aeropuerto

- **Interferometría holográfica láser.** Consiste en una técnica que permite medir micro movimientos de la tapa, en concreto los que produce la vibración de la tapa cuando es excitada, cuando suena mediante sucesivas medidas. Es una técnica que basa su funcionamiento en la caracterización de la vibración de la tapa de forma similar a la desarrollada a principios del siglo XIX por Ernst Florens Friedrich Chladni en la que pueden verse para una determinada nota o frecuencia las zonas de nula vibración de una tapa (nodos) y las zonas de máxima vibración (vientres), realizando o dibujando una serie de diseños, figuras o líneas determinadas. Con la interferometría se consigue

visualizar estos nodos y valles sin contacto con el instrumento, tan solo haciendo sonar una determinada frecuencia en la proximidad de la caja. Esta tecnología ha sido recientemente diseñada por la Universidad de Cardiff, Inglaterra.

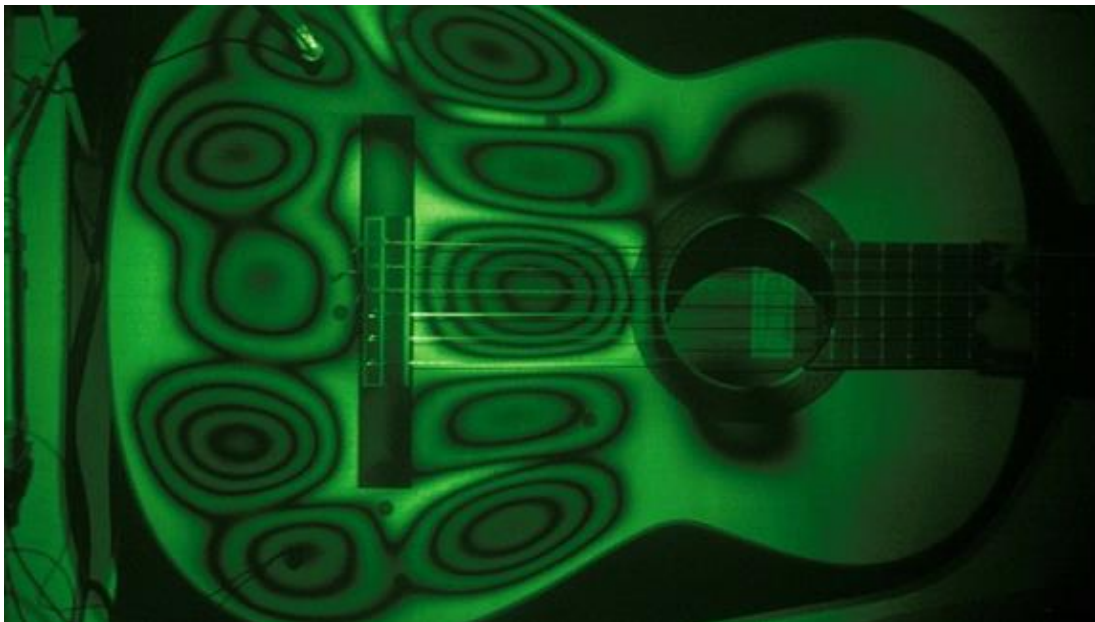


Ilustración 27: Interferometría holográfica láser en la tapa de una guitarra

- **Fotografía con mini cámaras Wi-Fi.** Actualmente están apareciendo en el mercado gran variedad de cámaras con posibilidad de control remoto y que son de muy pequeño tamaño, e incluso con iluminación por anillos de ledes. Estas cámaras están pensadas, en principio, para grabaciones de video del tipo P.O.V. (*point of view* o vista en primera persona) durante la práctica de algún deporte. Pero su calidad, solidez y facilidad de uso hacen ideal este tipo de cámaras para la investigación interna de guitarras.
- **Estudio dendrocronológico.** Las coníferas y otras maderas tienen parámetros distintos de crecimiento a lo largo del año. Esto determina unas marcas anuales en el desarrollo de la madera que pueden ser medidas y establecidas en un patrón de comportamiento durante el periodo de crecimiento del árbol. Mediante el estudio y la comparación de estos patrones es posible determinar la edad de una pieza de madera de forma científica. La Dendrocronología es una ciencia auxiliar de la organología que nos ayuda a determinar fechas límite para la construcción de un instrumento. Esto se realiza en determinadas circunstancias y para especies de maderas determinadas de las que

poseamos tablas cronológicas aceptadas. También se puede realizar la medida de la cantidad de anillos anuales por unidad de medida que tiene cada zona de la tapa; habitualmente los investigadores sajones utilizan el número de vetas (anillos anuales de crecimiento más oscuros) por pulgada.

2.4.5. La conservación y restauración de cordófonos

El concepto de restauración está unido directamente al paso del tiempo. Nada más finalizarse el proceso de construcción de una guitarra comienza a sufrir un deterioro, indeseado, que tiene una relación evidente con su relativa utilización, con la exposición al medioambiente más o menos adverso, a la resistencia de los materiales empleados en el instrumento y al posible ataque de seres vivos para alimentarse de los materiales que componen el instrumento (en el caso de xilófagos y hongos) o por ataque de roedores. Este paso del tiempo es inevitable aunque una correcta vigilancia de los factores de destrucción del instrumento puede alargar su vida; pero, tarde o temprano, es muy probable que se necesite restaurar la pieza. Respecto a las obras de arte se habla de "mal tiempo" cuando el paso de los años arruina la comprensión de la obra como tal o su integridad y aspecto, en cambio se habla de "buen tiempo" cuando los años han proporcionado una pátina o solera a la obra, aspecto deseable en algunos casos. Por ejemplo es creencia generalizada que el paso de los años beneficia las características acústicas de los instrumentos musicales, al menos eso se asegura respecto de los violines. Pero en realidad no existe ningún argumento científico que corrobore esta creencia, ni por otro lado que la desmienta. Suele argüirse que la madera tiene mejor respuesta acústica cuanto más seca está. Esto hoy día no está en absoluto demostrado, considero que se basa dicha creencia en que una madera recién cortada no suele servir para hacer instrumentos ya que en el proceso de secado reciente al corte del árbol cambia sustancialmente de dimensiones y de forma, anulando las cualidades del instrumento. Pero llega un momento en que una madera no pierde más agua sino que se relaciona con el medio ambiente tomando o soltando humedad, consigue un equilibrio y reduce la deformación por secado. A partir de este momento las maderas pueden sufrir un proceso de cristalización de la resina contenida y envejecimiento, tornándose más

quebradiza y tenaz y oscureciendo el color de la madera a causa de los rayos ultravioletas. Pero no hay estudios que indiquen que la madera antigua de un instrumento determine un mejor sonido.

Debemos tener en cuenta que los instrumentos musicales no son tan solo herramientas para hacer música, también son objetos de artesanía que tienen un valor estático innegable o incluso histórico, a veces superior al valor musical. Y como objeto material guarda una serie de información de gran relevancia en el caso del estudio de su sistema de construcción, su forma de ejecución, por qué zonas geográficas se ha difundido, etc. Algunos de los principales objetivos de la investigación de instrumentos históricos son: las marcas de herramientas dejadas por el constructor o el restaurador previo, restos de cola, trozos de cuerdas antiguas, etc.; las marcas de utilización, cuando se toca una guitarra es casi inevitable que sufra arañazos de uñas, desgaste por la propia sujeción y pequeños golpes en su manejo y transporte; también es posible que se adjunten cuerdas, notas manuscritas, cejillas, etc. bien en el interior de la caja del instrumento o en el estuche asociado en ocasiones a la guitarra. Todas estas fuentes de información pueden tener un valor relevante en estudio sobre instrumentos, y en numerosas ocasiones esta información se pierde irremisiblemente en el proceso de restauración si no se realiza adecuadamente. Muchas veces la mejor restauración es la que no se realiza, ya que no hay pérdida de información. En algunas ocasiones la voluntad de hacer sonar de nuevo un instrumento antiguo conlleva a la sustitución de piezas, de tablas, perdiendo originalidad y autenticidad como objeto histórico. Pero el fin de los instrumentos como objetos musicales no debe ser indefectiblemente estar colgados en una vitrina, es cierto que en algunas ocasiones es conveniente su restauración para poder ser ejecutados. Es evidente que se debe estudiar cada caso, valorar las ventajas o inconvenientes de una restauración; de forma parecida a como se valoraría una intervención en cualquier obra de arte pero teniendo en cuenta que son "objetos para producir música". Un instrumento musical no es un fin en sí mismo sino un medio, un utensilio.

El mantenimiento del instrumento es, en mi opinión, insoslayable en la tarea de los responsables de colecciones y museos; el principal objetivo de los mismos es conservar las piezas para las futuras generaciones, las demás motivaciones como el apoyo a la investigación, los aspectos divulgativos e incluso la ejecución pública de

música con dichos instrumentos son claramente secundarias. Se deben ejercer todas las actuaciones necesarias para el resguardo físico de las colecciones y es imprescindible mantenerlas en ambientes que garanticen su correcta conservación. Cuando están expuestas, las piezas deben mantenerse en los correctos niveles de humedad, temperatura e iluminación, y cuando se guardan en almacenes deben estar suficientemente resguardadas para no sufrir deterioros.

En todos los casos es necesario justificar y motivar cualquier intervención sobre una determinada pieza. Siendo imprescindible un trabajo multidisciplinar que aúne a expertos de diferentes disciplinas, comenzando las actuaciones con una descripción exhaustiva del objeto, y siguiendo con una investigación histórica para situarlo en el contexto de la época en que se construyó.

3. HISTORIA DE LA GUITARRA Y LAS GUITARRAS

Hasta el día de hoy estamos lejos de disponer de una historia de la guitarra que sea generalmente aceptada por todos los investigadores, que pueda explicar todas las transformaciones y procesos evolutivos que han dado como resultado la guitarra española actual. Existe una teoría ampliamente extendida actualmente sobre la existencia de dos tipos de guitarras durante la Edad Media desde que en la primera década del siglo XX Felipe Pedrell diera entidad, mediante dos descripciones diferentes, a los conceptos de *guitarra latina* y *guitarra morisca* que había enumerado el Arcipreste de Hita en su *Libro de buen amor* a principios del siglo XIV. Esta diferenciación la realiza en su *Emporio científico é histórico de organografía musical*

*antigua española*⁶⁸ publicado en 1901 y básicamente atribuye, sin ningún dato determinante que lo corrobore, diferentes características y orígenes a estas dos guitarras. Así al hablar de la *guitarra latina* la hace provenir de la *kithara* introducida en España por los romanos, la característica más relevante era que poseía una caja plana (fondo y tapa paralelos); mientras que la *guitarra morisca* provenía de los árabes, tenía el fondo abombado como el *ud* y era todavía usada en el Magreb con el nombre de *kouitra* (daba además las afinaciones más utilizadas). Esta diversificación en dos tipos de guitarras medievales ha sido ampliamente reproducida y repetida en la bibliografía posterior, tomando carta de naturaleza y siendo hoy día aceptada generalmente por parte de los investigadores. Como han dejado patente modernos investigadores como Pepe Rey⁶⁹ desconocemos qué diferencias había entre los dos tipos de guitarras que nos menciona el Arcipreste, y mucho menos adjudicar modelos iconográficos a los mismos. Sin embargo el mismo Pedrell en su *Diccionario técnico de la música*⁷⁰ en el lema "guitarra" no habla de esta diferenciación entre los dos tipos de instrumentos. Por tanto se ha dedicado casi un siglo a la disquisición entre las dos variedades de guitarras, incluso con resultados contradictorios, más que a investigar el verdadero origen organológico y etimológico de este instrumento. En este trabajo doy mi opinión sobre el origen y evolución de la guitarra dando, en algunos casos, una visión novedosa aunque creo que suficientemente fundada.

3.1. ¿Qué es un cordófono?

La mitología griega nos explica el origen del primer instrumento musical. Según la versión del anónimo *Himno Homérico a Hermes*⁷¹ dicho dios, el mismo día que nació,

⁶⁸PEDRELL, Felipe, *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española*. (Barcelona: Juan Gili, 1901) (edic. facs.). Valencia: París-Valencia, 1994, pp. 50-51.

⁶⁹REY, Pepe [Juan José], "guitarra", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6. Madrid, SGAE, 2000, pp. 90-98. Recuperado en: <http://www.veterodoxia.es/2010/08/guitarra-dmeh/> (Última consulta: 12-5-2017).

⁷⁰ PEDRELL, Felipe, *Diccionario técnico de la música*. (Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1894) (edic. facs.) Valencia: París-Valencia, 1992, p. 21-214.

⁷¹Recuperado en: http://www.oocities.org/gmonterocalca/MYT-Himno_Homerico_a_Hermes.htm (Última consulta: 27-9-2015).

salió de su cueva y en la puerta encontró una tortuga de la que se quedó prendado. La llevó a su morada, la sacrificó, la vació, puso unas cañas atravesando la coraza, extendió una piel de buey alrededor del caparazón y ajustó un puente, dos brazos de madera y un yugo donde tensó siete cuerdas de tripa de oveja terminando el instrumento que luego se llamaría *lira*. Posteriormente, salió de nuevo de su cueva, esta vez para robar a su medio hermano Apolo algunas vacas y completar su ajetreado primer día de vida. Para reconciliarse con Apolo le ofreció un concierto con canciones acompañadas por la lira y luego se la regaló. Así es como los antiguos griegos explicaban la invención del primer antecesor de la guitarra, el primer *cordófono*.

En la antigua China se desarrolló un sistema de clasificación de instrumentos, hace más de 3000 años, en el que estos se diferenciaban por el material con el que estaban contruidos y constaba de cuatro grupos fundamentales: piedra, piel, bambú y seda. También en la India se ideó un sistema similar de clasificar los instrumentos en base a qué era lo que hacía sonar el instrumento (cuerdas, aire, pieles). Siglos después fue el musicólogo belga Victor Mahillon, fundador del Museo de Instrumentos Musicales de Bruselas, quien desarrolló en 1881 el concepto *cordófono* —junto a los conceptos: *autófono*, *aerófono* y *membranófono*— para clasificar científicamente las piezas de la colección de dicho museo y basándose en los principios fundamentales que originan el sonido en cualquier instrumento. La palabra *cordófono* proviene precisamente de las palabras griegas para designar cuerda o tripa (*χορδή*) y sonido (*φωνο*) ya que es una cuerda tensa entre dos puntos fijos la que, al ser excitada, produce el sonido, o sea, la vibración cíclica de algún material. Este sonido es amplificado posteriormente por una caja de resonancia que permite que podamos percibirlo con el suficiente volumen. En cambio los *autófonos* eran instrumentos en los que todo el material del instrumento producía la vibración; los *aerófonos* sonaban por vibración de una columna de aire contenida dentro del instrumento; y finalmente los *membranófonos* sonaban por la vibración de una membrana tensa fijada en un marco o recipiente.

Entonces disponemos ya de los tres elementos que configuran básicamente un *cordófono*: una o varias cuerdas tensas que pueden vibrar libremente, una estructura (“portacuerdas”) que las mantenga tensas y, finalmente una caja de resonancia que amplifique el sonido. Y en esto consisten, con mayor o menor complicación, variable cantidad de piezas y distintas disposiciones, todos los instrumentos musicales que

llamamos *cordófonos*. En el caso de la *guitarra*, por ejemplo, tenemos seis cuerdas tensas entre los dos huesos (entre la ceja y la selleta), el conjunto cuerpo-mástil que mantienen la tensión de dichas cuerdas y la caja de resonancia que está conformada por el cuerpo del instrumento.

Este sistema de clasificación de Mahillon, levemente modificado por los profesores Sachs y Hornbostel unos años después (quienes lo ampliaron y estructuraron mediante el Sistema Decimal de Dewey) es el que se aplica mayoritariamente por la comunidad científica a la hora de estudiar los instrumentos musicales, sean del tipo que sean y provengan de la cultura musical que provengan. No obstante existen otros sistemas de clasificación que están también ampliamente extendidos como, por ejemplo, el de la orquesta occidental que divide los instrumentos musicales en: *instrumentos de viento*, *instrumentos de cuerda* e *instrumentos de percusión*. O sistemas “postmodernos” de clasificación que tienen otras razones y características para dividir los tipos de instrumentos según criterios centrados en la función social, como por ejemplo los de William P. Malm o Erich Stockman.

En la orquesta, los instrumentos de cuerda se dividen, a su vez, en instrumentos de *cuerda frotada* y de *cuerda pulsada*. Pero no todos los cordófonos se integran fácilmente así que, en algunas ocasiones, se ha clasificado al *piano* como un instrumento de percusión ya que no encaja en las subdivisiones de instrumentos de cuerda frotada o pulsada.

Sin embargo el sistema de clasificación Sachs-Hornbostel pretende ser más coherente y divide los *cordófonos* según la morfología del instrumento, según su estructura formal. Y esta diferenciación se articula en dos grupos: *cordófonos simples* y *cordófonos compuestos*. Seguidamente intentaré aclarar estos conceptos:

Los *cordófonos simples* o *cítaras* consisten en “portacuerdas” que, en caso de poseer caja de resonancia, puede ser retirada sin alterar la estructura principal del instrumento; por lo menos esto es lo que dice la teoría. Como ejemplo podemos poner las *cítaras*, *salterios*, *arcos musicales* o el *piano*. Mientras que los *cordófonos compuestos*, en cambio, disponen de una estructura en la que no se puede separar la caja

de resonancia del resto del instrumento sin alterarlo formalmente. Es en esta categoría de instrumentos en donde se incluyen las *guitarras*, los *violines*, los *laúdes* y las *arpas*.

Ambas clases (*cordófonos simples* y *compuestos*) se subdividen en sucesivos niveles, pero voy a centrarme solamente en los *compuestos*. Los *cordófonos compuestos* tienen tres categorías: los *laúdes*, las *arpas* y los *laúdes-arpa*. En los *laúdes* el plano que forman las cuerdas es paralelo a la tapa armónica del instrumento; en las *arpas*, en cambio, el plano que forman las cuerdas es perpendicular a la tapa armónica. A su vez los *laúdes* se diferencian entre *pluriarcos*, *laúdes de yugo (liras)* y *laúdes de cuello (laúdes con mango o mástil)*.

Esta categoría en concreto de los *laúdes de cuello* es una de las más extendidas por el mundo y que comprende mayor variedad de instrumentos. Todos los *violines* (y su familia: *viola*, *violonchelo* y *contrabajo*), *mandolinas*, *guitarras*, *ukeleles*, *charangos*, etc. Pertenecen a esta categoría. La siguiente subdivisión tiene que ver con la forma del cuerpo o caja armónica, si es semiesférica o si es plana. En el primer caso se trata de *laúdes de cuello con resonador cóncavo* (como el *charango*, la *mandolina* o la *tiorba*) y en el segundo caso *laúdes de cuello con caja plana* (como el *violín* o la *guitarra*).

La clasificación Sachs-Hornbostel que se muestra aquí intenta expresar de la mejor manera posible los diversos grados de similitud que hay ente instrumentos musicales. Lo realiza de forma ordenada y detallada y para ello adjudica un número a cada uno de los niveles de forma unívoca. Así, los *idiófonos* constituyen el nivel **1**, los *membranófonos* el **2**, los *cordófonos* el **3** y los *aerófonos* el **4**. De forma análoga se dividen los siguientes niveles, de forma jerárquica (siguiendo el Sistema de Clasificación Decimal de Dewey). Finalmente tenemos que la guitarra sería un **321.322-5**. Que quiere decir que es:

3 cordófono

32 cordófono compuesto

321 familia de los laúdes

321.3 laúd con mango

321.32 laúd con mango unido por un cuello

321.322 con caja de forma plana

321.322-5 de pulsación

La última cifra es un sufijo que nos detalla la forma de ejecución del instrumento **-5** (en este caso de pulsación, con los dedos), si se hiciera sonar con arco como el *violín* el sufijo sería **-71**, si con una rueda como la *zanfona* **-72** y si fuera ejecutada con un teclado (como ocurre en algunas *guitarras inglesas* que utilizan teclas para hacer sonar las cuerdas) sería **-8**.

Y después de todo esto hay que decir que la comunidad científica que estudia la clasificación de los instrumentos musicales no termina de estar de acuerdo en algunas de las subdivisiones, en alguno de los niveles (no me refiero únicamente a los cordófonos). Aunque tenemos un sistema jerárquico y ordenado para agrupar los instrumentos en clases hay determinadas polémicas en su desarrollo práctico por parte de los investigadores y podemos encontrar instrumentos con cuerda en que la tapa armónica está constituida por un parche (una membrana parecida a la del *banjo*) y unos organólogos los clasifican como membranófonos y otros como cordófonos, como ocurre con el *gopichand* o *ektar* típico del Norte de la India. De la misma manera que hay también discrepancias en el resto de clasificaciones científicas de otras disciplinas. Por ejemplo hay numerosas divergencias en la clasificación de algunas plantas o animales (y eso que se cuenta con la inestimable ayuda de los estudios genéticos); discusiones sobre las clasificaciones de virus (incluso sobre si son seres vivos o no); y controversias sobre las clasificaciones de los homínidos.

3.2. Historia del nombre e historia del instrumento. Antecedentes, evolución histórica desde la Antigüedad hasta la actualidad

Al abordar el tema de la denominación de los instrumentos musicales, de sus nombres, nos encontramos con diversos problemas inherentes a las producciones materiales humanas, por contraposición a los seres vivos. La evolución de las especies es lineal y directa ya que todo ser vivo, de una manera u otra, procede de otros especímenes

iguales o muy parecidos; sin embargo la evolución de los instrumentos musicales parece en ocasiones aleatoria (no es en absoluto lineal) y el producto de una innovación puntual en un instrumento puede no estar demasiado relacionado con su más directo antecesor. Esto ocurre de una forma similar en toda producción artística o artesanal, en toda producción cultural. Así nos encontramos problemas evolutivos especialmente en las diversas clasificaciones de instrumentos musicales existentes. Un ejemplo de conflicto de asignación de categorías se da en la clasificación de los instrumentos de la orquesta con la flauta, que siendo fabricada en metal se clasifica como instrumento de madera. Algo parecido ocurre con otros dos instrumentos comunes en las agrupaciones musicales del renacimiento y el barroco, se trata de la corneta renacentista y del serpentón que siendo construidos en madera pertenecen a la clase de los metales. No siempre es tan sencillo explicar estas anomalías y esta falta de conocimientos justifica la necesidad de nuevas investigaciones en el campo de la organología.

Uno de los primordiales problemas en la investigación sobre la guitarra es que no siempre han ido juntos, a lo largo de la historia, el nombre del instrumento y el instrumento propiamente dicho; lo que era llamado guitarra por los músicos y lo que era la guitarra.

Rastreando en la etimología de la palabra guitarra llegamos hasta el vocablo persa antiguo *tar* que significa cuerda. El persa antiguo es un idioma indoeuropeo que se hablaba en oriente medio hace aproximadamente 25 siglos. Un buen número de instrumentos musicales antiguos y actuales han mantenido esta raíz en su nombre, por ejemplo *sitar*, *santur*, *dotar*, *ektar*; todos son cordófonos y el prefijo suele indicar el número de cuerdas que tenía el instrumento en su origen. El que a nosotros nos interesa es la *kithara* utilizada por los griegos y romanos de la Antigüedad que tenía diferentes configuraciones pero que en realidad no tiene nada que ver con la guitarra actual, la única relación es el nombre. Durante siglos este nombre ha designado varios tipos de cordófonos compuestos por una caja en la que se ajustaban dos brazos unidos en su extremo por un yugo o travesaño en el que se ataban varias cuerdas que se tendían sobre la tapa hasta un cordal situado en la parte inferior de la caja. Este instrumento es denominado en algunos casos como *lira*. Pero nos interesa por el nombre, no por su forma.



Ilustración 28: Kithara griega⁷²

Al mismo tiempo se desarrollaron otro tipo de cordófonos, también en oriente medio, en Mesopotamia, que tienen una estructura más parecida a la *guitarra* ya que constan de una caja con un mástil acoplado, una serie de cuerdas tendidas desde una cabeza con clavijas para afinar hasta un puente en la parte inferior de la caja. Estas cuerdas podían acortar la distancia de sonido con los dedos apretando sobre un mástil plano como en la guitarra actual. Esta tipología de instrumentos muy cercanos al *laúd* ha existido en diferentes culturas durante la Antigüedad tanto en Grecia y Roma como en Babilonia y Egipto. De alguna manera todos son precursores de la guitarra y los encontramos en algunos casos con los nombres de *pandorium*, *pandora*, *pandorum*, *pandurium*, etc.

⁷² Recuperado en:
https://es.wikipedia.org/wiki/Kithara#/media/File:Britannica_Cithara_Phorminx.jpg (Última consulta: 21-4-2017)



Ilustración 29: Estela funeraria de Mérida⁷³

Estos cordófonos llegaron a la península ibérica por dos caminos diferentes del mismo modo que gran parte de la cultura grecorromana: por un lado la llegada de los musulmanes durante la edad media introdujo el *ud*, que a diferencia de la *guitarra* se hacía sonar con un plectro y que ha sido primordial en los orígenes de esta; por otro lado quedaron como remanente algunos instrumentos en las zonas romanizadas de Hispania de gran importancia pero de los cuales aún no conocemos exactamente su origen, incluso su denominación. Consisten en unos grandes cordófonos del tipo *laúd de cuello largo* con tres o cuatro cuerdas que han sido representados ampliamente en los beatos medievales. Son muy parecidos organológicamente a instrumentos actuales norteafricanos como el *guembrí*. La similitud es importante pero no debemos deducir directamente que la forma de tocar lo sea también. Posiblemente estos instrumentos tengan relación con el anteriormente citado *pandorum* o *pandorium* grecorromano que tenía dos, tres o cuatro cuerdas y un mástil largo. Este instrumento tendría seguramente

⁷³ Recuperado en:
https://en.wikipedia.org/wiki/File:M%C3%A9rida_pandurium.jpg (Última consulta: 21-4-2017).

la tapa confeccionada con una piel animal y de él procede etimológicamente el nombre *bandurria*.



Ilustración 30: Beato de Fernando I s. XI

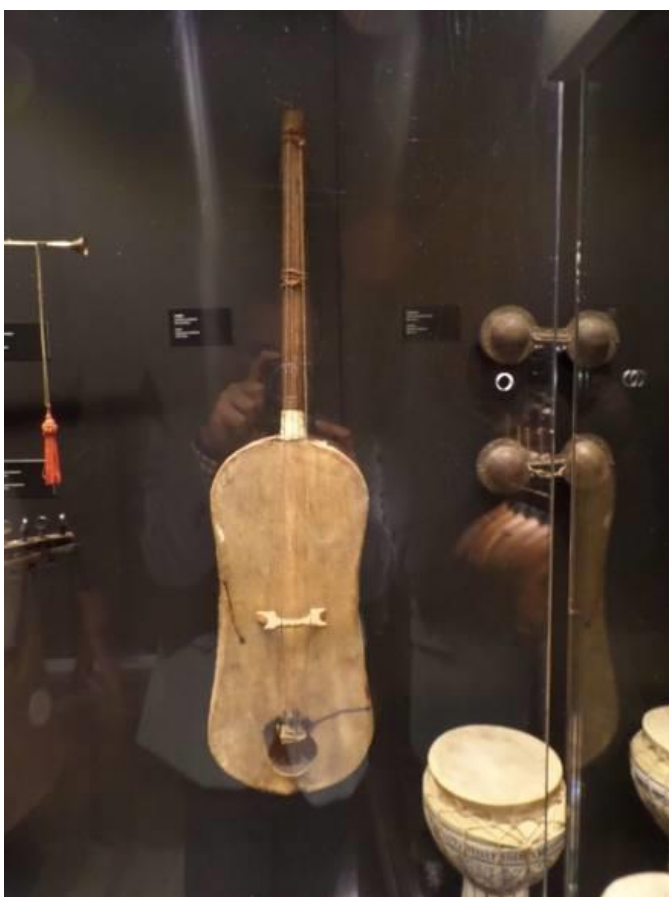


Ilustración 31: Guembri en el MIMMA

Hasta ahora hemos visto instrumentos antecesores de la *guitarra* sin importarnos cómo se llamaban; ahora nos vamos a centrar en la historia del nombre. No es hasta el siglo XIII en que aparece un instrumento llamado *guitarra* en la literatura española, se menciona en el *Ars Musica*⁷⁴ (ca. 1296-1302) de Juan Gil de Zamora; también aparecen términos equivalentes en otros idiomas como el francés o el catalán y se refieren a un instrumento de la familia del *laúd* pero más pequeño, tocado con plectro y con un número reducido de cuerdas. Creemos que es similar a las representaciones que encontramos de la *kuitra* norteafricana y de donde sin duda proviene el nombre. Esta tipología instrumental es lo que los organólogos llaman *guitarra medieval*. Hay abundantes representaciones pictóricas sobre todo en el antiguo Reino de Aragón y casi siempre en manos de ángeles. Este instrumento tenía por lo general 4 órdenes (cuatro cuerdas dobles), se tocaba con un plectro confeccionado con una pluma y solía estar profusamente decorado. Pero pese a su nombre sigue siendo un tipo de laúd con un nombre peculiar.

En esta época es cuando irrumpe en la evolución de estos instrumentos una tipología completamente diferente pero que tendrá una importancia determinante; se trata de la *vihuela de arco*, antecesora del violín, que tenía cuerdas simples en vez de dobles. Este instrumento había modificado la forma de la caja estrechando la parte central de la misma para que el arco no chocara con los laterales. Durante la edad media las *violas* o *vihuelas* tomaron la forma de 8 al tiempo en que sus puentes iban curvándose para poder tocar con el arco cada cuerda de forma individualizada. Fue entonces cuando un tipo de *viola de arco* comenzó a tocarse con los dedos y con plectro en vez de con arco. Los puentes y los diapasones se aplanaron pero se mantuvieron las escotaduras de los laterales, las cinturas de las cajas armónicas aunque ya no eran necesarias. En mi opinión esta forma ondulada confería una resistencia estructural a los instrumentos que ha sido una de las causas de que perdure hasta hoy día en la *guitarra*. Durante la edad media algunos cordófonos que no utilizaban arco para hacer sonar las cuerdas ya habían presentado una forma aproximada de 8, por ejemplo la *cítola* (también heredera de la *cithara* grecorromana), pero los antecesores de la *guitarra* actual no fueron estos tipos instrumentales.

⁷⁴ RAULT, Christian (dir.), *Instruments à cordes du Moyen Age: actes du colloque de Royaumont*. (S. l.): Creafis, 1994, p. 104.



Ilustración 32: Cítola del Castillo de Warwick

Aparecen dos tipos instrumentales nuevos en el siglo XV herederos de estas *vihuelas* o *violas de arco*: se trata de la *guitarra renacentista* y la *vihuela de mano*. Tienen características parecidas tanto en afinación como en forma. De todas maneras todavía quedan pasos por aclarar en el desarrollo de la *guitarra renacentista* pero sin duda este tipo instrumental será el que añadiendo posteriormente más órdenes de cuerdas y ampliando el tamaño evolucionará dando nuevos tipos de *guitarras*. Lo que resulta interesante es que a un instrumento "nuevo" surgido como evolución de la *viola* se le asigna un nombre que llevaba vacío de contenido un tiempo considerable (en esta época la *guitarra medieval* había dejado de utilizarse); de forma arbitraria se cambia el significado de la palabra y se une, ya de forma definitiva, a la línea evolutiva organológica de la *guitarra española*. Será a mitad del siglo XVI cuando Juan Bermudo nos habla por primera vez de la guitarra con este significado en su *Declaración de instrumentos musicales*.

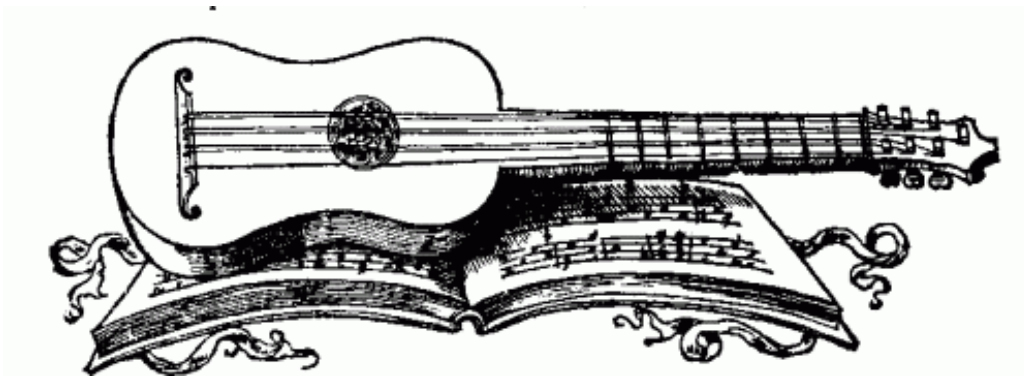


Ilustración 33: Grabado del tratado de Guillaume Morlaye (1552).

Las características más destacadas de esta *guitarra renacentista* son su forma de 8, un fondo plano pero ligeramente abombado, pequeño tamaño, cuatro órdenes de cuerdas y, en ocasiones, con una cuerda simple en el primer orden (esto da un total de 7 cuerdas 1+2+2+2). Se tocaba tanto pulsando con los dedos como rasgueando con toda la mano.

El siguiente paso evolutivo se produjo por influencia de la *vihuela de mano*. Es necesario puntualizar que desde finales del siglo XVI y casi hasta la actualidad los términos *guitarra* y *vihuela* han sido en muchas ocasiones sinónimos. Este paso se concretó con la adición de un orden más de cuerdas, innovación atribuida al sacerdote y poeta malagueño Vicente Espinel. La cuerda que se añadió es la primera, el *mi* agudo. Al mismo tiempo se aumentó el tamaño del instrumento y la espalda pasó a ser plana. Este instrumento triunfó en España y el resto de Europa siendo entonces conocida generalmente como *guitarra española* y actualmente como *guitarra barroca*. Los aspectos decorativos tenían una gran importancia en estas guitarras y a menudo se imponían a los aspectos acústicos o estructurales.



Ilustración 34: Guitarra barroca, lutier Aarón García.

A mediados del siglo XVIII se produce otra nueva aportación a la evolución de la *guitarra*; se trata de la adición de un nuevo orden de cuerdas, esta vez en los graves. Anteriormente las *vihuelas* renacentistas ya disponían de seis órdenes pero este tipo de instrumento hacía más de un siglo que había desaparecido; lo que nos hace pensar que esta evolución fue independiente y motivada por nuevas necesidades de los instrumentistas y compositores. Este estilo de guitarra no es tan conocida por el gran público como otras guitarras anteriores y posteriores aunque estuvo en uso hasta bien entrado el siglo XIX. Otra característica remarcable de esta guitarra es la paulatina desaparición de la decoración superflua, manteniéndose los elementos decorativos que cumplían funciones estructurales.



Ilustración 35: Guitarra de seis órdenes José Martínez, Málaga 1792 (Fotografía Ángel Cañete)

En los primeros años del siglo XIX comienza a generalizarse en España el empleo de cuerdas simples sustituyendo cada uno de los seis órdenes de la *guitarra*. Este proceso ya se había producido unas décadas antes en Italia y Francia y se puede relacionar tanto

con la tradición secular de la *tiorba* barroca de montar órdenes simples como con la aparición de la *guitarra-lira*, un intento de revivir el espíritu de la Antigüedad clásica en un nuevo instrumento.

Esta innovación se presentó casi al mismo tiempo que otras características como el diapasón sobre elevado (anteriormente la superficie del diapasón se disponía a ras con la tapa, en el mismo plano) y la generalización del uso de refuerzos internos en la tapa en forma de abanico. Actualmente este modelo es conocido como *guitarra romántica* aunque tiene numerosas diferencias respecto a los modelos de *guitarras románticas* francesas, vienesas o italianas de la misma época.



Ilustración 36: Guitarra romántica copia de Agustín Caro 1824, lutier Aarón García.

Finalmente es a mediados del siglo XIX cuando se impone el modelo de instrumento que ha perdurado hasta hoy y el protagonista es el guitarrero almeriense Antonio de Torres, considerado el "padre de la guitarra", quien sobre la década de 1850 une en un prototipo de *guitarra* todas las innovaciones que los constructores, principalmente andaluces, llevaban probando durante décadas en sus instrumentos. Estas innovaciones son: puente con hueso y cordal independientes, plantilla más grande y con nuevas proporciones, tiro aproximado de 650 mm, sistema de barras de abanico, tapa armónica ligeramente convexa, clavijeros mecánicos y diapasón sobreelevado, decoración reducida a los elementos funcionales. Podemos decir que desde este momento a la actualidad no ha habido cambios sustanciales en la *guitarra clásica o española*. Algunos diseños elaborados durante el siglo XX intentan mejorar el comportamiento acústico de la guitarra aportando soluciones interesantes. Son, por ejemplo, el sistema de rejilla en vez de abanico en la tapa (introducido por Greg Smallman), la boca partida a ambos lados del diapasón (desarrollado por Francisco Simplicio), los agujeros acústicos en los aros (también llamados puestos de sonido), las tapas dobles tipo sándwich con materiales aeroespaciales, etc. Pero hasta la fecha no se han generalizado entre los luthiers y tampoco entre los concertistas.

3.3. ¿Qué es una guitarra española?

Es necesario determinar qué es una guitarra, cuáles son las características del instrumento. No quiero entrar en este momento en adjetivarla como guitarra española, clásica, flamenca, acústica, eléctrica, ya que este es otro problema de enorme calado que necesita una investigación exclusiva y detallada. Básicamente una guitarra es un cordófono compuesto de una caja, un mástil y un clavijero. La caja está formada por dos tablas con forma de ocho situadas en planos paralelos llamadas tapa y fondo, unas fajas llamadas aros unen la tapa y el fondo en todo su perímetro y estos, a su vez, con el mástil. La tapa, que tiene una abertura circular, es la parte más importante del instrumento ya que es la responsable de amplificar el sonido producido por las cuerdas, que son seis, y que corren paralelas al plano de la tapa desde un hueso situado al principio del mástil hasta el puente pegado a la parte inferior de la tapa. Sobre el mástil

va un diapasón con una serie de divisiones llamadas trastes donde pisan los dedos para acortar las distancias de las cuerdas y generar las diferentes notas. En el clavijero van una serie de maquinillas o clavijas que permiten tensar las cuerdas para afinarlas. La estructura se ha mantenido en sus aspectos más básicos a lo largo de toda la historia de la guitarra.

3.4. Las otras guitarras (inglesa, portuguesa, alemana, rusa)

La palabra "guitarra" incluye en otros idiomas diferentes al español una serie de instrumentos más o menos relacionados con nuestra guitarra que a veces pueden inducir a error; incluso en Portugal la guitarra es denominada "viola". Existen, por tanto, una gran variedad de "guitarras" más o menos emparentadas con la guitarra llamada clásica o española. Todos estos instrumentos son cordófonos y tienen cierta similitud estructural, compartiendo parte de la evolución ya que proceden de prototipos antiguos comunes. Ya hemos visto que en algún momento de los siglos XV o XVI se le dio el nombre de guitarra a un instrumento derivado de la viola o vihuela de arco; por tanto muchos instrumentos resultantes de la evolución posterior de este modelo recibieron también el mismo nombre aunque no se correspondan con la misma estructura organológica. Un ejemplo de lo lejano que puede estar en características lo tenemos en una guitarra existente entre las tribus de Paraguay llamada también *mbaracá* que consiste en una pequeña guitarra de construcción muy tosca con 5 cuerdas (aunque normalmente solo tenga 3 o 4) que no tiene una determinada afinación, que no se suelen pisar con los dedos de la mano izquierda y que se emplea rasgueando con la mano derecha y con una clara intención rítmica, no melódica; sustituyendo en las ceremonias indígenas a un sonajero del mismo nombre del que proviene la palabra *maraca*, según nos indica el Diccionario de la RAE.

- La *guitarra inglesa* es un tipo de cítara que se desarrolló a mitad del siglo XVII en distintas zonas de Europa. Tiene 10 cuerdas metálicas que dispone órdenes dobles al unísono en las cuatro primeras y cuerdas simples en las dos más graves. Suele llevar afinación por terceras y cuartas como un acorde mayor (Do, Mi, Sol-Sol, do-do, mi-mi,

sol-sol). La caja tiene forma de laúd con la tapa y el fondo paralelos, careciendo de las típicas escotaduras de la guitarra clásica.

- En Portugal se denomina *guitarra portuguesa* o simplemente *guitarra* a un cordófono emparentado con la anterior que posee también una caja con forma de laúd, con fondo plano o ligeramente abombado y 12 cuerdas metálicas. Se desarrolló en el siglo XVIII posiblemente a partir de la *guitarra inglesa*. La afinación es similar a la guitarra española aunque tiene cuerdas dobles, los 3 órdenes más agudos afinados al unísono y los 3 más graves octavados. Se emplea en la música de fado y existen varias modalidades regionales dependiendo de la forma de la cabeza y de la encordadura y afinación. Es interesante comentar que la guitarra española en Portugal se ha denominado desde el siglo XVII *viola-francesa* y actualmente *viola*.

- En Alemania se desarrolló un cordófono también emparentado con los anteriores, también con forma de pera o de laúd y también con cuerdas metálicas. Se trata de la *gitarrenlaute* o *lautegitarre*, llamada en español *guitarra laúd* o *guitarra alemana*. Posee 6 cuerdas afinadas como la guitarra española, el fondo es abombado confeccionado con duelas como el laúd renacentista o barroco y suele llevar una boca calada en madera. Su utilización se generalizó en el siglo XIX y principios del XX. Este instrumento más que ser una continuación o evolución de guitarras anteriores fue una recreación del movimiento romántico alemán de los laúdes de la Edad Media.

- A principios del siglo XIX se desarrolló en Francia la *guitarra lira* que era un intento de recrear los instrumentos de la Antigüedad Clásica pero tomando como modelo la guitarra. La caja del instrumento posee, además del mástil, dos prolongaciones paralelas al diapasón que están conectadas mediante un yugo con el clavijero, obteniendo una forma similar a la *cítara* o *lira* clásica. La gran importancia de este instrumento es que se desarrolló con cuerdas simples en una época en que las *guitarras* tenían órdenes dobles; es innegable la influencia de la *guitarra lira* en la evolución posterior de la *guitarra* en Europa. En realidad los brazos no tienen ninguna función estructural, y tampoco acústica, tan solo una función estética por lo que vemos ampliamente representada esta guitarra en la pintura de la época.

- Otro instrumento estrechamente emparentado con la *guitarra española* es la *guitarra rusa*. Este instrumento apareció, como indica su nombre, en Rusia sobre el siglo XVIII y aunque mantiene muchas de las características de la *guitarra* propiamente dicha consta de 7 cuerdas y una afinación de acordes abiertos en terceras y cuartas parecida a la *guitarra inglesa*. Su construcción y diseño es exactamente igual que una *guitarra clásica* pero con una cuerda más. No debemos confundir la *guitarra rusa* con otro tipo de guitarras multicordes que son básicamente una guitarra con más bordones (de manera que constan de 7, 8, 9, hasta 11 cuerdas) pero que mantienen la afinación de la *guitarra española*. Estos bordones suelen afinarse de dos modos diferentes, o bien por tonos (y semitonos) descendentes o por terceras y cuartas con octavas reentrantes como la *tiorba barroca* o el *chitarrone*. Este tipo de guitarras pueden denominarse también *guitarras arpa* aunque la denominada en inglés *harp guitar* suele llevar un mayor número de cuerdas que no son practicables sobre el diapasón, no se pueden pisar con los dedos de la mano izquierda.

- Durante el XVIII se desarrolló en España un instrumento que aunque fue bastante efímero tuvo su importancia en el cambio de siglo; se trata de la *guitarra-salterio*, una guitarra con un salterio acoplado a la caja en la zona de los agudos, *vid. infra* la guitarra de Rafael Vallejo.

- En Italia se ha utilizado desde principios del siglo XVII un instrumento denominado *guitarra battente* que dispone 10 cuerdas metálicas en 5 órdenes dobles. Es una evolución de la *guitarra barroca* y la característica más destacada es que la tapa no es totalmente plana sino que a la altura del puente se pliega ligeramente hacia atrás para dar ángulo a las cuerdas que pasan a sobre el puente y se anudan en la culata del instrumento. El fondo es marcadamente abombado pero no como el laúd renacentista ya que tiene aros diferenciados. En la boca suele llevar una roseta calada de pergamino o madera y la ornamentación puede ser exuberante, a menudo basada en diseños barrocos. No tiene diapasón superpuesto sino que va a ras con la tapa y se utiliza predominantemente en música popular.

- Otro instrumento que tiene su antecesor en la guitarra española es la *guitarra hawaiana* que evolucionó de las guitarras llevadas por inmigrantes portugueses y

mejicanos a Hawaii en la segunda mitad del siglo XIX. En principio consistía más bien en una forma de tocar que una variedad morfológica del instrumento, con la guitarra apoyada horizontalmente en las rodillas del guitarrista y pisando levemente las cuerdas metálicas con un peine o una navaja. Esta forma de tocar permitía hacer glisandos y vibratos muy novedosos. También se modificó la afinación del instrumento, basándola en acordes abiertos, que evitaba las *posturas* de la mano izquierda. Su difusión por los EE.UU. y el resto del mundo fue paralela a la del *ukelele*. Posteriormente fue el primer tipo de guitarra en ser electrificado.

- En EE.UU. se desarrolló un modelo de guitarra llamado *guitarra acústica*, *guitarra sajona* o *guitarra western* por parte de C. F. Martin y otros constructores como John Coupa⁷⁵ a finales del siglo XIX, caracterizada por tener cuerdas metálicas, una caja sensiblemente más grande y unos refuerzos interiores en "x" en vez del tradicional abanico y barras armónicas. Recientes estudio indican que Martin se inspiró tanto en modelos vieneses de su maestro Stauffer como en guitarras andaluzas de Cádiz y Granada.
- Con la aparición de la música de jazz se hizo necesario un nuevo tipo de guitarra con mayor volumen para poder tocar junto a una orquesta. En EE.UU. la factoría Gibson desarrolló un modelo, a principios del siglo XX, que reunía características de la guitarra y de la familia del violín para conseguir este aumento de la cantidad de sonido. Se trataba de la *archtop guitar* o *guitarra de jazz*. entre sus características destacamos: cuerdas metálicas, dos "f" en vez de boca, tapa arqueada tallada en un bloque, fondo arqueado también tallado, diapasón flotante sobre la tapa, puente móvil, cordal independiente para atar las cuerdas y un novedoso sistema interior de refuerzos. Posteriormente se le añadieron pastillas de inducción para la amplificación del sonido.
- Para completar esta visión es necesario hablar de la *guitarra eléctrica* que es un instrumento con un cuerpo de madera maciza, cuerdas metálicas y unas *pastillas* que,

⁷⁵ John Coupa fue un lutier colaborador de Martin que era denominado "spaniard" en la década de 1830, lo que indica un posible origen español. Según el artículo de Davis Gansz "The Spanish guitar in the United States Before 1850" incluido en: SHAW, Robert; SZEGO, Peter, *Inventing the American Guitar. The Pre-civil War Innovations of C.F. Martin and his Contemporaries*. Milwaukee: Hal Leonard, 2013, p. 68.

mediante la inducción electromagnética, captan las vibraciones de las cuerdas y las envían a un amplificador y a diversos sistemas eléctricos que modifican el sonido. Pero el número de cuerdas y la afinación es la misma que en la guitarra española

3. 5. Diferencias entre la guitarra clásica y la flamenca

Sobre este tema hay polémica entre los investigadores, guitarreros y guitarristas ya que no se ha establecido un canon, hasta el día de hoy, para diferenciar las guitarras flamencas y las clásicas. Existen unas directrices generales aceptadas por la mayoría pero siempre hay excepciones a estas normas. Además, las características que determinan un tipo de guitarra como flamenca o clásica se explicitan habitualmente como contraposición al otro tipo de guitarra, están lejos de ceñirse a unas medidas que se hayan convertido en estándar de forma unívoca como se ha producido con otro tipo de instrumentos. Así, es normal que se haga una aproximación a este tema describiendo un tipo como "más que" o "menos que" sin acotar de forma científica.

Desde el punto de vista de los constructores de guitarras una guitarra es clásica o flamenca si lo determina así el guitarrero; de la misma forma en los catálogos de colecciones o museos se deja al criterio del investigador la adscripción a cada clase de instrumento. Y no es poco frecuente que objetivamente puedan intercambiarse las apreciaciones por motivos relacionados con la regla métrica o el calibre.

Debemos tener en cuenta que también existen guitarras "mixtas" que participan, en distinto grado, de las características de un tipo y otro de guitarra. Esto termina de complicar el panorama actual pero creo que debo concretar, a rasgos generales, lo que entendemos comúnmente como guitarras flamencas y clásicas en un cuadro explicativo. Este cuadro no es una normativa estricta ya que hay múltiples variaciones en la casuística aplicada a la materia.

	GUITARRA CLÁSICA	GUITARRA FLAMENCA
Tamaño de caja	Tiene mayor tamaño de caja, generalmente la plantilla es mayor buscando más volumen sonoro	La caja es un poco más pequeña para mayor comodidad del ejecutante
Ancho de aros	Los aros son más anchos para conseguir también mayor volumen interno de la caja de resonancia	Los aros suelen ser más estrechos
Maderas de la caja	Suelen emplearse maderas oscuras como palo santo de Río o de India para los aros y el fondo y pino abeto alemán o cedro de Canadá para las tapas	Tradicionalmente se emplea el ciprés para aros y fondo y pino abeto para la tapa
Madera del diapasón	Casi siempre se emplea el ébano	Se emplea ébano y también el palo santo de India
Clavijeros	Se utilizan clavijeros mecánicos	Tradicionalmente se utilizan clavijas de madera y también clavijeros mecánicos
Grosor de mástil y diapasón	El mástil y el diapasón son más gruesos	Se utiliza un diapasón y un mástil más delgados
Grosor de las tablas que conforman la caja	Las tablas empleadas para confeccionar la tapa, el fondo y los aros suelen ser más gruesos, más masivos	Las tablas empleadas son más delgadas
Peso del instrumento	Es más pesada	Es más ligera
Altura de cuerdas respecto al diapasón	Hay una mayor altura de cuerdas en el traste 12 para evitar cerdeos y conseguir mayor volumen	Hay menor altura de cuerdas en el traste 12 estando más pegadas las cuerdas al diapasón provocando que estas cerdeen con más facilidad

Altura de cuerdas respecto a la tapa junto al puente	Hay mayor altura de cuerdas. También el hueso tiene mayor distancia desde el labio del puente, donde apoyan las cuerdas	Hay menor altura de cuerdas. El puente es más estrecho y el hueso es también más bajo
Número de barras de abanico	El número de barras de abanico suele ser 7	Suele llevar 5 barras de abanico
Tiro de cuerdas	El más utilizado es el de 650 mm	En muchas ocasiones el tiro puede llegar a 660 o 665 mm
Decoración	La decoración en boca, filetería y cenefas es más recargada	La decoración es más sobria reduciéndose al máximo
Golpeador	No posee golpeador	Posee un golpeador para proteger la tapa de los golpes percutivos de la uña

Como he expuesto anteriormente existen muchas características que no son exclusivas de uno de los tipos de guitarras en concreto. Así, el tamaño de las cajas no es, por sí solo, determinante ya que las guitarras madrileñas "de tablao" de principio de siglo XX podían tener un tamaño grande; también algunas clásicas tienen cajas pequeñas buscando un tipo de sonido más íntimo o mayor comodidad de ejecución.

El ancho de aros suele rondar en la guitarra clásica actual los 90 o 100 mm, pero puede ser inferior. Como norma general las guitarras flamencas tienen un grosor de aros de 80 a 90 mm. Durante el siglo XIX se utilizaban a menudo las guitarras denominadas "galletas" con un ancho de aros aún inferior, aproximadamente de 70 mm o incluso menos. La escuela granadina ha dado históricamente múltiples ejemplos de este tipo de guitarra que hoy está en franco desuso. En mi opinión una guitarra con los aros muy estrechos (del tipo "galleta") tiene más posibilidades de vencerse el mástil hacia adelante, sobre todo con las tensiones de cuerdas que se utilizan actualmente; esto es debido a la menor resistencia del zoque a la fuerza de palanca que realizan las cuerdas sobre el conjunto mástil-caja.

Respecto a las maderas empleadas en la construcción de las guitarras ya he comentado que las más empleadas en las guitarras clásicas son las distintas variedades

de palo santo, las dalbergias; siendo la más valorada históricamente el palo santo de Río (*dalbergia nigra*) actualmente en peligro de extinción por lo que tiene un alto grado de protección por el organismo internacional CITES (Convención sobre el comercio internacional de especies amenazadas de fauna y flora silvestres). También se emplean actualmente el ziricote (*Cordia dodecandra*) o el sapeli (*Entandrophragma cylindricum*). En el siglo XIX era preferida la madera de caoba cubana (*Swietenia mahagoni*) y se empleaba en guitarras comunes el nogal (*Juglans regia*). Otra madera bastante utilizada en clásicas es el arce rizado (*Acer pseudoplatanus*) que, al contrario de las anteriores, da como resultado una guitarra de tonos claros. El uso del ciprés en guitarras clásicas es prácticamente inexistente. Sin embargo la madera preferida para la elaboración de guitarras flamencas hasta el último tercio del siglo XX es el ciprés (*Cupresus sempervirens*), a partir de esa fecha se comenzó a construir también guitarras con los aros y el fondo de diferentes especies de dalbergias pasándose a denominar estas guitarras "flamencas negras" por el tono oscuro de las cajas. Es remarcable que casi no se emplee el cedro de Canadá en las tapas de las flamencas y esto se debe, sin duda, a una continuación mayor de la tradición entre los clientes de este tipo de guitarras.

El marcado seguimiento de la tradición explica también, a mi juicio, la utilización de clavijas de madera en vez de clavijeros mecánicos en las guitarras flamencas. Estos clavijeros mecánicos no aparecieron en España hasta la tercera década del siglo XIX y paulatinamente se impusieron en las guitarras clásicas que actualmente lo utilizan en la totalidad de la producción. Sin embargo se construyen en nuestros días numerosas guitarras flamencas con clavijas de madera, siendo estos instrumentos más difíciles de afinar, pero mantienen una estética más tradicional. En cualquier caso no se puede afirmar que haya una diferencia en el comportamiento acústico entre guitarras con diferente sistema de clavijas, igualmente sucede con la diferencia de peso entre un tipo de clavijero y otro, es despreciable en el porcentaje total del peso de la guitarra.

La tendencia a utilizar tablas más delgadas, sea cual sea la especie de madera utilizada, en la construcción de las guitarras flamencas creo que se debe a la búsqueda de un menor peso y una mayor comodidad de ejecución. No se han realizado hasta la actualidad experimentos que determinen cambios en parámetros acústicos de los instrumentos por diferencias en estos grosores; salvo en la tapa armónica que se acepta generalmente que cuando es más delgada se amplifica el volumen sonoro del

instrumento. Pero esto está relacionado también con la cantidad, masa y forma de las barras de abanico, ya que funciona como un conjunto toda la zona tapa-puente-barras. La disposición y forma de las barras de refuerzo internas suele ser más tradicional, más simple en las guitarras flamencas; las clásicas han despertado un mayor interés investigador en los constructores, desarrollando diferentes esquemas en un intento de conseguir un sonido más potente y una mayor duración del mismo (el término *sajón* que se utiliza actualmente para esta cualidad es *sustain* que indica el tiempo que se mantiene sonando una cuerda después de ser excitada).

Una característica que sí es fundamental en la diferenciación entre flamencas y clásicas es la altura de cuerdas, que se concreta en la distancia que tiene el plano de las seis cuerdas con el diapasón en el traste n.º 12. Generalmente esta altura es mayor en las clásicas lo que permite atacar con más fuerza la cuerda sin que aparezca el típico cerdeo (que no es más que el batido de la cuerda con la cúspide de los trastes al oscilar). Este cerdeo es una cualidad que a menudo se busca intencionadamente en las guitarras flamencas (sobre todo las que se dedican al acompañamiento del cante o del baile) y que determina el timbre o tipo de sonido típico de las mismas. Esto está relacionado también con la tensión que necesitan los distintos tipos de cuerdas para llegar a la afinación correspondiente. Existen en el mercado diferentes juegos de cuerdas con distintas tensiones (alta, media o baja) que determinarán la tendencia al cerdeo de cada tipo. Las guitarras que tienen una gran altura en el traste n.º 12 son más duras y difíciles de pisar con los dedos de la mano izquierda a lo largo del diapasón, pero es más difícil que cerdeen y consiguen un mayor volumen sonoro. En cambio las guitarras flamencas suelen tener menor altura y por lo tanto una mayor facilidad a la hora de pisar las cuerdas y un menor volumen. También es muy importante la técnica de los instrumentistas, sus preferencias personales y el tipo de repertorio que se pretende ejecutar. Hay guitarristas flamencos que tocan con alturas de cuerdas similares o incluso superiores a los estándares de las guitarras clásicas y, de igual forma, hay guitarristas clásicos que tocan con alturas de cuerdas muy bajas. Podríamos decir que una altura de 2 a 3 mm se corresponde con la tradición flamenca y que 4 o 5 mm sería una altura normal en guitarristas clásicos.

En cuanto a la decoración también hay diferencias entre las dos guitarras, por norma general las guitarras flamencas poseen menos decoración, son más sobrias,

independientemente de la calidad de las maderas empleadas. La madera del forro de la pala suele pegarse sin chapas intermedias de colores contrastantes, en las cenefas de los aros (tanto en la zona de la tapa como en la zona del fondo) suelen carecer de filetería, no así la zona que está en contacto directo con la madera de la tapa que sí lleva (aunque menos complicada) y sin adornos de espiguilla o mosaico en estas cenefas. La reducción general de ornamentación creo que está relacionada con el origen de la guitarra flamenca como "guitarra barata" que podemos ver en otras características como el uso de clavijas de madera o la elección de las especies de madera.

El último criterio diferenciador de los dos tipos de guitarras es la utilización de golpeador en las flamencas. Este complemento es imprescindible al ejecutar gran parte del repertorio flamenco ya que se acostumbra a golpear rítmicamente con las uñas de los dedos anular y meñique en la tapa, en la zona cercana a las cuerdas inferiores junto al puente. Estos golpes pueden arañar la madera blanda de pino abeto y el barniz de goma laca, dejando marcas profundas que no se producen, en cualquier caso, cuando existe pegado a la tapa la lámina plástica o de madera del golpeador.

Existe una tendencia actual a contrarrestar la histórica diferenciación entre guitarras clásicas y flamencas. No se produce en todos los guitarristas y constructores pero hay indicios que muestran esta corriente. Son varios los motivos y no están siempre relacionados unos con otros. Parto de creencia en que la diferenciación entre estos tipos de guitarra se produjo gradualmente a principios del siglo XX, cuando las necesidades de los instrumentistas hicieron separarse en dos variedades la guitarra española. La base de esta diferenciación fue en principio de índole económica ya que los guitarristas clásicos podían abordar instrumentos de mayor calidad, más ornamentados y construidos con mejores maderas; en cambio los guitarristas flamencos, por su origen social, disponían de menos medios económicos. Posteriormente el tipo de sonido buscado y las distintas técnicas de ejecución de los instrumentistas fueron determinando las características de las dos variedades de sonido. Los guitarristas clásicos buscan un sonido más potente, mayor dinámica y un sonido más nítido de las notas; para esto necesitan una mayor altura de cuerdas sobre el diapasón. En cambio los guitarristas flamencos necesitan que las cuerdas estén más bajas, más cercanas al diapasón para su tipo de ejecución y buscan el sonido percusivo que proporciona el leve cerdeo de las cuerdas sobre los trastes con la "acción" baja. Como he señalado al

principio de este párrafo en las últimas décadas se observa una nueva convergencia entre los dos tipos de guitarras, esto es buscado por una parte significativa de los instrumentistas por diversas razones. Por ejemplo muchos guitarristas flamencos buscan un sonido más limpio, libre de cerdeos, necesario en ocasiones para el flamenco de concierto (no para el acompañamiento) por lo que buscan una mayor altura de cuerdas. Algo parecido se observa en la elección de maderas ya que se utiliza cada vez con más frecuencia la madera de palo santo en vez de la de ciprés para las cajas quizá buscando un sonido más redondo y potente. Este tipo de guitarras se denominan *flamencas negras*, al ser oscura la madera y se diferencian únicamente en el tipo de madera utilizado en la caja. Por otro lado algunos guitarristas clásicos desean disponer de instrumentos más cómodos de tocar aunque disminuya la potencia de sonido; cada vez más se están utilizando sistemas de amplificación en los conciertos y esto permite utilizar guitarras con la altura de cuerdas más baja de lo habitual. Finalmente debo destacar que existe un tipo de guitarra intermedia entre la guitarra flamenca y la clásica, la denominada "guitarra mixta" que promedia características de los dos tipos vistos anteriormente, siempre a criterio del constructor y del instrumentista.

3.6. Cordófonos emparentados con la guitarra (tiple, requinto, "galleta", laúd, bandurria, guitarrón)

Hay un importante número de cordófonos que han tenido una evolución genética paralela a la guitarra y que conservan muchas características morfológicas comunes. No son *guitarras* aunque son construidas por los guitarreros y a menudo se emplean en agrupaciones junto a ellas.

- La *bandurria* es quizás el instrumento más antiguo de toda esta familia, durante el siglo XVIII adoptó las características básicas que tiene actualmente: tiene 6 cuerdas dobles afinadas por cuartas, cuerpo con forma de lágrima o pera, puente similar al de la guitarra aunque no se atan las cuerdas al cordal del mismo sino que pasan a través de él y se fijan a una pieza metálica en la culata del instrumento. El fondo es plano y posee clavijeros similares a los de la guitarra. En realidad toda la construcción del

instrumento, las maderas empleadas, las técnicas de elaboración y la decoración son similares a las de la guitarra ya que son los mismos constructores de guitarras los que hacen las bandurrias.

- A fines de siglo XIX apareció en España un nuevo instrumento evolucionado de la bandurria, se trata del *laúd*, también llamado *laúd español*, que no tiene ninguna relación con el resto de laúdes europeos o árabes sino que es una ampliación de la familia de la bandurria en el extremo grave, es una octava inferior a esta. Tiene todas las características de este instrumento pero un tamaño mayor y un tiro de cuerdas de doble longitud. La construcción, maderas, cuerdas, decoración son exactamente iguales a las de la bandurria. Junto a esta y a la guitarra es muy común en las rondallas u orquestas de pulso y púa.

- Otro instrumento de esta familia de bandurrias es el *laudín*, *laudino*, *laudete* o *bandurria contralto*. Tiene las mismas características de los anteriores instrumentos pero un tamaño intermedio entre la bandurria y el laúd. Su afinación es una cuarta superior al laúd. Es un instrumento poco frecuente pero que tiene una sonoridad y carácter muy especial.

- A principios de siglo XX se desarrolló en España el instrumento de la familia de la bandurria más pequeño. Se trata del *bandurrín*, con forma y características similares a los anteriores pero con un tamaño menor y una afinación una cuarta superior a la bandurria. Su dificultad de ejecución y su fragilidad por la alta tensión de cuerdas hacen que no sea muy común en las agrupaciones o rondallas.

- El último instrumento de esta familia de la bandurria en desarrollarse ha sido el *laudón*. Es una octava inferior al laudín, de mayor tamaño que el laúd y se suele afinar una quinta inferior a este. Las demás características son iguales al resto de la familia. Es también muy raro verlo en las rondallas ya que su utilización no está muy extendida.

- Como hemos visto la bandurria y toda la familia de instrumentos relacionados con ella eran habitualmente construidos por guitarreros, con exactamente las mismas técnicas, barnices, maderas, decoraciones y refuerzos internos. Durante la elaboración

de esta tesis he tenido ocasión de estudiar bandurrias y laúdes antiguos y es destacable que hasta los grosores de las tapas, fondos y aros son similares a los de las guitarras, toda la arquitectura interna de refuerzos y, al menos hasta la segunda década del siglo XX, las cuerdas eran las mismas. Otra peculiaridad de Granada respecto al flamenco es que en esta ciudad se empleaba antiguamente la bandurria en las zambras, cosa que no ocurría en el resto de ciudades andaluzas. Esta utilización de la bandurria en el flamenco, más en concreto en la música tradicional de la zambra, en piezas como *la alboreá*, *la cachucha*, etc., perdura hasta hoy día de forma continuada en los grupos de coros y danzas de la ciudad mientras que en las zambras del Sacromonte más orientadas hacia el turismo ha desaparecido completamente al producirse una “orientalización” del flamenco granadino, que se ha mimetizado con los estilos de la Baja Andalucía; siempre por motivos comerciales.

- También la guitarra tuvo un proceso de transformación de tamaño dando lugar a una familia. Esto se produjo desde el Renacimiento de la misma manera y la misma época en que se crearon las familias instrumentales, divididas en *bajo*, *tenor*, *contralto* y *soprano* en diferentes tipos de instrumentos como: flautas, violines, trompetas, violas de gamba, etc. A continuación expondré las diferentes variaciones que produjo este proceso respecto a la guitarra.
- El instrumento más pequeño de la familia de las guitarras es la *guitarra tiple*, con sus variedades respecto a la afinación, número de cuerdas y forma estructural. Esta guitarra dio origen a instrumentos como el *timple canario* o el *ukelele* fuera de la Península Ibérica y dentro el *guitarrico aragonés*, el *guitarró catalán*, los *guitarros* del Levante y en Portugal el *cavaquiño*. Son instrumentos con pequeñas variaciones morfológicas, de número de cuerdas e incluso de afinación.
- En Granada se sabe por crónicas y por algún instrumento conservado que se construían dos tipos diferentes de *guitarrillas* o *guitarras tiple*, uno con 6 cuerdas y otro con 4. La estructura y método de construcción era idéntico al de la guitarra con la única diferencia del tamaño que era sensiblemente inferior. Actualmente este instrumento ha desaparecido completamente, no se construye desde al menos hace 60 años y prácticamente no se conservan instrumentos ni ha quedado en la memoria colectiva, no se sabe cómo se ejecutaba y los guitarreros más antiguos apenas pueden recordarlo.

- Otro instrumento que casi ha desaparecido es la *guitarra bajo* o *guitarrón*. Se trata de una guitarra de 4 cuerdas que se afinan como las cuatro cuerdas más graves de la guitarra pero una octava inferior. La caja es significativamente más grande que la de una guitarra para conseguir amplificar las frecuencias graves. Su utilización es hoy día muy escasa limitándose a su empleo por algunas tunas o rondallas. Es equivalente al contrabajo de la orquesta y tiene su origen en el *bajo de uñas* que era una vihuela bajo o guitarra bajo renacentista. Este instrumento es citado por Cervantes y se conservó hasta hace pocas décadas en rondallas filipinas. Existen instrumentos relacionados con la guitarra bajo y que tienen origen en los mismos prototipos en distintas zonas del mundo: en Portugal (*viola baixo*), en la zona de Valencia (donde se puede construir con 4 o 6 cuerdas), en Croacia (*bass tambouritza*), en Rusia (*contrabass balalaika*), en Perú (*guitarrón*) y otros modelos de guitarras bajo a lo largo de la historia en Europa.

- También se han construido guitarras de tamaño intermedio entre la guitarra normal y la guitarra tiple. En concreto en Granada fue habitual durante el siglo XIX y principio del XX, como se puede ver en este trabajo, las llamadas guitarras *modelo señorita*, que tienen un tamaño un poco inferior al normal (un tiro de 600 a 630 mm.), adaptadas para las pequeñas manos de una joven o para un niño. Pero la gran cantidad de guitarras conservadas de este tamaño y su aparición en numerosas fotografías de principios de siglo XX hacen pensar que en Granada se utilizaban muy a menudo. Estas pequeñas guitarras seguramente se afinaban una tercera superior a la guitarra normal ya que sabemos que solo había una modalidad de cuerdas y que eran empleadas en la mayoría de instrumentos; tanto las bandurrias, las guitarras, los violines, etc., empleaban los mismos calibres de cuerdas de tripa y los mismos bordones entorchados. O bien se afinaban de la misma forma que las guitarras normales pero mantenían una muy baja tensión, lo que facilitaría su empleo por niños o jóvenes.

- El último, en esta enumeración, y más moderno tipo de guitarra que se ha construido con asiduidad en Granada es el *requinto*. Se trata de una guitarra más pequeña que el modelo señorita y que, como indica su nombre, se afinaba una quinta superior a la guitarra normal. En todas las medidas es proporcional a la guitarra y su utilización se generalizó a mediados del siglo XX.

Es necesario explicar que no todos los guitarreros construían toda esta variedad de instrumentos, algunos solamente hacían guitarras, pero otros con un espíritu más innovador hacían violines, mandolinas, guitarras experimentales y, por supuesto, todo tipo de reparaciones y arreglos en instrumentos rotos.

3.7. El proceso artesanal de construcción de la guitarra hasta 1950

Construir una guitarra a partir de una pequeña selección de maderas conlleva una serie de tareas y habilidades determinadas que, por lo general, deben realizarse en un orden concreto. Pero dentro de la secuencia de acciones hay una gran variedad de métodos, herramientas utilizadas y técnicas de ebanistería que permiten simultanear diferentes acciones y cambiar el orden de ejecución de otras. Cada constructor tiene su secuenciación y sus métodos de trabajo y esta variabilidad se ha ampliado grandemente desde la introducción de herramientas eléctricas en la segunda mitad del pasado siglo. Pero hay una serie de tradiciones y estilos de trabajo que son comunes a determinadas escuelas y que se transmiten generalmente de padres a hijos o de maestros a discípulos. En Granada se construye actualmente montando la guitarra sobre un molde externo con solera, es decir, se encolan la mayoría de piezas que componen el instrumento (en concreto la tapa, el mástil y los aros) dentro de un molde con la forma de la plantilla y que tiene una altura un poco inferior al ancho final de los aros. Cuando digo que se construye así me refiero a la práctica totalidad de los guitarreros aunque hay alguna excepción.

Este sistema de construcción es actualmente el más utilizado en el mundo (respecto a constructores artesanos de guitarras clásicas) ya que tiene una serie de ventajas a la hora de controlar las uniones entre piezas, pero no siempre se trabajó de esta manera. Desde la Edad Media al menos los constructores de cordófonos unían primero el mástil a los aros y la siguiente pieza que acoplaban era el fondo, por último pegaban la tapa armónica al conjunto caja-mástil-aros (hoy en día lo último es el fondo). Este sistema derivaba de la forma de construir los laúdes en los que la caja se realizaba con tiras de madera o duelas en forma de cóncavo; y de los instrumentos monóxilos

excavados de un bloque a los que lo último en ajustar era la tapa. Es en algún momento anterior al siglo XIX cuando en Granada los constructores comienzan a montar las guitarras sobre un tablón con la forma de la plantilla llamado *solera* que se utilizará prácticamente hasta la actualidad. Quiero en este punto resaltar que hablo del sistema de montaje español de guitarras en el que los aros entran en unas ranuras realizadas en la unión del mástil y el zoque. En otras zonas de Europa se completa primero la caja entera de la guitarra y posteriormente se le pega y ajusta el mástil, este es el sistema de construcción de los instrumentos de la familia del violín.

Una de las claves para determinar la posición espacial de las piezas durante el proceso de montaje de la guitarra, y por tanto la secuencia del trabajo, es la disposición de los chorreones de cola que quedan en el interior de algunos instrumentos. La cola caliente es el pegamento utilizado en todos los procesos de construcción tradicional de guitarras y en numerosas ocasiones esta se aplica en cantidades generosas que por gravedad fluyen desde el lugar donde son aplicados. La cola que cae por la parte externa del instrumento es retirada y eliminada por el guitarrero pero la que lo hace por dentro es de difícil eliminación y nos indica claramente qué pieza de las que se estaban pegando estaba en la parte superior en el momento de la encoladura. Después de revisar numerosas guitarras del corpus de esta investigación y observar los restos de cola ha quedado claro que la última pieza pegada al cerrar el instrumento es el fondo, lo que indica que se trabajaba sobre una solera. A continuación detallaré los procesos de montaje de las guitarras en la forma antigua, en la manera que se realizaba antes de la generalización del uso del molde externo.

La primera acción a la hora de construir una guitarra es la selección de las maderas, no sirve cualquier especie para hacer las piezas de este instrumento y ha sido la tradición, determinada por siglos de ensayo y error, la que ha determinado qué maderas se emplean en cada pieza de una guitarra. Una peculiaridad es que desde fines de la Edad Media se disponía de maderas exóticas para la construcción de instrumentos, se traía ébano de África, pino abeto europeo y caoba o palo santo de América. Estas maderas en los siglos posteriores han sido más o menos utilizadas pero nunca han desaparecido completamente, al menos de los instrumentos de mayor calidad estética o constructiva. A mismo tiempo se han utilizado una serie de maderas autóctonas como el pino rojo, el ciprés o el nogal que se han combinado en muchos casos con las anteriores

y que se han utilizado de forma predominante en instrumentos de menor valor. Es interesante reseñar la costumbre que tenían estos guitarreros de utilizar muebles viejos para suministro de maderas nobles. Así lo afirma Domingo Prat al hablar de Antonio de Torres en su diccionario⁷⁶ donde indica: "Las maderas las conseguía de muebles antiquísimos". También se utilizaban otros materiales, además de las maderas, como la tripa para las cuerdas, el nácar, el marfil y el hueso para detalles decorativos y las *cejas* o *selletas*; papel para las etiquetas y algunos refuerzos internos junto con el pergamino; y finalmente metales como el latón, y en ocasiones la plata, para los trastes, los tornavoces y los clavijeros. El barniz tradicional es goma laca en la totalidad de instrumentos analizados sin que tengamos ninguna razón para pensar que se empleara otro tipo de ingredientes en las recetas de los mismos como resinas o gomas. Sería muy interesante realizar análisis detallados de la composición química de los barnices para descartar otros tipos de composiciones en base al aceite o incluso a la cera y este es uno de los campos en los que se debe innovar en futuras investigaciones.

Hasta el momento de cerrar la caja del instrumento es indiferente el orden de preparación de las diferentes piezas (tapa, mástil y aros), cada constructor sigue un orden personal y yo voy a elegir uno que pueda servir como ejemplo. La elaboración de la tapa armónica puede ser el comienzo del trabajo de la guitarra; actualmente se hace la tapa pegando dos tablas simétricas de pino abeto de forma que esta encoladura quede en el eje central del instrumento. Sin embargo en múltiples casos de guitarras anteriores a 1900 la madera empleada es el pino rojo o pino silvestre; y además la tapa suele estar conformada por tres o más piezas. Esto puede deberse a la dificultad de encontrar maderas de alta calidad así como de un tamaño que permita cubrir la superficie de la tapa con dos piezas solamente, o por búsqueda de una mejor sonoridad al escoger partes de la tabla con vetas más uniformes y de mejor calidad. Una vez unida la tapa se adelgaza hasta el grosor deseado mediante cepillos, se hace la caja de la incrustación de la roseta con gramil circular y formón y se embuten los filetes y las incrustaciones que componen dicha roseta. A continuación se abre el agujero de la boca, también con gramil circular. En este momento se le pegan a la tapa las barras de refuerzo de boca y el varetaje armónico de abanico (en su caso); cuando se cerraba el instrumento pegando

⁷⁶ PRAT, Domingo, *Diccionario de guitarristas. Diccionario biográfico – bibliográfico – histórico – crítico de guitarras (instrumentos afines), guitarristas (profesores, compositores, concertistas, lahudistas, amateurs), guitarreros (luthiers), danzas y cantos, terminología*. (Buenos Aires, 1934). (reimpr. con introducción de Matanya Ophee). Columbus: Orphée, 1986, p. 391.

en último lugar la tapa estas barras de refuerzo se alojaban primero en los aros, habitualmente sujetas con peones de horqueta. La adición de barras en el lóbulo mayor de la caja es una importante evolución en el sistema de construcción, como hemos visto anteriormente. Las vihuelas y guitarras barrocas conservadas hoy día solo presentan dos refuerzos de boca, uno más arriba y otro más abajo del orificio. No es hasta finales del siglo XVIII en que se comienzan a construir guitarras (de 6 órdenes) con refuerzos más o menos paralelos al eje longitudinal del instrumento que posteriormente se llamó *abanico*; esta innovación se produjo en la zona de Cádiz y Sevilla y pronto se extendió por el resto de Andalucía y España, no ocurrió lo mismo en Europa donde seguirán más de un siglo utilizando solo las barras de boca con la excepción del guitarrero afincado en Londres Louis Panormo. El proceso de doblado de los aros para tomar la forma de la plantilla se ha realizado históricamente con un hierro caliente que actualmente se denomina *domador*, sabemos que se realizaba con calor ya que hay quemaduras en el interior de algunas guitarras demostrando que este sistema era empleado. No tenemos constancia de moldes interiores para dar forma a los aros hasta el siglo XX.

Al cambiar de sistema de construcción, pegando primero la tapa al mástil, se comenzó a alojar dicha tapa en un rebaje realizado a propósito para esta pieza en el mango; anteriormente se pegaba el diapasón a continuación de la tapa, siendo este diapasón del mismo grosor de la tapa. Es a partir de principios del siglo XIX cuando se pega un diapasón sobreelevado al conjunto tapa-mástil, siendo el primer ejemplo conocido una guitarra de Agustín Caro (Granada) de 1803. El cambio de sistema de montaje también incluyó la introducción del uso de *peones* triangulares para unir la tapa y los aros en vez de los refuerzos de aro continuos; aunque no todos los constructores adoptaran este nuevo sistema. Los peones permiten una mejor unión ya que se adaptan mejor a cada curva y a cada ángulo de dicha unión.

El mástil está confeccionado con una tabla de pino, caoba o cedro de Honduras a la cual se le hace un corte sesgado, una parte más larga corresponderá al mástil propiamente dicho y la otra parte, volteada, constituirá la cabeza. Este sistema se denomina *unión al sesgo* y es el sistema habitualmente usado en el sistema de construcción español. El sistema alternativo es la unión en “v” en la que se ajusta una protuberancia del mástil en una muesca de la cabeza para reforzar dicha unión. Esta unión no se ha utilizado en ningún caso en las guitarras estudiadas en este trabajo

aunque sí se ha imitado en varias de ellas, seguramente para amoldarse estéticamente a sistemas de trabajo foráneos con una mejor reputación. En la parte del mástil contraria a la cabeza se pega un taco de la misma madera que constituye el *zoque*, donde van las ranuras en las que se alojan los extremos de los aros. En la práctica totalidad de las guitarras estudiadas este bloque se realiza en una única pieza, sin embargo actualmente se suele hacer en numerosas ocasiones en 3 o 4 piezas cortadas de la misma tabla del mástil. La unión de los aros, en el otro extremo de la caja, con la tapa y el fondo se realiza siempre con un paralelepípedo estrecho que refuerza dicha junta.

Una vez que están unidos el mástil, los aros y la tapa se pegan unos listones de refuerzo en los aros, en sentido longitudinal y con la misma curvatura de la plantilla en la zona en la que se pegará el fondo, de esta manera se aumenta la superficie de pegado de los aros y el fondo, y se ajustan las barras de refuerzo perpendiculares al eje del instrumento, muchas veces apoyadas en peones triangulares. Este fondo se realiza habitualmente con dos tablas simétricas de palo santo, ciprés o caoba; pero en numerosas ocasiones se compone de una serie de piezas, de colores contrastantes, debido muy probablemente a no disponer de tablas que den el ancho necesario para cubrir toda la superficie del fondo.

Quiero detallar la costumbre encontrada en algunos guitarreros, en concreto José Pernas, Nicolás del Valle y Agustín Caro, de pegar el llamado *pie español* al fondo antes de proceder al cierre de la caja. Esta costumbre se abandonó posteriormente y puede ser el origen de esta pieza del zoque interior, el *pie español*, que no tiene una función estructural clara pero que ha perdurado hasta la actualidad. Con el pegado del fondo se produce el cierre de la caja de la guitarra, momento en el que se da la inclinación necesaria entre el mástil y la caja para la correcta altura de cuerdas respecto al diapasón. Es evidente que esto se realizaba en algunas guitarras estudiadas ya que no coinciden exactamente las plantillas del fondo y de la tapa, lo que indica que se ha forzado la inclinación del mástil provocando un estrechamiento del ancho de los hombros en la parte del fondo. Este ajuste de la inclinación del mástil al pegar el fondo es actualmente utilizado por numerosos constructores, sobre todo en la escuela granadina.

La última pieza que se pegaba para terminar el instrumento es el puente, determinando su colocación en el lóbulo mayor las características acústicas del instrumento y el tiro final de las cuerdas. Estas iban anudadas a clavijas de madera que atravesaban la cabeza del instrumento o en ocasiones a clavijeros mecánicos. Es necesario destacar que muchos instrumentos cambiaron a lo largo de los años el sistema de clavijas de madera por clavijeros mecánicos que facilitaban la labor de afinación del instrumento. De hecho en muchos instrumentos quedan restos o marcas de los antiguos agujeros en la cabeza. Se ajustaba a continuación la ceja o selleta entre la cabeza y el diapasón con las divisiones que determinaban las distancias entre cuerdas, normalmente con una barra de hueso o marfil. Con el barnizado a muñequilla con goma laca y alcohol quedaba completado el proceso de construcción del instrumento.

3.8. Las cuerdas y el barniz. Los grandes olvidados en la investigación

Hasta la aparición de cuerdas de nailon a mitad del siglo XX todas las cuerdas de guitarra eran confeccionadas en tripa, las tres más agudas, o en seda entorchada con hilo metálico, en el caso de los bordones. Los datos aportados sobre cuerdas de vihuela⁷⁷ remiten a las Ordenanzas de la ciudad de Granada de 1552. Puede verse una transcripción completa de dicho texto en el apéndice 1. Curiosamente el oficio de fabricante de cuerdas está incluido en estas ordenanzas en el título de *barberos*, aunque posiblemente se deba a un error en la composición del libro. En ocasiones las cuerdas eran importadas en mazos desde ciudades italianas y otras zonas de Europa pero también tenemos noticias de numerosas fábricas de cuerdas de tripa en diferentes localidades españolas. El Catastro de Ensenada suele contener un apartado donde aparecen fabricantes de cuerdas, llamados *cordilleros*. En concreto en Granada aparecen como *maestros de cordilleros* o *maestros de fabricar cuerdas para instrumentos musicales*: Bartolomé de Torres, Fernando García del Real, Joseph García del Real, Luis Serrano, Vicente Serrano y, por último, Tomás Montijano. Este último era

⁷⁷ BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, “De violero a guitarrero: la actividad del gremio de violeros de Madrid (ca. 1557- ca. 1808)” en: *Estudios sobre la vihuela*. Madrid: Sociedad de la Vihuela, 2007, pp. 131-132.

también el comisario designado para este oficio por los responsables del catastro y complementaba su salario como "repartidor de las cartas atrasadas del correo".

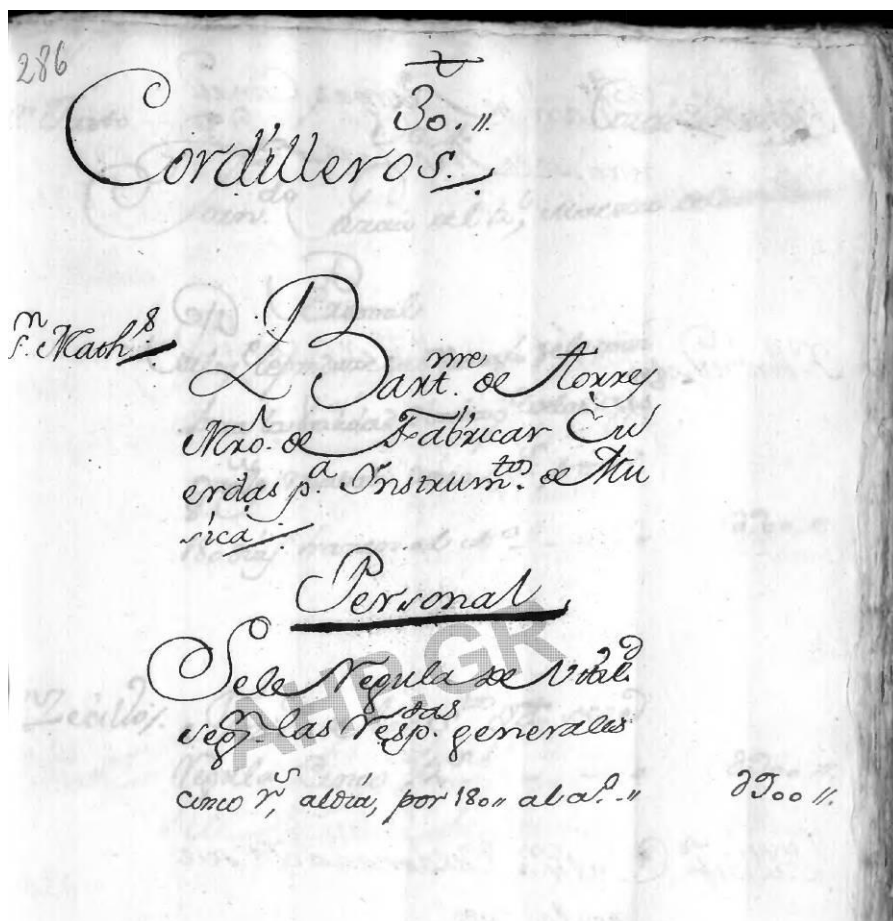


Ilustración 37: Primera entrada de fabricantes de cuerdas del Catastro

Hay datos también de fábricas de cuerdas en el siglo XIX en distintas zonas de Granada que, a causa de los malos olores que generaba esta industria y las consecuentes molestias a los vecinos, generaron alguna denuncia ante las autoridades⁷⁸.

En la guía comercial Riera⁷⁹ aparecen en 1862 tres fábricas de cuerdas de tripa granadinas: una estaba regentada por Antonio Bravo, quien era ciego; otra por Ana

⁷⁸ Según denuncias en el Ayuntamiento de Granada consultadas en el Archivo Histórico Municipal. En 1864: "Varios vecinos de la calle de Gómez que se prohíba la fabricación de cuerdas de guitarra en una casa de dicha calle" (C.00039.0063); en 1883: "Denuncia de la fábrica de cuerdas de guitarra, en la calle de San Pedro Mártir 26" (C.00162); en 1890: "Queja de varios vecinos de la calle de San Antón sobre los malos olores de la casa nº 61 donde hay establecida una fábrica de cuerdas" (C.00188.0016) y en 1891: "Malos olores que produce la fábrica de cuerdas de guitarra existente en la calle de San Antón" (C.00185). Ya en el siglo XX encontramos en el año 1927: "Julia Torres denuncia a José Ávila, curtidor de tripas para cuerdas de guitarra, cuya operación produce malos olores que infectan las viviendas por perjuicio de la salud pública" (C.02288.0074).

Bueno, afincada en el carril de San Cecilio; y la tercera por José García en calle Elvira, donde se encontraban muchos de los talleres guitarreros de la ciudad.

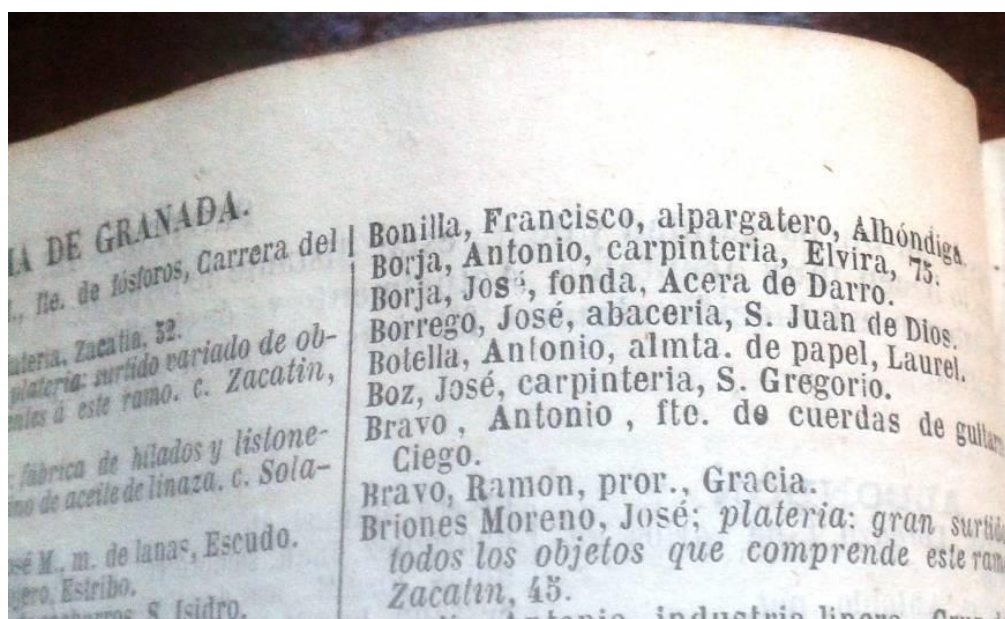


Ilustración 38: Antonio Bravo, fabricante de cuerdas, en la guía comercial Riera

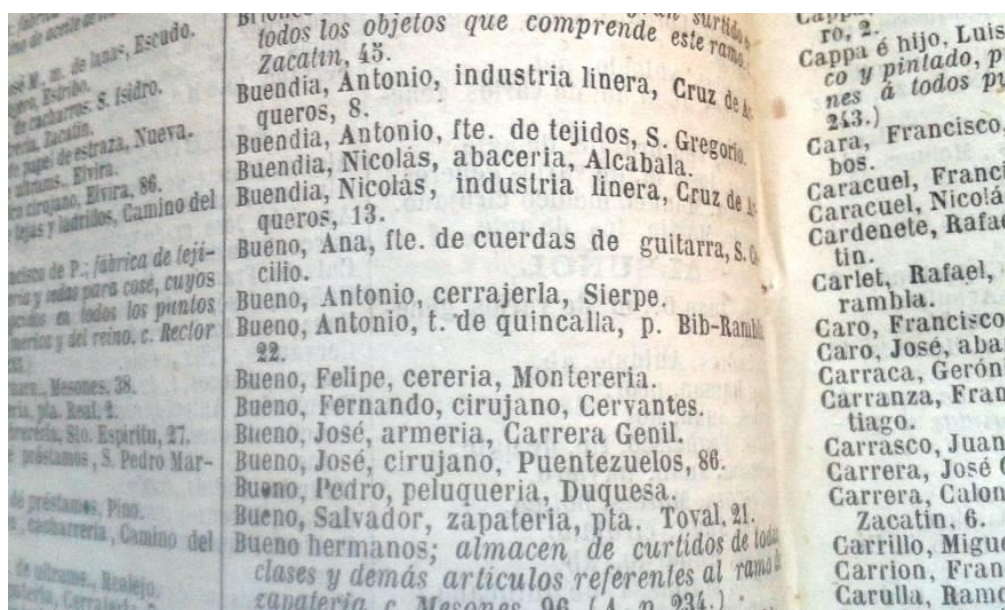


Ilustración 39: Ana Bravo, fabricante de cuerdas, en la guía comercial Riera

⁷⁹ RIERA SOLANICH, Eduardo (dir.), *Anuario general de España : comercio, industria, agricultura, ganadería, minería, propiedad, profesiones y elemento oficial*. 3 vol. (s. 1.): (s. e.), (s. a.).

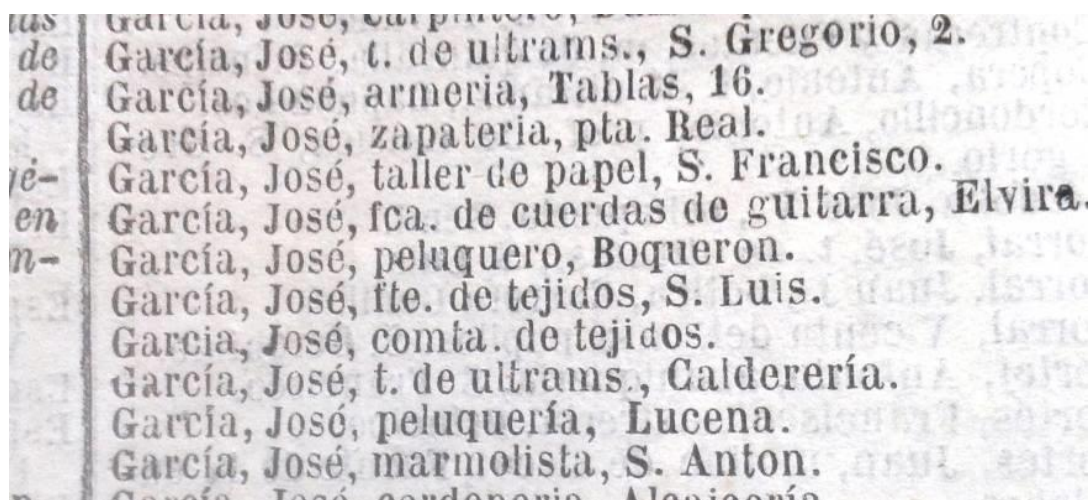


Ilustración 40: José García, fabricante de cuerdas, en la guía comercial Riera

La tradición oral nos dice también que eran numerosas las fábricas de cuerdas de tripa que existían en Granada a principios del siglo XX, seguramente para abastecer las necesidades de los instrumentistas, no solo de guitarras sino además de bandurrias, mandolinas o violines, ya que todos estos instrumentos montaban el mismo tipo de cuerdas.

4. LA "ESCUELA GRANADINA" EN LA GUITARRA: SUS PROTAGONISTAS

La norma hasta, bien entrado el siglo XIX, es no tener prácticamente ninguna información documental sobre guitarreros o constructores de instrumentos en Granada. Sabemos, sin embargo, que existieron ya que se hacía música durante estos siglos, tenemos referencias iconográficas y textos que nos hablan de las prácticas musicales de la época. Pero es importante resaltar las pocas referencias que tenemos actualmente e intentar encontrar nuevos datos que aclaren y nos hagan comprender la producción instrumental durante el periodo de tiempo estudiado.

Las tipologías instrumentales de cordófonos han perdurado a lo largo de los siglos siendo graduales los cambios y conectados con el resto de la geografía peninsular. Así los cordófonos visigodos se pueden de alguna manera relacionar con los instrumentos musulmanes y estos a su vez con los utilizados después por los cristianos. Nada cambia nunca de golpe y siempre hay un periodo de tiempo en la que los instrumentos más antiguos conviven con los nuevos, no se produce una sustitución instantánea en todo el territorio.

El único instrumento musical que ha sido objeto de investigaciones profundas hasta ahora ha sido el órgano, del que sí ha habido publicaciones que han rescatado datos, prácticas y documentos sobre su construcción que han permitido escribir su historia desde la época de la anexión de Granada al Reino de Castilla; reflejando los constructores y talleres de organería y aportando nuevos e interesantes datos.

Es importante para esta investigación la aportación de nombres de constructores de instrumentos desconocidos y es posible que investigando protocolos notariales y otro tipo de documentos aparezcan nuevos protagonistas en el futuro. El conocimiento y puesta en evidencia de estos ignotos personajes nos ayuda a comprender mejor la vida musical de la ciudad, el entramado social en el que discurrían sus vidas y, de nuevo, la importancia de la escuela granadina de construcción de guitarras. Para la consecución de los datos y su estudio me he basado principalmente en la bibliografía preexistente, no demasiado completa y con algunos errores biográficos sobre los constructores, producto de la escasez de datos sobre los mismos. Han sido de gran importancia el diccionario de Domingo Prat, y más cercanos en el tiempo los trabajos de Eusebio Rioja y José Luis Romanillos. También he visitado, siempre que ha sido posible, los archivos donde se pueden encontrar los datos para completar esta parte del trabajo.

Ha sido fundamental la investigación en la biblioteca de Los Padres Agustinos Recoletos que conserva los libros antiguos de la Hermandad del Corpus Christi. Esta institución agrupaba a buena parte de los artesanos y artistas granadinos de los siglos XVI y XVII citando en sus libros de entradas el nombre y profesión de cada nuevo hermano. En estas anotaciones no hay más datos biográficos salvo, en contadas ocasiones, la fecha de la muerte del hermano. También se han consultado los archivos microfilmados del Archivo del Arzobispado, situados en la Biblioteca Diocesana de Granada. Otra fuente importante de información ha sido el Archivo Histórico Provincial, donde he conseguido consultar, *e. g.*, el Catastro del Marqués de la Ensenada; y el Archivo Histórico Municipal, dependiente este del ayuntamiento granadino. Queda aún mucho trabajo a realizar en este campo para conseguir más datos biográficos de los guitarreros granadinos para poder relacionarlos entre ellos y con el resto de la sociedad de la ciudad, con la cultura granadina de cada periodo histórico.

He ordenado los guitarreros siguiendo preferentemente la fecha de nacimiento, salvo cuando no disponemos de ella, en esos casos he tomado la fecha de *floruit* basada en piezas conservadas, año de residencia constatado en el padrón o referido en la bibliografía por investigadores anteriores como José Luis Romanillos. He preferido este sistema para presentar un estudio coherente en el desarrollo cronológico de la investigación más que prestando atención a los lazos familiares o a otras consideraciones como sería la posible relación maestro-discípulo de los nombres estudiados. Por motivos obvios es casi imposible verificar uno a uno todos los datos proporcionados por la bibliografía existente, más aún cuando las firmas topográficas de los documentos y legajos consultados han sido aparentemente modificadas a lo largo de los años ya que no coinciden en la firma topográfica ni en la numeración y denominación. Siempre que se ha conseguido ampliar o aseverar una noticia de algún personaje en concreto se ha reflejado convenientemente en las citas a pie de página.

4.1. Siglos XII a XV

La escasez de fuentes nos hace cubrir este largo período de tiempo con tan solo un constructor. Pero es importante establecer su existencia y relacionarlo con su contexto histórico.

Abu Hamid al-Gharnati (1080- ca. 1170)

Su nombre completo era Abū 'Āmir Muhammad ibn al-Hammāra al-Garnāī. Nació en Granada en 1080, donde también estudió, siendo alumno del famoso Avempace. Fue poeta y un viajero incansable que recorrió el Norte de África, Egipto, Damasco y Bagdad, Irán, la desembocadura del Volga. También residió varios años en Hungría, viajó por todo Asia Central, el Golfo Pérsico y peregrinó a la Meca. Murió en Damasco hacia 1169-70.

Reproduzco una cita a continuación de un texto de Ibn Sa'īd recogida por Reynaldo Fernández Manzano sobre Abu Hamid: "Sobresalió en la ciencia musical. Era muy famoso porque él mismo se dirigía a una arboleda, cortaba una rama y con sus

propias manos fabricaba un laúd para el canto. Componía la poesía y la música y luego la cantaba...⁸⁰.

Es la primera noticia que tenemos sobre un lutier granadino concreto. Es técnicamente discutible la posibilidad de que se construya un laúd con una rama recién cortada de un árbol pero creo que el autor de estas palabras busca con la inmediatez de la anécdota otorgarse un poco de autoridad. Sabemos que la vida musical de Granada fue muy importante durante el período musulmán, aunque existía una profunda polémica sobre la conveniencia de la música para los practicantes del Islam; contando la ciudad con unas instituciones, leyes, impuestos y tradiciones que perduraron durante algún tiempo después de la conquista cristiana. Sin duda había constructores de instrumentos, tanto para música popular como para música cortesana, ya que hay noticia de utilización de diversos tipos de cordófonos y quedan reflejados en diversos documentos, pero no poseemos más datos sobre este tipo de artesanos. Podemos suponer que Abu Hamid además de laúdes construía otros cordófonos como el *guembri* o la *guitarra*, este último instrumento precursor de la guitarra tan arraigada en Granada.

4.2. Siglo XVI

No conocemos ningún documento sobre constructores de instrumentos granadinos entre los siglos XII al XVI, sin duda los hubo ya que la música se seguía realizando como una actividad social pero no está reflejada documentalmente la producción organológica. En concreto en la ciudad de Granada no es hasta la segunda mitad del siglo en la que aparecen las primeras referencias a violeros, a constructores de cordófonos. Es significativa la aparición de estos protagonistas reflejados como miembros de una hermandad de artistas, la Hermandad del corpus Christi.

⁸⁰ FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, “La guitarra morisca en el marco de los cordófonos de la familia del ‘Ūd Al-Andalus” en: *La guitarra en la historia vol. V*. Córdoba: Posada, 1994, p. 19.

La Hermandad del Corpus Christi

Las hermandades religiosas a partir del siglo XVI realizaron labores asistenciales, aparte de las puramente dedicadas al culto y a aspectos religiosos, equivalentes a las coberturas sociales realizadas actualmente por el estado. Estas labores se realizaban generalmente en hospitales que atendían una serie de labores diferentes a las que tienen encomendadas hoy en día. Se encargaban de cuidar de los trabajadores enfermos o ancianos, de la asistencia a los huérfanos y viudas de los hermanos, a la atención los pobres y en especial de dar sepultura a los hermanos.

La Hermandad del Corpus Christi, Ánimas y Caridad fue constituida en Santa Fe, Granada, poco antes de la conquista de la ciudad por los cristianos aunque sus reglas no fueron aprobadas hasta 1514. Su función era asistir a los soldados cristianos y ejercer obras de caridad. En 1523 se trasladaron a su sede definitiva en calle Elvira, en la parroquia de San Gil. En esta cofradía se integraron numerosos artistas y artesanos de la ciudad entre los que podemos destacar a Diego de Siloé, Alonso y Pedro de Mena, Juan de Sevilla, Pedro Atanasio Bocanegra o Alonso Cano. Los requisitos para entrar en la hermandad eran muy rigurosos, siendo necesario ser cristiano viejo, llevar una vida ejemplar y no desempeñar un oficio bajo como mesonero, carnicero, pastelero, etc. Esta hermandad desempeñaba una labor asistencial muy importante y destacaba entre las 120 cofradías existentes en Granada en la época. En la segunda mitad del siglo XVIII comenzó un periodo de decadencia que desembocó en su disolución y el paso del edificio y el templo, conocido en Granada como de los Hospitalicos, a los Agustinos Recoletos, instalados en el edificio en 1899, y quienes mantienen actualmente el archivo de la hermandad entre los fondos de su biblioteca.

He revisado todos los volúmenes del archivo de la Hermandad que se conservan, a menudo carpetas conteniendo legajos sueltos sin encuadernar, y he encontrado algunos nombres de violeros desconocidos hasta ahora. Tenemos constancia de que el investigador granadino Manuel Gómez-Moreno ya investigó este archivo y se conserva en su archivo personal unos apuntes con una serie de nombres con las fechas de adhesión a la hermandad.

Micer Francisco, fl. 1525

Sabemos que vivió en Baza antes de 1524 y que era "violero". Era cristiano viejo y vivía en el barrio principal del Almedina. Esta información nos la proporciona Javier Molina Argente en el libro *La escuela granadina de guitarreros*⁸¹.

Alonso de Buitrago, fl. 1541

Tan solo conocemos que era violero y que perteneció a la Hermandad del Corpus Christi. La única fecha de referencia sobre este constructor es la de entrada en la hermandad, el 19 de abril de 1541, por lo tanto suponemos que en esta época se encontraba en activo.

En la biblioteca de la Hermandad del Corpus Christi, en el folio XXr. del *Libro de los Hermanos* he encontrado el siguiente dato: "Alonso de Buytrago vigulero/ En XIX de abril de qu^{os} y cuarenta y un años se rescibio por h^o alonso de buytrago pago la entrada siendo mayordomo..."

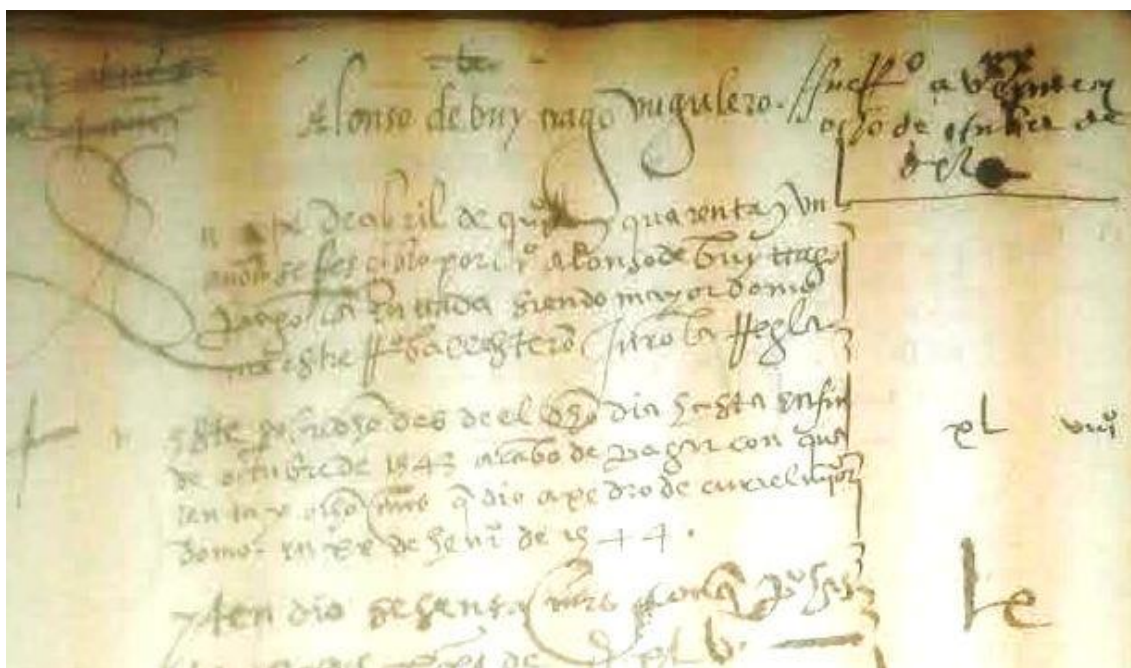


Ilustración 41: Entrada de Alonso de Buitrago

⁸¹ CUELLAR, Alberto; et al., *La escuela granadina de guitarreros. The Granada School of Guitar-Makers*. Granada: Diputación de Granada, 2014, p. 289.

Este dato ya había sido apuntado por Manuel Gómez-Moreno en la pieza 1698v de su archivo donde nos dice: “violero, entró el 19 de abril de 1541, pagó hasta fin de diciembre de 1543 «dijeron que había muerto en el viaje del Conde D. Martín»”⁸². El dato de su pertenencia a dicha hermandad y el siglo fue posteriormente reflejado por Juan Ruiz Jiménez en su libro sobre organería granadina⁸³ y posteriormente y siguiendo esta referencia por José Luis Romanillos en su diccionario.

Lázaro de Escalante, fl. 1554

Sabemos de este violero estaba activo a mediados de siglo XVI y que era miembro de la Hermandad del Corpus Christi de Granada.

He encontrado en el libro 16 de la biblioteca del Corpus Christi, en el fol. CXIII el siguiente apunte: "Lazaro de Escalante violero/ En XXX dias de mayo de 1554? años fue recibido por hñõ fradre della santa hermandad Lazaro de Escalante prometio..."

En el archivo personal de Manuel Gómez-Moreno, en la pieza 1702v encontramos la reseña: "Lázaro de Escalante, violero, entró en la Hermandad el 30 de mayo de 1554" citando el fol. 262 del libro 2º de la Matrícula de Hermanos de Hospital de Corpus Christi, Hermandad y Caridad desde 1538 al 1834. Posteriormente es citado también por Juan Ruiz Jiménez y por José Luis Romanillos.

⁸²La cita que nos aporta es el fol. 3 del libro 2º de la Matrícula de Hermanos de Hospital de Corpus Christi, Hermandad y Caridad desde 1538 al 1834; sin embargo este título no se corresponde exactamente con ninguno de los libros revisados por mí recientemente en la biblioteca de los Padres Agustinos Recoletos en la Iglesia de los Hospitalicos, donde estuvo la sede de la Hermandad del Corpus Christi, Ánimas y Misericordia y donde se encuentran todos los documentos conservados de esta institución. El Conde *don Martín* que nos habla bien pudo ser Don Martín de Gurrea y Aragón (1526-1581), y su viaje tratarse del que hizo en 1554 a Inglaterra para desposar a Felipe II con María Tudor. En este caso la muerte de este guitarrero podría fecharse ese año. También puede tratarse de don Martín Alfonso de Córdoba, primer conde de Alcaudete, quien realizó varias expediciones militares en el Norte de África en 1543, 1547 y 1558. No tenemos más datos para fechar su muerte.

⁸³RUIZ JIMÉNEZ, Juan, *Organería en la Diócesis de Granada (1492-1625)*. Granada: Diputación Provincial de Granada, Área de Cultura y Juventud, 1995, p. 60. En este libro hace referencia a cinco violeros, citando el leg. 95 del Instituto Gómez-Moreno, aunque son siete los que he podido encontrar en dicho archivo personal.

Melchor de Cáliz, fl. 1556

Este violero no era conocido hasta el momento. Sabemos que entró en la Hermandad del Corpus Christi de Granada el 25 de abril de 1556.

He encontrado el documento que nos informa de su existencia en el Libro 16 de la biblioteca de la Hermandad del Corpus Christi, el Libro de Hermanos, Ingresos y gastos. En el folio CXVIIIv podemos leer: "Melchior de Caliz Violero/ En XXV de abril de MDLVI años fue recibido por hño melchior de Caliz viulero dio m^o Reales por su entrada y candela". Este texto está completamente tachado (como otras muchas entradas de hermanos en el libro y que pueden significar la salida de la hermandad o el fallecimiento del hermano) pero a continuación vuelve a ser escrito por una nueva mano y un texto ligeramente diferente, ignoro por qué motivo está duplicada la entrada.

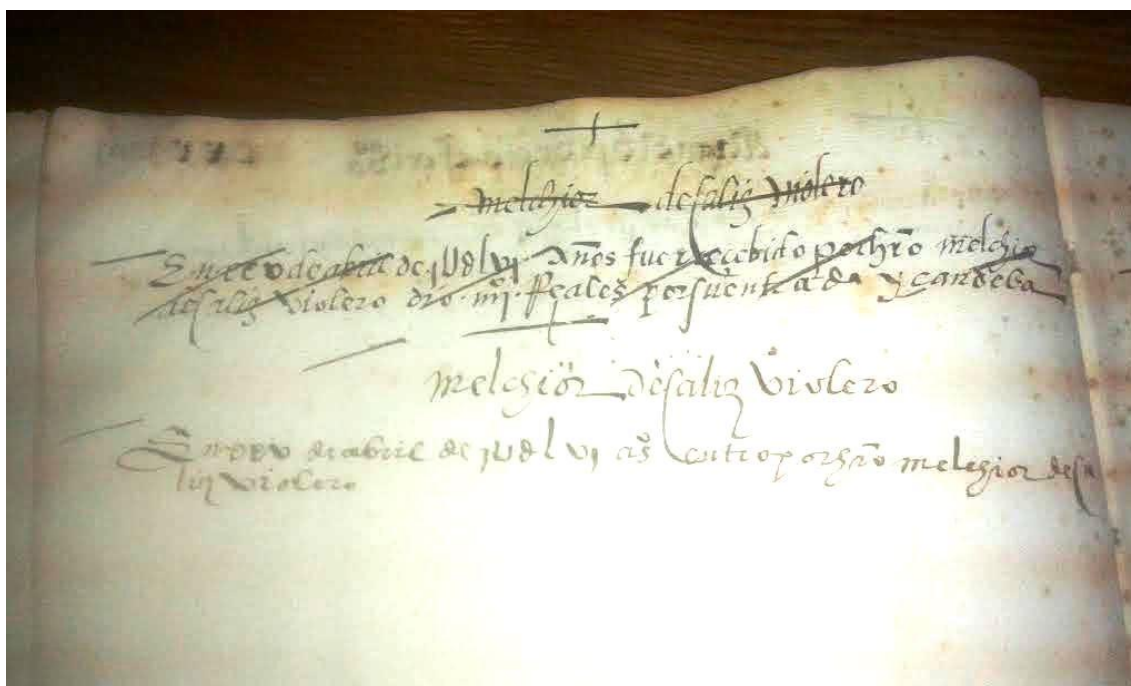


Ilustración 42: Entrada de Melchor de Cáliz

Juan de Alcaraz, fl. 1557

Solo sabemos que era violero y que perteneció a la Hermandad del Corpus Christi. Entró en dicha hermandad el 6 de febrero de 1557.

En el dato encontrado en la Biblioteca de la Hermandad del Corpus Christi, en el libro 16, fol. XCVIIIv leemos: "Ju~ de alcaraz violero/ En VI de febro° de MDLVII Años entró por hñõ Jn~ de alcaraz viulero pago luego su entrada..."

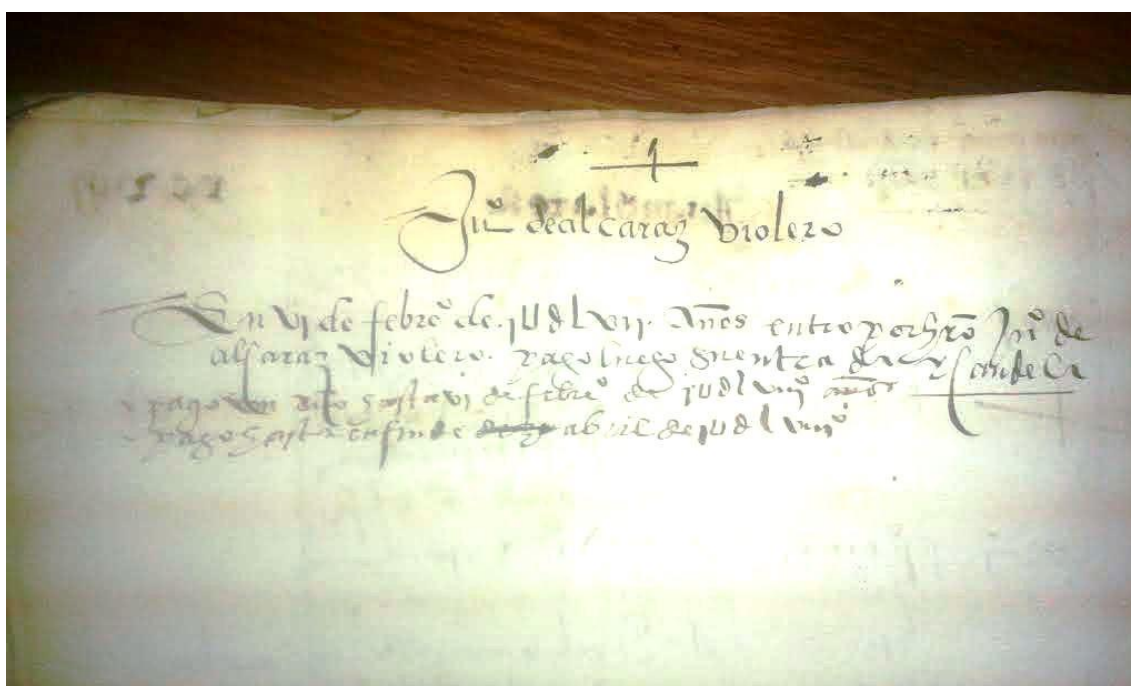


Ilustración 43: entrada de Juan de Alcaraz

Manuel Gómez-Moreno apuntó este dato en su archivo personal en la pieza 1701v.: "violero" Entró en la Hermandad el 7 de febrero de 1557, murió el 21 de septiembre de 1560. Igualmente Juan Ruiz Jiménez y José Luis Romanillos dan el nombre y el siglo al que perteneció este guitarrero en sus escritos.

Juan de Córdoba, fl. 1560

Solo sabemos que perteneció a la Hermandad del corpus Christi del 7 de diciembre de 1560 a 1570 y que era violero.

No he podido localizar su nombre en el Libro de los Hermanos, nº 16 de la biblioteca del Corpus Christi. Sin embargo conocemos su existencia por la cita que hace Manuel Gómez-Moreno en la pieza 1701v de su archivo: Juan de Córdoba, violero. En 7 diciembre 1560 hasta 1570. Juan Ruiz Jiménez y José Luis Romanillos lo citan en sus escritos.

He buscado en el resto de libros de la hermandad sin encontrar referencias a este guitarrero, es posible que falte alguno de los legajos que componen el libro o que cuando fue revisado por Manuel Gómez-Moreno tuviera otro formato de encuadernación.

4.3. Siglo XVII

Alonso de Vega, fl. 1604

Sabemos que era violero, activo a principios de siglo y que perteneció a la Hermandad del corpus Christi de Granada desde 1604.

No lo he podido encontrar en el libro 16 de la biblioteca de la Hermandad del Corpus Christi ni en ningún otro de los volúmenes conservados en la biblioteca de los Agustinos Recoletos de dicha hermandad.

Encontramos la siguiente reseña en el archivo personal de Manuel Gómez-Moreno, en la pieza 1704v en la que, citando el fol. 576 del Libro de Matrícula de Hermanos del Hospital del Corpus Christi, nos dice: "Alonso de Vega, entró en la

hermandad en 20 de abril de 1604, violero, hasta 1632". Posteriormente es citado por Juan Ruiz Jiménez y a su vez por José Luis Romanillos.

Diego de Atienza, fl. 1604

Solo sabemos de él que era “vigolero” y que en 1604 hizo un trabajo para la Capilla Real de Granada, en concreto cobró veinte reales por “aderezar los órganos en lo que toca a madera y fuelles” según nos cuenta Juan Ruiz Jiménez en su investigación sobre organería granadina⁸⁴. No aparece como miembro de la Hermandad del Corpus Christi de la ciudad. Es interesante reflejar que los guitarreros podían realizar arreglos en los órganos como se refleja en diferentes documentos de la época (entre ellos las famosas ordenanzas para el examen de violeros), actividad que a menudo era realizada por carpinteros.

Andrés González de Rojas, fl. 1658

Tan solo conocemos este guitarrero por su pertenencia a la Hermandad del Corpus Christi de Granada y la fecha en que formalizó la entrada.

En un legajo suelto del libro 39, en el folio 50r del Archivo de la Parroquia del Corpus Christi encontramos lo siguiente: "Andres Gonzales/ En 24 dias del mes de março de mil y seiscientos cinquentaiocho años fue recibido por nuestro hermano andres Gonzalez de roxas bigolero siendo hermano maior Pº de Mena..."

⁸⁴ RUIZ JIMÉNEZ, Juan, *Organería en la Diócesis de Granada (1492-1625)*. Granada: Diputación Provincial de Granada, Área de Cultura y Juventud, 1995, p. 60.

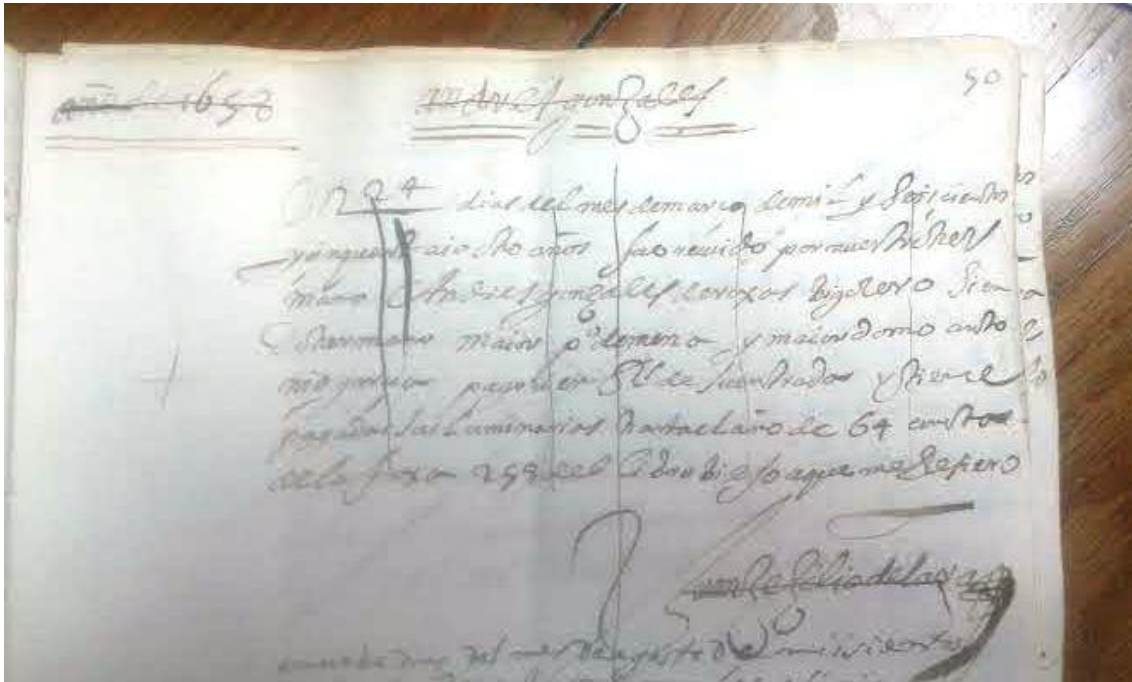


Ilustración 44: Entrada de Andrés González de Rojas

Manuel Gómez-Moreno nos detalla en la pieza 1702v de su archivo sobre este guitarrero: “maestro violero. Entró en la Hermandad en 24 de marzo de 1658 hasta 1664” citando el fol. 258 del Libro 2º de la Matrícula de Hermanos del Hospital del Corpus Christi. No aparece en el diccionario de José Luis Romanillos.

Juan Francisco Rondón. fl. 1666 (?-1678)

Conocemos de este guitarrero que entró en 1666 en la Hermandad del Corpus Christi y que murió en 1678.

En el folio 81r del Libro 13 de la biblioteca de la Hermandad del Corpus Christi, el Libro de Hospitalidad encontramos el siguiente texto: "Ju Fran^{co} Rondon/ En 15 dias del mes de febrero de mil y seiscientos sesentaseis años fue recibido por nuestro hermano Ju Fran^{co} Rondon bigolero. No se le dio curso hasta el dia seis de julio de dicho año siendo hermano maior...". Además nos indica que la hermandad se ocupó del entierro, notificando que murió pobre, lo que indica que el oficio de guitarrero podía ser poco productivo es esa época: "En 29 de abril de 1828 años enterró la hermandad a su costa a Juan Fran^{co} Rondon por aver muerto pobre ..."

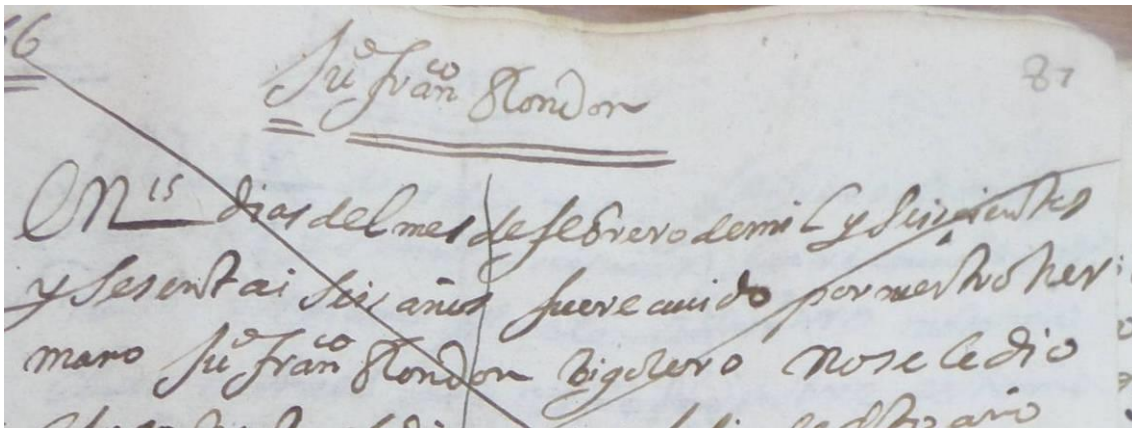


Ilustración 45: Entrada de Juan Francisco Rondón

Manuel Gómez-Moreno nos detalla en la pieza 1702r de su archivo sobre este guitarrero: "vigilero. Entró en la Hermandad del Corpus Christi el 15 de febrero de 1666 y se dio de alta el 6 de julio de ese año. Fue enterrado por la Hermandad el 29 de abril de 1678 ya que había muerto pobre".

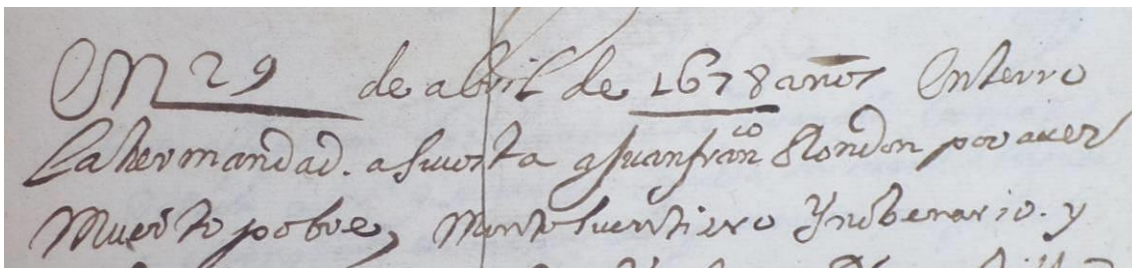


Ilustración 46: Referencia a la muerte de Juan Francisco Rondón

Cristóbal Ruiz Galván. fl. 1680 (?- 1701)

Solo conocemos de este guitarrero que perteneció a la Hermandad del Corpus Christi de Granada, la fecha en la que entró en dicha institución, a. 1680, y que murió en 1701.

Tenemos una referencia de este guitarrero en el folio 171r del Libro 13 de la biblioteca de la Hermandad del Corpus Christi, el Libro de Hospitalidad, donde encontramos el siguiente texto: "Xptobal ruiz galvan/ en el cavildo que se celebrou en treinta y un dias del mes de diciembre de mil seiscientos y ochenta años con acuerdo del Cavildo General se recivio por nuestro hermano a xptobal ruiz galvan maestro de

bigolero. aviendo precedido las diligencias del decreto [...] en 30 de sept de 1701 fallecio este herm^{no} a cuió entierro asistio..."

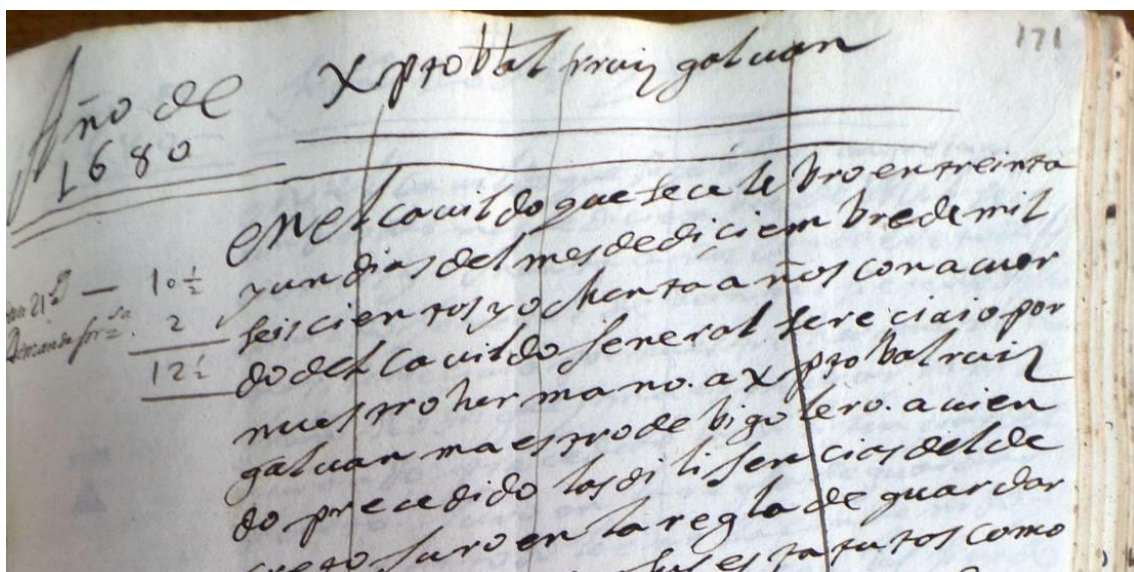


Ilustración 47: Entrada de Cristóbal Ruiz Galván

El investigador Manuel Gómez-Moreno escribe sobre este guitarrero en la pieza 1706v de su archivo: “maestro vigolero, entró en la Hermandad en 31 de diciembre de 1680, murió en 30 de septiembre de [1]701” citando el folio 171 del Libro de Matrícula de Hermanos de 1634 a 1726, 3°. Este es el único caso de documento que coincide la referencia de Manuel Gómez-Moreno con la indicación de folios revisada por mí en la biblioteca de la Hermandad del Corpus Christi, aunque no coincide el nombre de los libros; seguramente debido a alguna antigua reencuadernación.

4.4. Siglo XVIII

En este siglo tenemos noticias, por una parte, del mejor constructor de instrumentos español de todos los tiempos, el afamado lutier llamado José Contreras «El Granadino»; y por otra parte tenemos datos de los guitarreros incluidos en el Catastro del Marqués de la Ensenada.

José Contreras «El Granadino», fl. 1737 (1710-?)

No tenemos ningún dato de la fecha de nacimiento de este constructor. Sabemos por su sobrenombre que nació en Granada y algunos investigadores apuntan que sobre el año 1710; su muerte pudo producirse entre 1779 y 1782. Según los datos que nos aporta José Luis Romanillos⁸⁵ estuvo activo en Madrid en la década de 1730. Se casó con María de la Fuente (nacida en Valdemoro, Madrid) y tuvo con ella varios hijos. Su hijo José Melitón nació en la calle Olivar, Madrid, el 10 de marzo de 1741. Según Subirá fue violero oficial de la Reina.

La *Revista Musical Hermes*⁸⁶, editada en marzo de 1929 por la Casa Parramón de Barcelona, nos apunta que pudo ser discípulo del lutier napolitano C. Sardini (citando una aseveración anterior de Ludgendorff, autor del libro *The violin-and Luthemakers*). Sin embargo creemos que no tuvo un aprendizaje de ningún maestro según expone él mismo en una petición realizada en la Corte de Madrid y aportada por Adriana Segrelles Cuevas⁸⁷ en su comunicación *Análisis y evaluación de las reparaciones efectuadas en los instrumentos de cuerda de la Real Cámara entre 1776 y 1837*. Expone el propio José Contreras:

“...que a diligencias de su desvelo y aplicación y sin haber tenido Maestro que le enseñe, ha conseguido hacer violines y otros instrumentos de esta clase igualmente sonoros que los que vienen fuera del Reino, corriendo a su cargo por este motivo la compostura de estos instrumentos, y especialmente los de todos los músicos de la Real Capilla de Vuestra Majestad en esta atención”.

Ramón Pinto Comas en su libro *Los luthiers españoles*⁸⁸ nos dice que fue en Granada donde empezó su carrera artística como constructor de guitarras y posteriormente se estableció en Madrid sobre 1737. Algunas casas reales y de la nobleza tuvieron instrumentos de este constructor granadino como la Casa de Alba, el Infante Don

⁸⁵ ROMANILLOS VEGA, José Luis; 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) String Makers, Shops, Dealers and Factories*. Guijosa: Sanguino, 2002, p. 87.

⁸⁶ Recuperado en:

<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0026403281&page=6&search=%22jose+contreras%22+violines&lang=es> (Última consulta: 06/02/2017)

⁸⁷ Recuperado en:

http://digital.csic.es/bitstream/10261/129989/1/II%20Encuentro%20J.Investigadores_Madrid_2014_p.1053-1074_Segrelles_Cuevas.pdf. (Última consulta: 06/02/2017)

⁸⁸ PINTO COMAS, Ramón, *Los luthiers españoles*. Barcelona: R. Pinto Comas. 1988.

Gabriel, el Príncipe de Caraman-Chimay, e incluso el influyente cantante Farinelli. He reflejado en el inventario una guitarra Contreras referida por Rene Vannes en su diccionario, aunque no consta que se haya conservado. En este diccionario Vannes apunta que pudo hacer su aprendizaje en Italia. Es también destacable que la primera guitarra de 6 órdenes que tenemos noticia aparece en venta en el *Diario de Madrid*

Es el lutier más importante español de todos los tiempos y sus instrumentos rivalizaban en calidad y prestigio con los de los mejores lutieres italianos. Todos los intentos de encontrar datos biográficos en los archivos de Granada han sido infructuosos. Existe un alto interés la comunidad organológica española en conseguir más datos de este lutier por su singularidad y calidad objetiva.

Guitarreros incluidos en el Catastro del Marqués de la Ensenada

Durante el reinado de Fernando VI se procedió a la realización, a propuesta del Marqués de la Ensenada, de un catastro (una relación estadística de riquezas, impuestos, propiedades y rendimientos sobre el trabajo) en todo el Reino de Castilla. Esta magna empresa respondía a un intento ilustrado de actualizar el sistema de cobro de la Hacienda Castellana (no se realizó en todos los territorios españoles). Se procuraba sustituir las Rentas provinciales (cientos, alcabalas, millones, tercias, etc.) por una contribución única. La producción documental del catastro es monumental y bastante variada, siendo heterogénea la variedad de datos recogidos en cada zona, lo que hace dificultoso su estudio comparativo. Este catastro no había sido hasta ahora vaciado en busca de los datos de constructores de instrumentos de la provincia de Granada. La revisión de este material microfilmado en el Archivo Histórico Provincial de Granada me ha permitido aportar una serie de nuevos nombres de guitarreros o *bigoleros* granadinos desconocidos hasta ahora. La pretensión recaudatoria del catastro no proporciona demasiados datos sobre estos constructores y da una visión estática de un momento determinado, como si fuera una instantánea, una fotografía, del año en que se realizó la pesquisa. Pero es casi la única información que poseemos sobre todo el siglo

XVIII que hasta ahora estaba completamente desierto de datos en lo que a Granada respecta; salvo los dos guitarreros afincados en Baza conocidos anteriormente.

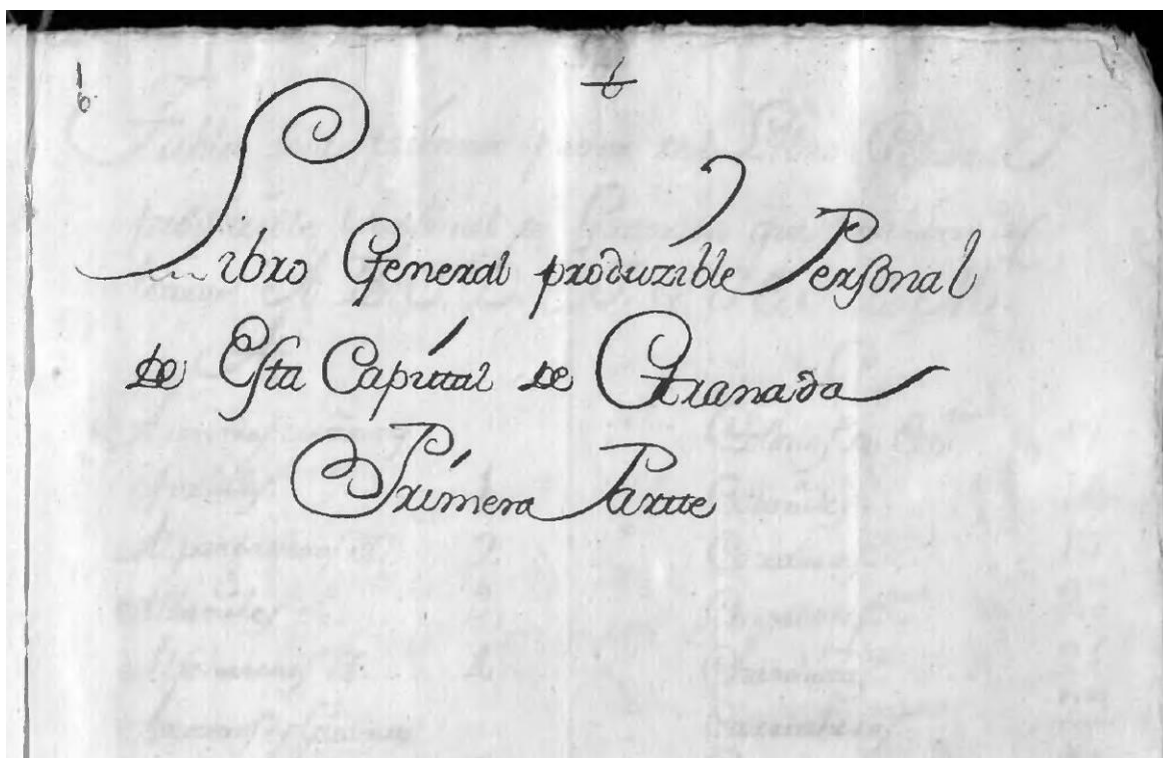


Ilustración 48: Portada de las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada

En las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada se diferencia entre tres tipos de trabajadores gremiales: maestros, oficiales y aprendices. Cada una de estas ocupaciones generaba teóricamente una *utilidad* o beneficio diario en función de su jerarquía. En Granada no se registra ningún aprendiz entre los guitarreros por lo que solamente encontramos maestros y oficiales, es destacable que las utilidades registradas son diferentes según la localidad de residencia. Como ejemplo podemos decir que un maestro guitarrero de Cádiz, se le puede valorar desde 742 reales anuales a 4662 en el año 1752⁸⁹; mientras tanto, en la misma fecha, un maestro guitarrero de Granada se le valora en 1440 reales y en la ciudad de Baza el único maestro guitarrero que aparece se le valora en 880 reales. El apartado correspondiente es el mencionado de *bigoleros* aunque se distingue, no tenemos datos para explicar por qué, entre guitarreros y bigoleros (en su caso también se escribe *maestro de hazer biguelas*).

⁸⁹ FERNÁNDEZ REINA, Mario, *Catálogo de los guitarreros gaditanos*. (formato Kindle). (s.l.): 2012, pos. 109.

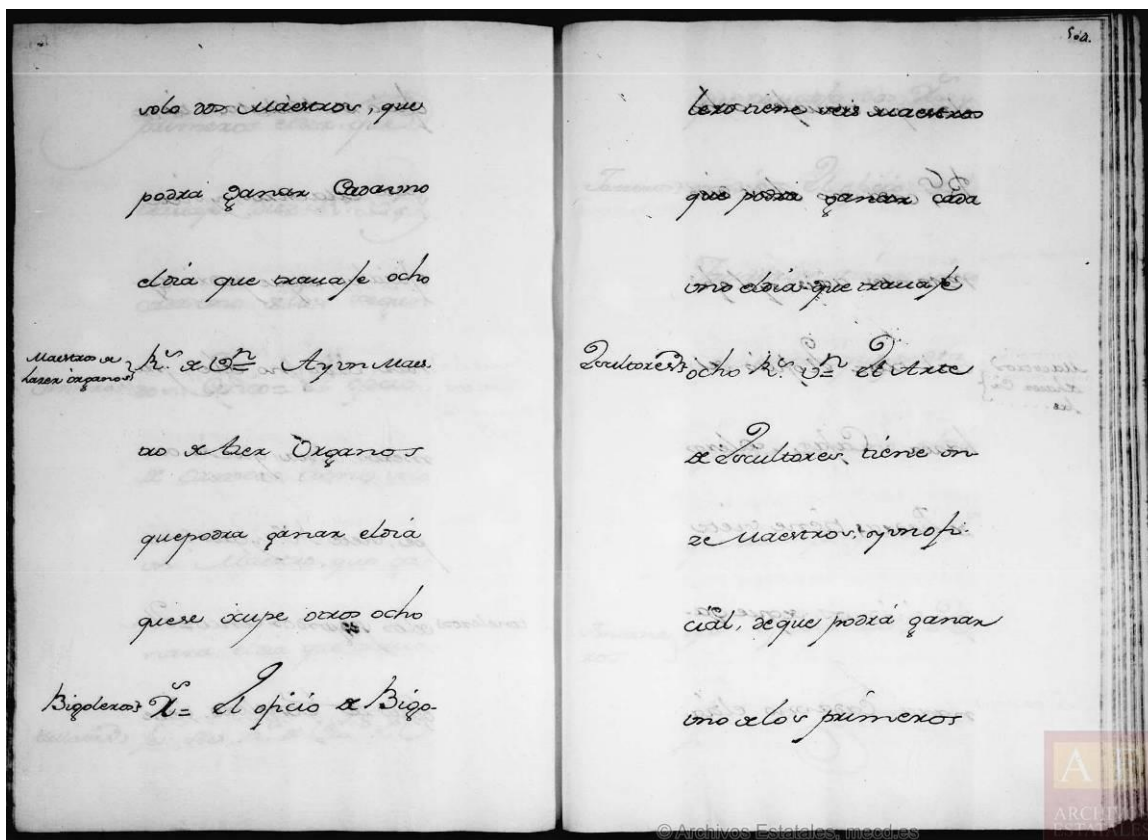


Ilustración 49: Número de bigoleros en el Catastro

He encontrado en el folio 503v el apunte "El oficio de Bigolero tiene seis maestros que podra ganar cada uno el dia que trabaja ocho R^{es} vⁿ"; lo que coincide con el número de maestros bigoleros y guitarreros de las respuestas generales⁹⁰.

También son numerosos los cordilleros (he encontrado siete "fabricantes de cuerdas para instrumentos de música" individualizados en el Catastro mientras que en el apunte del folio 182r indica: "El oficio de Cordillero, tiene solamente nueve maestros, que puede cada uno ganar el dia que travaje cinco R^s"). Estos cordilleros surtían de este material a los guitarristas y a los constructores de instrumentos de la ciudad.

Antonio Román, fl. 1752

La únicas noticias que tenemos de este constructor nos vienen por el Catastro de Ensenada, en el fol. 148r de la primera parte del Libro General leemos: "Maestro de

⁹⁰ Recuperado en: <http://pares.mcu.es/Catastro/servlets/ImageServlet> (Última consulta: 3-1-2017)

Bigolero" afincado en la Parroquia de San Gil. Se le consideran 8 reales al día por 180 al año, un total de 1440 reales.

San Gil. Antonio Román, Bigolero.
esto de Bigolero, que son
ocho D. Saldia, y por 180 al A. ...
Personal.
Lo que le produce su
vago. se considera ...
seg. las resp. ^{tas} de esto que axu
va. consta. 1.

1744

Ilustración 50: Entrada de Antonio Román

Se le encargó también ser perito para la elaboración del Catastro del Marqués de la Ensenada, lo que indica el ascendiente o magisterio que ejercía sobre los demás constructores. Para cada oficio o grupo de oficios se tomó juramento por Dios y ante una cruz — en presencia de D. Juan del Corral, presbítero teniente de cura de la Parroquia de Santa Escolástica — a una serie de “caballeros comisarios” que “en virtud de su comisión a muchos diferentes peritos, que son:” y a continuación, en el documento, se detalla la persona encargada de peritar las utilidades y los rendimientos anuales que se les suponían. Esta "comisión" para el oficio de *cordillero* fue encargado a Tomás Montijano (quien además de fabricar cuerdas para instrumentos musicales se encargaba de repartir cartas atrasadas del correo); y para los oficios de *caroquero* (el encargado de "Alquilar las diferentes cosas para Altares, Vestidos para Danzas, y Abios para comedias" en las fiestas del Corpus Christi) y *guitarrero* fue designado Antonio Román; lo que indica que además de constructor de instrumentos tenía otras habilidades artísticas.

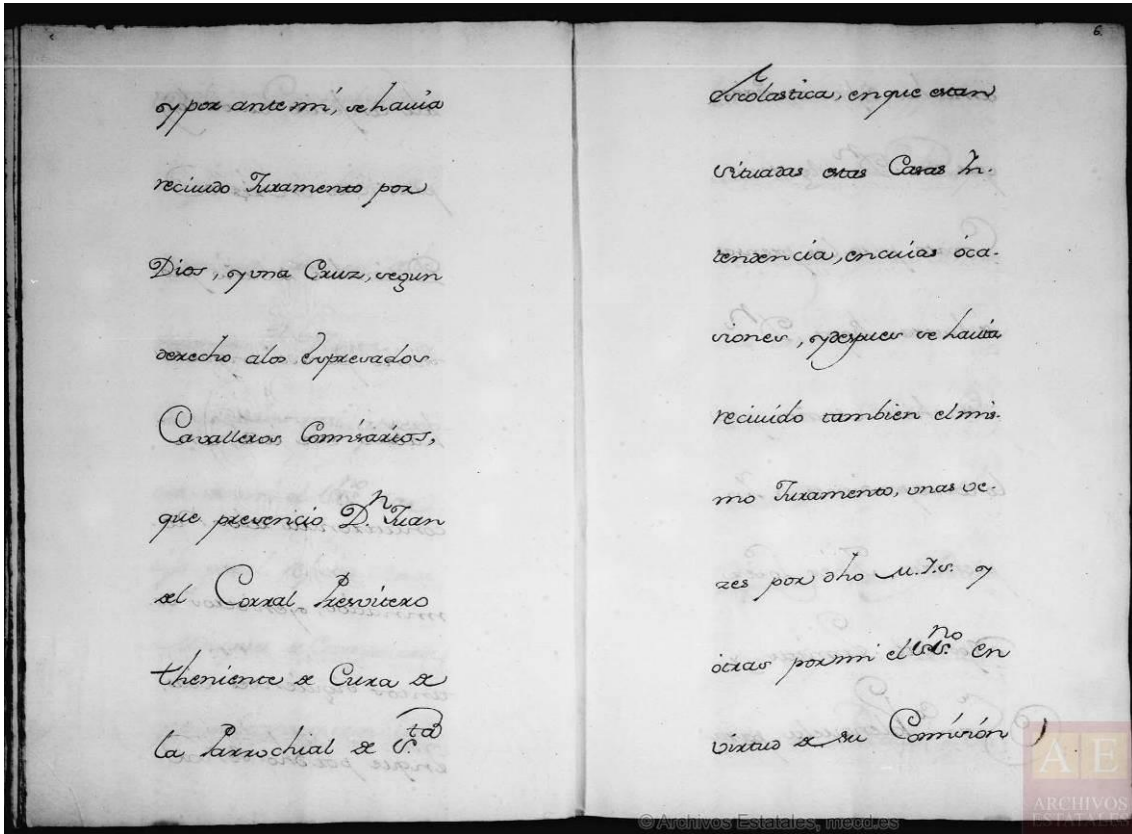


Ilustración 51: Juramento de los comisarios en el Catastro

Francisco Martínez Tegue, fl. 1752

Según el Catastro de Ensenada: “maestro de guitarrero” afincado en la Parroquia de la Magdalena. 8 reales al día por 180 al año: 1440.

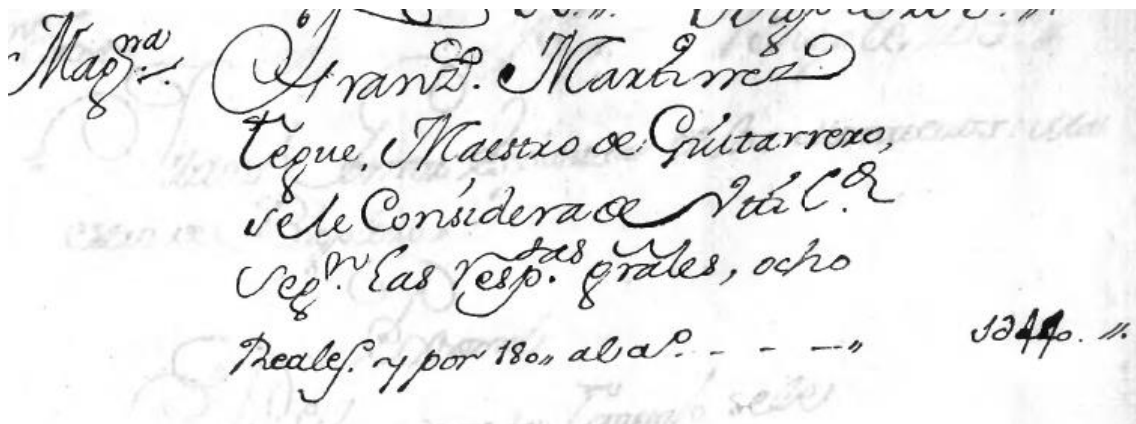


Ilustración 52: Entrada de Francisco Martínez Tegue

Miguel Sánchez, fl. 1752

Según el Catastro de Ensenada: “oficial de bigolero” afincado en la Parroquia de Nuestra Señora de las Angustias. 3 reales al día por 180 al año, 540. Su madre Felipa Sánchez (Sanz) era viuda en el momento del registro.

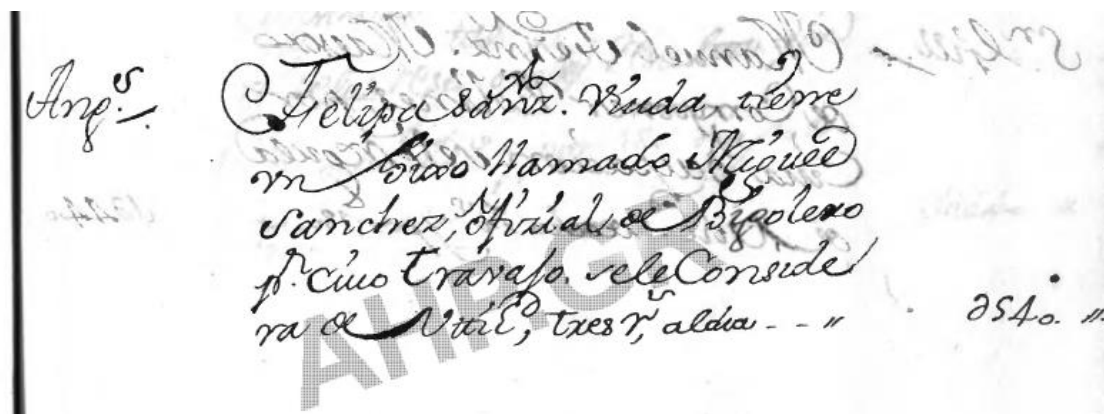


Ilustración 53: Entrada de Felipa Sánchez, madre de Miguel Sánchez

Queda la duda de si Felipa Sánchez era también "vigolera", lo que constituiría el primer caso documentado en Granada de una mujer dedicada a este oficio, o tan solo la madre del oficial Miguel Sánchez y está referida en el Catastro por la convivencia de ambos.

Juan Gómez Espinosa de los Monteros, fl. 1752

En el fol. 150r de la primera parte del Libro General del Catastro de Ensenada podemos leer: “Maestro de Bigolero” afincado en la Parroquia de San Justo. Se le considera de utilidad 8 reales al día por 180 al año: 1440 reales.

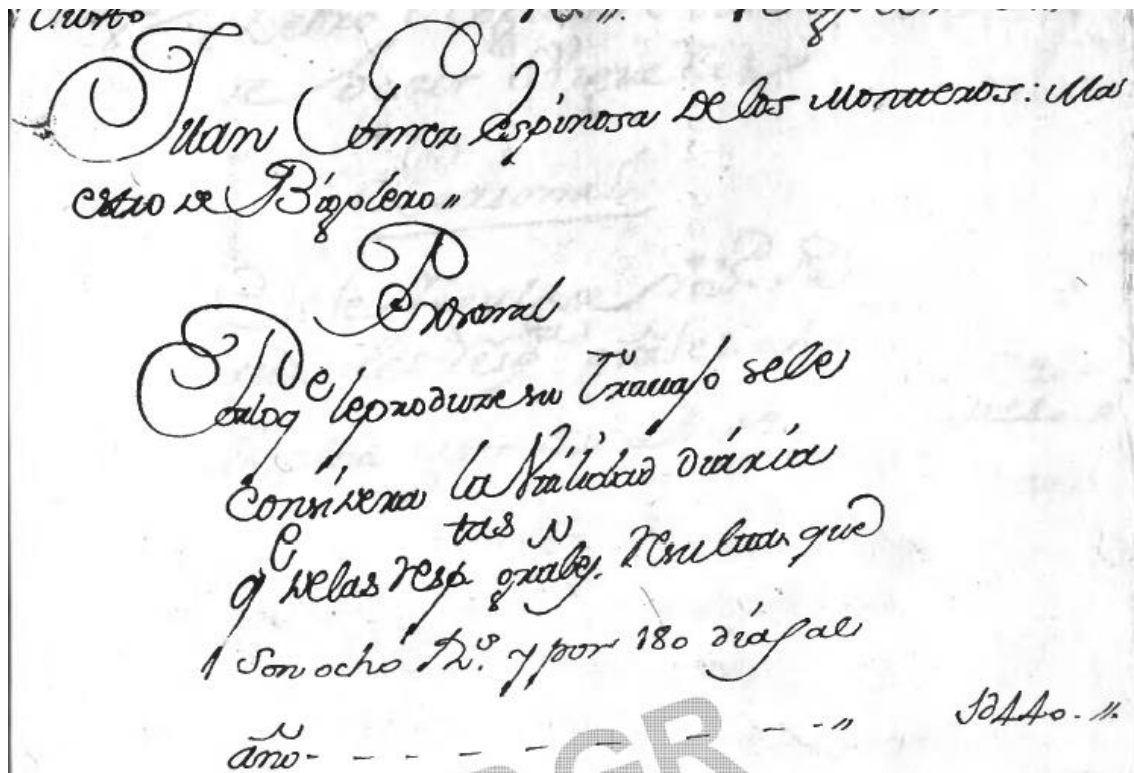


Ilustración 54: Entrada de Juan Gómez

José Pajés, fl. 1752

Este personaje presenta una incógnita en la historia de la guitarra granadina ya que según los datos que nos proporciona el Catastro de Ensenada coincide en nombre y en fechas aproximadas con otro famoso guitarrero de la ciudad de Cádiz⁹¹. Es posible que se trate de dos guitarreros diferentes o que se trate de la misma persona pero no tenemos más referencias para determinar la identidad o el posible parentesco de estos guitarreros. Para complicar aún más la cosa tenemos al famoso José Pajés López, bastante conocido por los investigadores hasta ahora, pero que es claramente posterior a los otros dos ya que nació en Osuna (Sevilla) el 15 de marzo de 1762, y residió en Cádiz desde el año 1775. Este guitarrero está bien estudiado y conocemos numerosas obras suyas y también de los demás componentes de la saga de los Pajés de Cádiz, todos ellos muy posteriores a nuestro constructor.

⁹¹ ROMANILLOS VEGA, José Luis; 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) String Makers, Shops, Dealers and Factories*. Guijosa: Sanguino, 2002, p. 287.

En el Catastro de Ensenada podemos leer en el fol. 150r de la primera parte del Libro General referente a Granada: “Joseph Pajès, oficial de Guitarrero, se le regula de Util^d. tres r^s. al día y por 180 al A^o. 540” afincado en la Parroquia de San José. 3 reales al día por 180 al año: 540.

Ilustración 55: Entrada de José Pajés

Pedro Noguero, fl. 1752

Solo tenemos de este constructor la referencia del Catastro de Ensenada: “maestro de hacer bigüelas” afincado en la Parroquia de Santiago. 8 reales al día por 180 al año: 1440.

Ilustración 56: Entrada de Pedro Noguero

Eusebio Serrano, fl. 1752

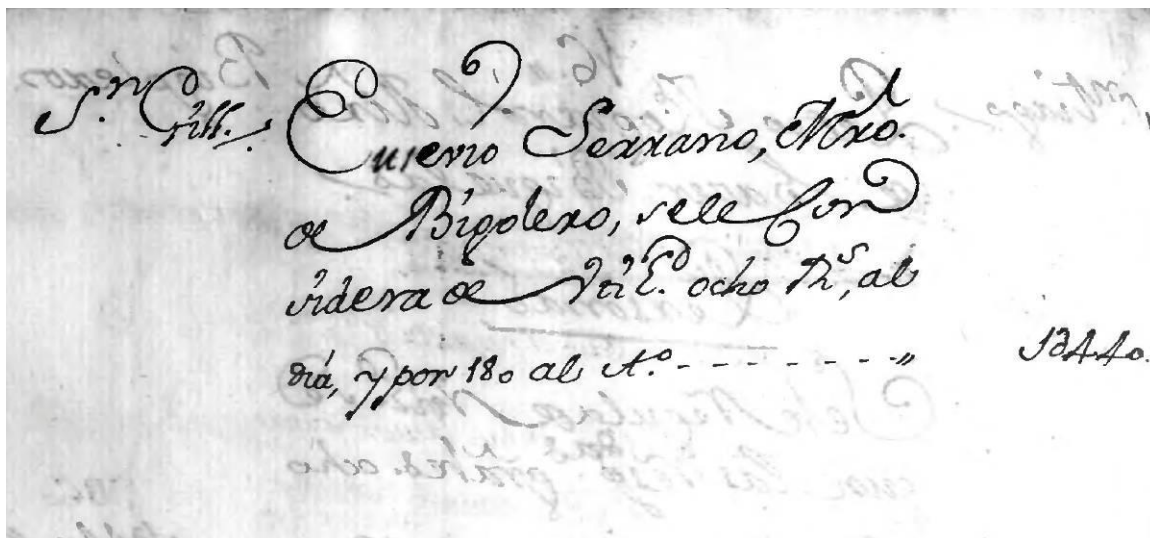


Ilustración 57: Entrada de Eusebio Serrano

Según el Catastro de Ensenada: “Eusebio Serrano. Maestro de Bigolero” afincado en la Parroquia de San Gil. 8 reales al día por 180 al año: 1440. En este mismo catastro aparece un Vicente Serrano en el apartado de *cordilleros* o "maestros de fabricar cuerdas de instrumentos", otro cordillero de nombre Luis serrano y el hijo de este último llamado Matías. Es posible que Vicente y Luis sean hermanos de Eusebio o tengan alguna relación familiar, esto ha ocurrido en distintas épocas, especialmente con oficios relacionados. También coincide en el apellido con Jerónimo Serrano, guitarrero afincado en Baza (Granada) que veremos a continuación, es imposible por el momento aventurar ninguna relación familiar entre estos constructores.

Jerónimo Serrano, fl. 1752

Según el Catastro de Ensenada (Baza) de 1752: “y a Geronimo Serrano Maestro de Guitarrero ochocientos y ochenta rreales...”.

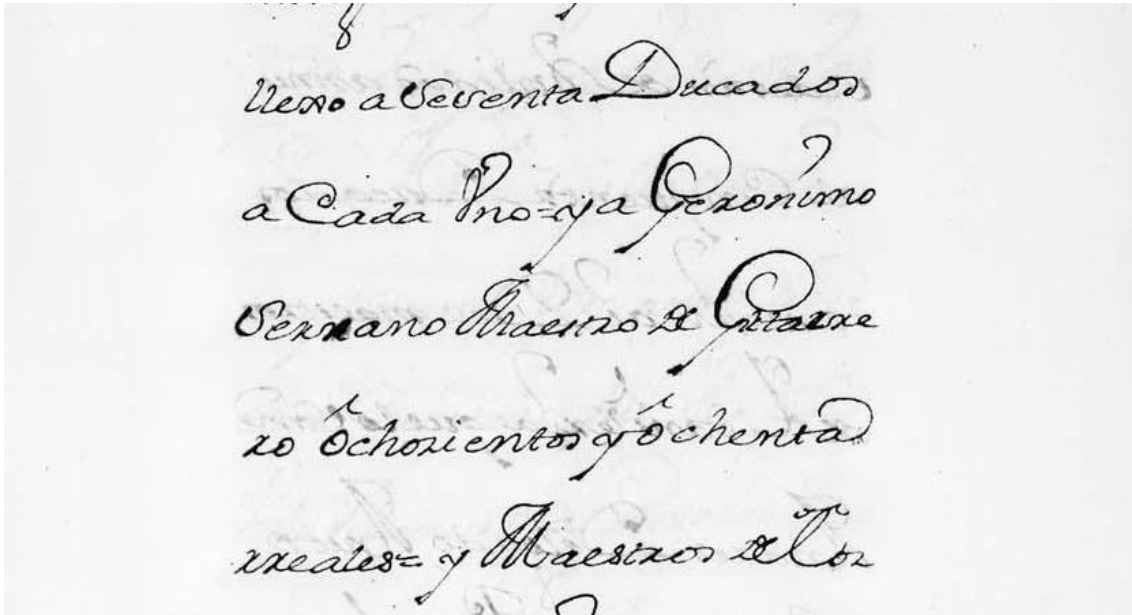


Ilustración 58: Entrada de Jerónimo Serrano

Está recogido por José Luis Romanillos en su diccionario y también por Javier Molina en su artículo sobre los guitarreros bastetanos en el libro *La escuela granadina de guitarreros*.

Rafael Vallejo, fl. 1792.

Los únicos datos que tenemos de este guitarrero son los que nos proporcionan la inscripciones y etiquetas del instrumento que se conserva en el Victorian and Albert Museum de Londres. Se trata de una guitarra-salterio estudiada en esta tesis, *vid. infra*, y que nos informa de que fue construida por Rafael Vallejo (también escrito como Ballejo) entre los años 1789 y 1792 en Baza y que se hizo para el monarca Carlos IV. El apellido Vallejo no es muy común en Baza. No han sido satisfactorias las búsquedas realizadas para aportar datos biográficos sobre este guitarrero.

Pese a esa falta de información es indudable la importancia de este constructor de instrumentos debido al único ejemplar conservado, que es en sí mismo un paradigma de la guitarrería granadina. Es un instrumento único, de una estructura organológica prácticamente desconocida en España y el resto de Europa, con una calidad remarcable y con unas soluciones técnicas constructivas que nos pueden dar idea del estilo de

construcción de su zona geográfica y época; además del interés histórico por la persona para la que fue construido.

Por los datos conseguidos en el examen de esta guitarra-salterio se puede colegir que Rafael Vallejo tenía sobrada experiencia en la construcción de cordófonos, no era, seguramente, el primer instrumento que realizaba; las técnicas del trabajo de la madera y la distribución de los refuerzos y piezas estructurales indican un conocimiento previo. En mi opinión puede tratarse de un carpintero avezado con intereses y conocimientos sobre la guitarra más que un violero a tiempo completo. Refuerza la idea de su dedicación a hacer instrumentos que las dos etiquetas que lleva la guitarra sean realizadas por otra mano distinta a la suya y más versada en caligrafía y ortografía; y que las dos son iguales indicando que estaban quizá preparadas para otros instrumentos, mostrando también una continuidad en la elaboración de guitarras previa a la utilización de etiquetas impresas.

4.5. Siglo XIX

Agustín Caro, fl. 1803.

De este guitarrero granadino tan solo tenemos los datos que nos proporcionan sus etiquetas, y son casi inexistentes. Estuvo activo entre 1803 y 1826 según las fechas de las guitarras conservadas. José Manuel Cano en su libro *Un siglo de la guitarra granadina*⁹² nos apunta que tenía por segundo apellido "Riaño" y que de oficio era relojero, pero es la única fuente que nos informa de este hecho, sin duda erróneo. No aparecen en los archivos municipales ni del Arzobispado ningún Agustín Caro en estas fechas iniciales de siglo XIX. El que aparece, bastantes décadas después, es un

⁹² CANO TAMAYO, Manuel, *Un siglo de la guitarra granadina*. Granada: Caja de Ahorros de Granada, 1975. En su referencia a este constructor escribe: "Podría decir que según algunas confusas versiones, Agustín Caro, de oficio relojero, hacía además guitarras, quizás para ocupar sus ratos libres o tal vez buscando una ayuda económica a sus modestos ingresos arreglando relojes".

prohombre granadino llamado Agustín Caro Riaño⁹³, instigador de la vida cultural de las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX. Fue socio del Centro Artístico, Literario y Científico de Granada, donde desempeñó diferentes cargos y, según nos cuenta Eusebio Rioja en su *Inventario de guitarreros andaluces*⁹⁴; fue abogado y accionista de La Reformadora Granadina, S.A.

Tanto Cano como Rioja analizan el estilo de construcción de las guitarras de Agustín Caro. El primero destaca, sin darle demasiada importancia, que tan solo 11 años después de la guitarra de Rafael Vallejo (la guitarra-salterio del Victoria and Albert Museum) nos encontramos con: "... una que se ajusta a las verdaderas características de la guitarra Española, construida a principio de este siglo XIX pero de forma sencilla, es decir con seis cuerdas y seis clavijas en cabeza". Este dato es sin duda de gran importancia ya que se trata de la primera guitarra con seis cuerdas simples que conocemos construida en España. Hasta ese momento las guitarras se montaban con órdenes dobles, tan solo en Francia e Italia se hacían guitarras con seis cuerdas simples desde unas décadas antes, *e. g.* algunos constructores italianos como Vinaccia o Fabricatore ya fabricaban guitarras con seis cuerdas simples en la última década del siglo XVIII y anteriormente, en 1782 en Francia, el constructor Gérard Deleplanque construyó una guitarra-arpa (con varios bajos adicionales exteriores al diapasón) llamada *decacordo* que presentaba cuerdas simples, seguramente por influencia de la tiorba barroca.

Por otra parte la valoración final que hace de este constructor es bastante negativa (como en tantas ocasiones con miembros de la escuela granadina): "Se une a la modestia de construcción, la sencillez de maderas empleadas, tapas de pino y caja de caoba, que nos viene a presentar una de esas guitarras de uso vulgar para formas de romances, cantos llanos del pueblo y aflamencadas, sin otra misión orientada a una posibilidad de catalogarlas como guitarras para concierto o solista". Eusebio Rioja, por su parte, destaca que: "los diapasones son de *resalte*, superpuestos a la tapa. Conviene destacar ahora que su guitarra de 1803 es la más antigua que conocemos con diapasón

⁹³ El político y prohombre granadino Agustín Caro Riaño nació en Loja a mitad del siglo XIX y se casó en Granada el 2 de junio de 1895 según consta en el Archivo del Arzobispado de Granada, en el microfilm 1880646. Es, por lo tanto, muy posterior a nuestro guitarrero.

⁹⁴ RIOJA, Eusebio, *Inventario de guitarreros andaluces*. Málaga: edic. no venal mecanografiada, 2000, actualizado en 2005, p. 52.

superpuesto". Efectivamente esta es una gran innovación de este constructor y de la escuela granadina. Hasta este momento las guitarras y sus instrumentos antecesores tenían como característica la continuación del plano de la tapa por todo el diapasón del instrumento. En algunos casos de guitarras anteriores se les acoplo un nuevo diapasón pegado sobre este conjunto diapasón-tapa; pero como modificación o restauración posterior a su construcción. Nos encontramos con el primer ejemplo mundial de diapasón sobreelevado, característica fundamental de todas las guitarras españolas de la actualidad. Existe una guitarra anónima madrileña, perteneciente a la colección de Hiroshi Aketa⁹⁵, que no dispone de etiqueta aunque ha sido fechada por José Luis Romanillos en *ca.* 1800. Este instrumento posee un fino diapasón superpuesto a la tapa pero en muchos aspectos este instrumento se aleja de la evolución hacia la guitarra española actual: cabeza en forma de voluta, decoración accesorio en la tapa, fondo y aros elaborados a base de múltiples costillas y decoración de espigas en el diapasón.

Otra característica que resulta una innovación fundamental en Agustín Caro es la aparición del primer puente "moderno" con separación entre la zona cordal y el hueso separable. Hasta este momento las guitarras utilizaban puentes sin hueso, de los llamados en Granada de "borriquilla". En la guitarra etiquetada en 1824, perteneciente a mi colección, encontramos esta novedad en su fecha más temprana. Dionisio Aguado nos habla en 1825 de un *punte con "dos partes"*⁹⁶ pero se trata de un puente sin hueso separable. Existe una guitarra madrileña con este tipo de puente construida por Juan Muñoa en 1820 pero que también carece de hueso. La referencia del investigador norteamericano Richard Bruné sobre un puente moderno (suponemos que con hueso extraíble), en una guitarra de M. Hielo de Madrid construida en 1822, debemos todavía comprobarla ya que solo conocemos la cita que realiza Julio Gimeno en su artículo, *vid. supra*. También hace referencia José Luis Romanillos a un puente con dos partes y hueso separable en una *vihuela* (guitarra de 6 órdenes dobles) etiquetada en 1812 por

⁹⁵ LIBIN, Lawrence; *et al.*, *La Guitarra Española. The Spanish guitar*. Catálogo de la exposición celebrada en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (1991) y en el Museo Municipal de Madrid (1992). Madrid: Opera Tres, 1993, p. 131.

⁹⁶ GIMENO, Julio, "Antonio de Torres y el puente moderno de la guitarra" en: *Nombres Propios de la Guitarra. Antonio de Torres*. Córdoba: IMAE Gran Teatro, Ayuntamiento de Córdoba, 2008. En este artículo se hace un exhaustivo estudio sobre el origen del puente en las primeras décadas del siglo XIX, p. 59.

José Furnieles en La Coruña⁹⁷, pero en mi opinión y a falta de examinar personalmente el instrumento, el puente mostrado en la fotografía parece haber sufrido modificaciones, entre las que se incluiría el agregado de una pieza provista de una ranura para ajustar un hueso separable, de forma parecida al sistema utilizado por algunas violas portuguesas y algunas guitarras del siglo XIX reflejadas en la iconografía de la época..

Respecto a la calidad de la construcción es indudable que los instrumentos conservados de Agustín Caro, se conservan al menos siete, están elaborados de forma exquisita, con excelentes maderas como por ejemplo el palo santo de Río (*Dalbergia nigra*) de la mejor calidad, o el cedro de Honduras (*Cedrela odorata*) utilizadas en sus guitarras de 1824 y 1826; y por otra parte son un claro ejemplo de la progresiva reducción de decoraciones superfluas habituales en los constructores contemporáneos a Caro, de la estilización estética y simplicidad constructiva. Todas estas características serán las que continúen la escuela granadina en las décadas posteriores y también serán seguidas por Antonio de Torres y los principales constructores de guitarras españolas hasta la actualidad.

Podemos decir que Agustín Caro era el guitarrero más avanzado de su época debido a las características constructivas enumeradas anteriormente y que fue el verdadero iniciador de la escuela granadina de guitarreros ya que se puede seguir su línea y su estilo de producción de guitarras en los instrumentos de sus sucesores de forma ininterrumpida hasta la actualidad. Personajes como José Pernas (y por su magisterio sobre él, Antonio de Torres), Francisco Sotomayor, Antonio Llorente, Nicolás del Valle, Francisco y José Ortega, y llegando al nuevo siglo Benito Ferrer y Manuel de la Chica han seguido de forma continuada el estilo de Agustín Caro, legando a los actuales guitarreros de Granada una forma secular de entender la construcción de guitarras. Se conservan menos de una decena de instrumentos de este constructor y uno de ellos es una guitarra de seis órdenes dobles, tipo de instrumento que ya estaba un poco en desuso en la fecha en que fue etiquetado.

⁹⁷ ROMANILLOS VEGA, José Luis, "La guitarra española: su trayectoria y organología" en: *Nombres Propios de la Guitarra. Antonio de Torres*. Córdoba: IMAE Gran Teatro, Ayuntamiento de Córdoba, 2008, p. 37.

En una escueta noticia de la *Gaceta de Madrid* del 3 de junio de 1815 podemos leer que la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Granada, en su junta de 30 de mayo de este mismo año, dio un premio de 80 reales a Agustín Caro por su actividad como constructor de guitarras⁹⁸.

Ilustración 59: Noticia en *La Gaceta de Madrid*, 3 de junio de 1815

Este premio nos indica la capacitación y la valoración positiva que mereció este poco actualmente reconocido artífice de guitarras. Agustín Caro ha sido uno de los guitarreros más importantes, por sus innovaciones, de la historia de la guitarra y marca como ninguno el paso de la guitarra *neoclásica*, todavía poseedora de algunas características de la guitarra *barroca* como la alta ornamentación y los órdenes dobles de cuerdas, a la guitarra *romántica*, predecesora de la guitarra actual. En mi opinión son desacertadas las valoraciones negativas dadas por investigadores como Manuel Cano o Eusebio Rioja respecto a este importantísimo guitarrero.

Francisco Sotomayor, fl. 1834.

Solo poseemos un instrumento de Francisco de Paula Sotomayor. Los datos biográficos que nos aporta la etiqueta de esta guitarra consisten en la fecha de construcción, 1834, y la dirección del taller que se situaba en la calle de Elvira, en Granada. He encontrado en el Archivo del Arzobispado⁹⁹ los datos de su matrimonio el 14 de diciembre de 1830 con María del Carmen Robles.

⁹⁸ Recuperado en:

<https://books.google.es/books?id=jRhAU7s2YNcC&lpg=PA716&ots=cejSu6wN82&dq=%22gaceta%20de%20madrid%22%20%22agustin%20caro%22&hl=es&pg=PA716#v=onepage&q=%22gaceta%20de%20madrid%22%20%22agustin%20caro%22&f=false> (Última consulta: 06/02/2017)

⁹⁹ En el Archivo del Arzobispado de Granada, Film. 1706674 M79192-3 Entr. 346.

Esta única guitarra se conserva en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí" de Valencia, su número de inventario es el 3/84. Una de las características más destacables de este instrumento es que tiene una longitud de cuerdas bastante corta, tan solo 608 mm, es la primera muestra de esta tipología instrumental en Granada, que será tan común en la segunda mitad de siglo: las guitarras modelo "señorita" y que en algunas zonas de Europa serán llamadas "terz guitar".

Este constructor está recogido en el diccionario de José Luis Romanillos¹⁰⁰ y en *Inventario de guitarreros andaluces* de Eusebio Rioja¹⁰¹.

José García «El Granadino», fl. 1840

Tan solo conocemos un instrumento de este guitarrero. Se encuentra en el Museo de la Música de Barcelona con número de registro 84. Estuvo activo en Medina Sidonia (Sevilla) según nos dice la etiqueta, fechada en 1840. Por el sobrenombre suponemos que era originario de Granada y algunas características formales coinciden con guitarras granadinas de la época, como el *roete* o *voluta*, la forma estilizada de la caja, la distancia o *tiro* de cuerdas. Sin embargo otras características como la decoración, situación en la tapa y estilo del puente, y las incrustaciones de nácar no se corresponden con los modelos conocidos granadinos. Es posible que naciera en esta ciudad e incluso que aprendiera en ella el oficio pero que ajustara su estilo a las necesidades de la zona donde residió posteriormente.

Este constructor está recogido por el diccionario de José Luis Romanillos aunque no lo incluye entre los guitarreros granadinos, reflejando su vecindad en Medina sidonia, provincia de Sevilla.

¹⁰⁰ ROMANILLOS VEGA, José Luis; HARRIS WINSPEAR, Marian, *op. cit.*, p. 392.

¹⁰¹ RIOJA, Eusebio, *Inventario de guitarreros andaluces*. Málaga: edic.. no venal mecanografiada, 2000, actualizado en 2005, p. 59.

Antonio Llorente, fl. 1852. (ca. 1781-?)

Los datos biográficos que poseemos de este guitarrero son los aportados por el diccionario de José Luis Romanillos, a su vez recopilados por el investigador Manuel Morell. Antonio Llorente nació en Granada (c. 1781). Se casó con María Josefa Barrios, nacida en Ogíjares, y tuvo tres hijos: Antonio (c. 1829), José (c. 1832) y Francisco (c. 1834). En 1859, Antonio Llorente de 76 años vivía con su mujer y tres hijos sin casar en la calle Nicuesa, 11, Granada, en la parroquia de santa Escolástica. En el censo, Antonio Llorente y su hijo del mismo nombre aparecen como guitarreros¹⁰². Esta información es reflejada también por Rioja¹⁰³. Nos habla de él también Domingo Prat quien nos dice en su diccionario que estaba instalado en 1832 la calle Solarillo de santo Domingo, nº 7. Nos habla del tipo de adornos de cabeza en forma de *roete*, "pergamino desdoblado", y que utilizaba "la mejor clase de maderas"¹⁰⁴.

Este constructor es un ejemplo de la tradición de mitad del siglo XIX en Granada, por las características formales de las guitarras que conservamos, descritas en el inventario de esta tesis.

Domingo Molina, fl. 1843 (1787-?)

Domingo Molina nació en Granada en 1787, según los datos que nos aporta Eusebio Rioja en su inventario¹⁰⁵. En 1842 vivía en la calle Álamos, número 66, en la parroquia de san Andrés. También nos aclara: "...casa arrendada por José Villa Toro en dieciséis Reales al mes y con una hija, Francisca, nacida en el año ventidós (*sic.*). Y viudo. No nos han llegado obras ni otros datos suyos".

¹⁰² ROMANILLOS VEGA, José Luis; HARRIS WINSPEAR, Marian, *op. cit.*, p. 212.

¹⁰³ RIOJA, Eusebio, *Inventario de guitarreros andaluces*. Málaga: edic.. no venal mecanografiada, 2000, actualizado en 2005, p.53.

¹⁰⁴ PRAT, Domingo, *Diccionario de guitarristas. Diccionario biográfico – bibliográfico – histórico – crítico de guitarras (instrumentos afines), guitarristas (profesores, compositores, concertistas, lahudistas, amateurs), guitarreros (luthiers), danzas y cantos, terminología*. (Buenos Aires, 1934). (reimpresión con introducción de Matanya Ophee). Columbus: Orphée, 1986, p. 377.

¹⁰⁵ RIOJA, Eusebio, *Inventario de guitarreros granadinos (1875-1983)*. Granada: Códice, 1983, p. 65.

Manuel de Ávila, fl. 1830, (1788-?)

La principal información que poseemos de este guitarrero nos la proporciona Eusebio Rioja en sus libros *La guitarra malagueña* e *Inventario de guitarreros andaluces* citando padrones malagueños de 1830 y 1842. Según estos datos¹⁰⁶:

Nacido en Granada en 1788 (también nos aparece como nacido en 1787). Vivía en Hinojales, nº 16 en el año 1830 y estaba casado con **Francisca Botaller** (también nos aparece como **Batallar**) de 36 años entonces, nacida en Moratalla (Murcia) y de la que tenía cuatro hijos: **María**, de 11 años; **María Concepción**, de nueve años; **Manuela**, de siete años y **José**, de dos.

Supone Rioja que Manuel de Ávila desarrolló la mayor parte de su vida en Málaga. Este constructor sería el iniciador de una de las sagas más importantes de guitarreros de Granada, que, además, influyeron en otras escuelas por su movilidad geográfica, los Ávila. Su hijo fue José Ávila Batallar

He podido encontrar la fecha de la boda de Manuel de Ávila con Francisca Bataller (sic). Contrajeron matrimonio el 17 de mayo de 1816¹⁰⁷.

José López, fl. 1842, (1801-?)

La información de este guitarrero no la proporciona Eusebio Rioja¹⁰⁸. Nació en Granada en 1801. En 1842 vivía en la calle Elvira, nº 181, en una casa arrendada en 60 reales. Estaba casado con María Baños y también vivían en la casa sus hijos: Bernardo (1832), Ana (1835), José (1835) y María (1840).

Su hijo Bernardo López Baños fue también guitarrero y está recogido en este trabajo. No conocemos la posible relación de parentesco con el también guitarrero granadino Manuel López, también incluido en esta tesis.

¹⁰⁶ RIOJA, Eusebio, *Inventario de guitarreros andaluces*. Málaga: edic.. no venal mecanografiada, 2000, actualizado en 2005, p. 149.

¹⁰⁷ Dato recogido en el Archivo Arzobispal de Granada, Film. 1629131; M 79184-5 101.

¹⁰⁸ RIOJA, Eusebio, *Inventario de guitarreros granadinos (1875-1983)*. Granada: Códice, 1983, p. 65

Agustín del Valle, fl. 1842, (1802-?)

Según los datos proporcionados por Eusebio Rioja en su inventario¹⁰⁹ Agustín del Valle nació en Granada en 1802. En 1842 tenía el taller en la calle Elvira, s/n, arrendado en 20 reales. Y la vivienda en la misma calle Elvira con número antiguo 5 y moderno 51, arrendada en 60 reales, en la parroquia de Santiago, Granada. Se casó con María Martín (nacida en Granada en 1802) y tuvieron 6 hijos: Antonio (1823), Nicolás (1826), María (1829), Agustín (1834), Margarita (c. 1838) Francisco de Paula (1842). José Luis Romanillos¹¹⁰ amplía esta información en su diccionario y nos informa que Agustín del Valle tenía una tienda en la Calle Elvira, 52 (en otras fuentes 54¹¹¹), Granada, en los años 1864-66. Es también iniciador de una importante saga de guitarreros ya que sus hijos Antonio y Nicolás del Valle Martín y su nieto Antonio del Valle Marco se dedicaron también a la construcción de guitarras.

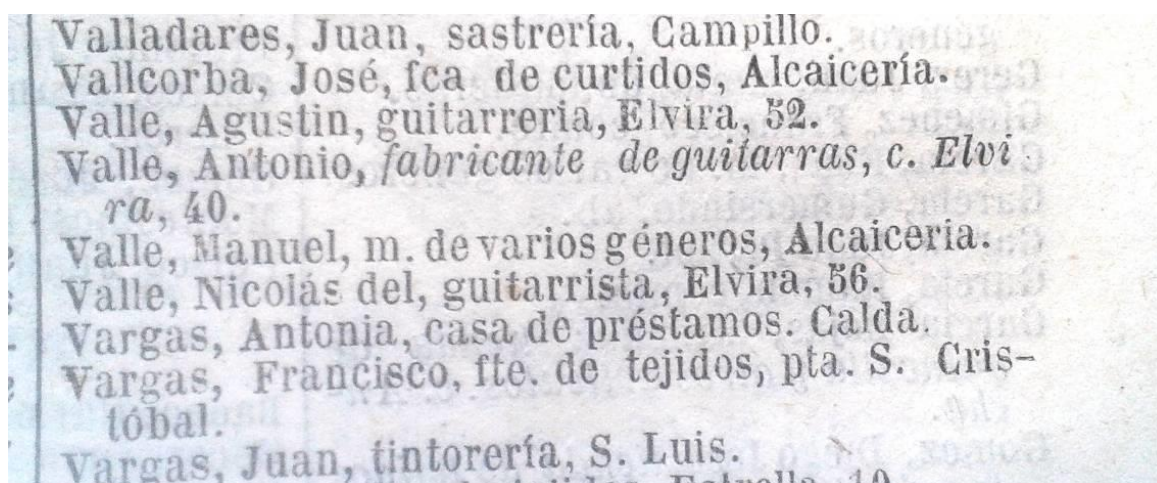


Ilustración 60: Agustín del Valle y sus hijos Antonio y Nicolás en la guía comercial Riera¹¹²

Vemos en esta ilustración tres de los integrantes de esta importante saga granadina: Agustín Valle, con una guitarrería, Antonio Valle, fabricante de guitarras, y Nicolás Valle, guitarrista. Aunque sabemos que los tres fueron constructores.

¹⁰⁹ RIOJA, Eusebio, *op. cit.*, p. 69.

¹¹⁰ ROMANILLOS VEGA, José Luis; HARRIS WINSPEAR, Marian, *op. cit.*, p. 411.

¹¹¹ RIOJA, Eusebio, *op. cit.*, p. 91.

¹¹² RIERA SOLANICH, Eduardo (dir.), *Anuario general de España : comercio, industria, agricultura, ganadería, minería, propiedad, profesiones y elemento oficial*. 3 vol. (s. l.): (s. e.), (s. a.).

Francisco Galadí, fl. 1836 (ca. 1803-?)

Los datos que poseemos sobre Francisco de Paula Galadí son proporcionados por José Luis Romanillos en su diccionario, a su vez sacados a la luz por el investigador Manuel Morell. Nació en granada (c. 1803) y fue bautizado en la parroquia de san Andrés. Se casó con Josefa Romero, de Granada,. Su hija María Rosa nació el 31 de octubre de 1836. En 1838 vivía en el número 7 de la calle Azacayas, en Granada. No se ha conservado ningún instrumento suyo.

Francisco López Gascón, fl. 1842, (ca. 1804-?)

La información que poseemos de este constructor nos la proporcionan Eusebio rioja¹¹³ y José Luis Romanillos en su diccionario¹¹⁴. Nació en El Saucejo, Sevilla, en 1804 y se avecindó en Granada en 1813. Era hijo de Fructuoso (nacido en Cuenca) y María (nacida en El Saucejo). En 1842 tenía una tienda, donde también vivía, en la calle Elvira nº 10 antiguo (91 moderno), por el que pagaba 40 reales de arrendamiento. Estaba casado con María Baeza, nacida en Granada (1809). Tuvo cuatro hijas: María (1827), Josefa (1834), Carmen (1842) que falleció ese mismo año el día 8 de julio, y Francisca (1845).

He podido encontrar en el Archivo Histórico Municipal de Granada el censo donde aparecen estos datos.

¹¹³ RIOJA, Eusebio, *op. cit.*, p. 77.

¹¹⁴ ROMANILLOS VEGA, José Luis; HARRIS WINSPEAR, Marian, *op. cit.* p. 216.

Año de 1859

EL DE GRANADA.

NÚMERO		NOMBRES del INQUILINO Y SU FAMILIA.	EDAD	ESTADO	EJERCICIO.	NATURALEZA	NACIMIENTO.			DONDE TIENE adquirida su ciudad y domicilio	SI ESTÁ AUSENTE donde reside	DUEÑO D o su Adi DONI
ANTIGUO	MODERNO						DIA	MES.	AÑO			
132		Francisco López Gascón	36	casado	Arquero	Francisco	14	Nov	1802	Granada		
		María Pérez	30	"	"	"	"	"	"	"		
		Clara	16	"	"	"	26	Oct	1815	"		
		Juan	13	"	"	"	6	Jul	1810	"		
		Blanca	12	"	"	"	17	Dic	1818	"		
		Adrián	4	"	"	"	11	Jun	1853	"		

Ilustración 61: Francisco López Gascón en el censo de 1859

José Pernas Pérez, fl. 1842, (1803- ?)

Ilustración 62: Firma de José Pernas en sus actas matrimoniales

Este es uno de los constructores más importantes de la escuela antigua granadina por su influencia en posteriores guitarreros y por la cantidad de instrumentos que se han preservado. Su nombre completo era José, Juan de Dios, de los Ángeles, León de Pernas Pérez. Nació el 11 de abril de 1803, fue bautizado en la iglesia de las Angustias al día siguiente, según consta en una copia de la partida de bautismo adjunta en las actas

matrimoniales¹¹⁵, donde el apellido del padre aparece escrito como Piernas. También declara ser feligrés de la parroquia de san Justo y Pastor.

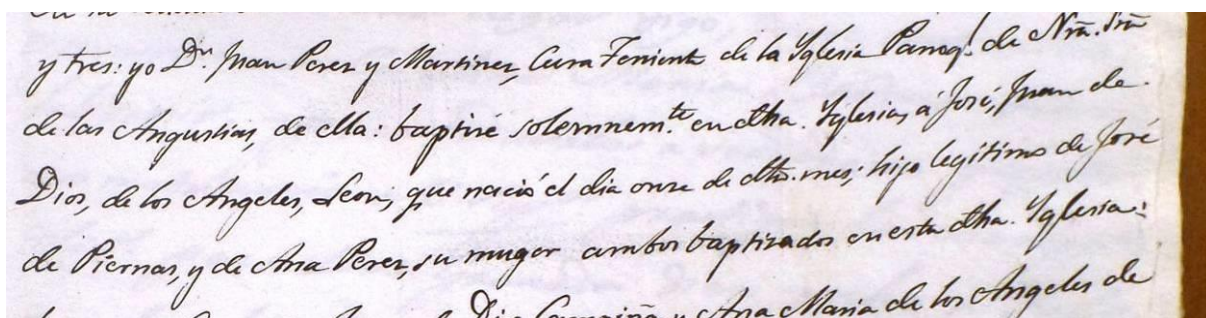


Ilustración 63: Copia de la partida de bautismo en las actas matrimoniales.

Según nos relata José Luis Romanillos en su diccionario¹¹⁶ nació en Granada en 1804 (*sic.*). Era el hijo de José Pernas y Ana Pérez quienes eran los dos de Granada. Tenía 38 años cuando se casó con Catalina María Biedma López (nacida en Úbeda, Jaén, ca. 1816) el 2 de marzo de 1842. Fue carpintero de profesión. Su hijo Ricardo nació el 2 de marzo de 1842. En la entrada del bautismo José Pernas aparece como guitarrero. Su hijo Emilio nació el 20 de marzo de 1855 en su domicilio de la calle Laurel de las Tablas, Granada, y su hijo Julio nació el 30 de julio de 1856. En 1857 aparece en el censo de la parroquia de san Justo como ausente, donde está inscrita su mujer Catalina Biedma como cabeza de familia. Otros miembros de la familia son: José, de 11 años; Baldomero de 7 años; Emilio, de 2 años y el bebé Julio. En los años 1864-66 aparece José Pernas guitarrista y José Pernas con una casa de préstamos en una guía comercial de la ciudad.

Domingo Prat apunta la existencia de otro hijo de este guitarrero (quizá sea un error en la transcripción del nombre) cuando dice de Juan Pernas:

"Concertista español. Estuvo radicado en Buenos Aires, primero, y después en La Plata, en el año 1889 [...] Pernas estudió con el eximio Julián Arcas: nos sugiere este dato que podría ser hijo del **luthier**, José Pernas, profesor del célebre Antonio de Torres"¹¹⁷.

¹¹⁵ Archivo del Arzobispado de Granada.

¹¹⁶ ROMANILLOS VEGA, José Luis; 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) String Makers, Shops, Dealers and Factories*. Guijosa: Sanguino, 2002, pp. 305-6.

¹¹⁷ PRAT, Domingo, *Diccionario... op. cit.*, p. 244.

Debemos señalar que Domingo Prat estuvo en Granada en la segunda década del siglo XX, donde el recuerdo de la figura de Pernas era todavía patente entre los guitarreros granadinos mediante tradición oral. Este dato del magisterio de José Pernas sobre Antonio de Torres es repetido hasta en cinco ocasiones a lo largo de la magna obra de Prat. En una de estas citas también sugiere que José Pernas fue el inventor del *tornavoz*: "Otra innovación atribuida al gran maestro Torres, es la del tornavoz; pero como de la anterior, dudamos de su veracidad, pues quien fuera su enseñante en el arte de bien construir guitarras, Don José Pernas, tiene algunas con tornavoz"¹¹⁸.

En otra de estas citas, concretamente en el artículo *Juan Parga*, nos habla de algunas características definitorias de ciertas guitarras de Pernas. Se trata de una guitarra que perteneció a Parga pero que en la época en que se redactó el diccionario estaba en manos de Domingo Prat; en concreto una guitarra con más de 6 cuerdas (suponemos este extremo por los guitarristas mencionados en el texto aunque no se especifica) construida por Antonio de Lorca en Málaga en 1889 y que muestra las influencias de José Pernas sobre otros constructores de la época, no solo de Granada:

"Parga, Como Napoleón Coste, Giménez Manjón y otros, se sirvió de instrumento más dilatado que el ordinario: la guitarra que usó en su última década posee tornavoz, éste sostenido con 'alma'; los aros son de dos piezas y el fondo de tres, siendo muy similar a muchas del constructor Pernas, maestro de Torres".¹¹⁹

En efecto, José Pernas construyó guitarras con 7 cuerdas durante toda su carrera, una de las cuales está comprendida en este estudio, la de 1883. Las guitarras de siete cuerdas eran utilizadas en Granada según se desprende del dato aportado por Prat en su *diccionario* en el que habla, en el artículo "Murciano, El. Francisco Rodríguez", que este famoso guitarrista flamenco encargó una guitarra de 7 cuerdas poco antes de morir, hecho que sucedió en 1848; aunque no podemos saber si este instrumento fue obra de Pernas. También he localizado una fotografía a la albúmina de la Zambra del Cujón donde se ve claramente una guitarra con 7 clavijas que se corresponde perfectamente con la guitarra anteriormente referida, salvo que la de la foto tiene dos agujero extra en la cabeza para pasar una cinta y colgar el instrumento.

¹¹⁸ PRAT, Domingo, *Diccionario... op. cit.*, p. 392.

¹¹⁹ PRAT, Domingo, *Diccionario... op. cit.*, p. 237.



Ilustración 64: La zambra del Cujón ca. 1890 (Albúmina de Rafael Señán)



Ilustración 65: Cabeza de la Pernas 1883 con 7 cuerdas (Fotografía Muriel Nicaise)

Es remarcable un grabado realizado por F. Ramírez que representa al Cujón tocando una guitarra que responde a las características de las construidas por Pernas, se trata de una

guitarra de "pera" con la cabeza terminada en el típico "roete"; se publicó en *La Correspondencia de España*, el 16 de mayo de 1896:¹²⁰

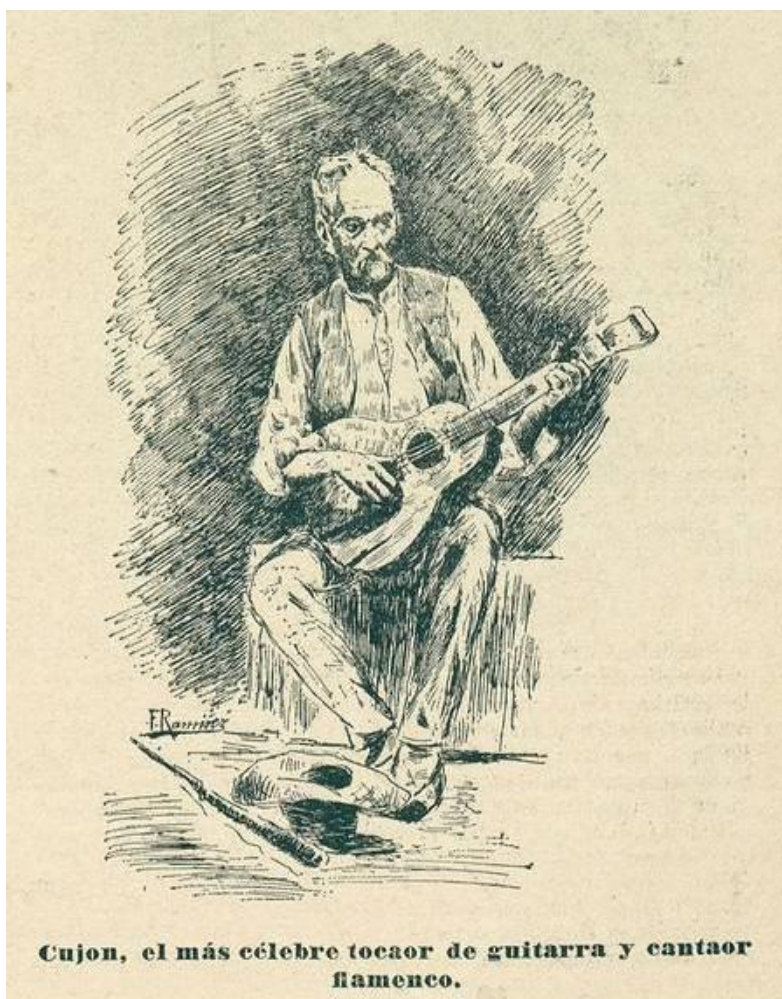


Ilustración 66: Grabado del Cujón tocando una guitarra de "pera"

Hay otra guitarra de José Pernas de 1838, referida también en esta tesis, que posee siete agujeros para clavijas en la cabeza pero, a diferencia de la de 1883, tan solo tiene 6 agujeros en el puente cordal, lo que indica que no podría montar 7 cuerdas salvo con modificaciones estructurales importantes, de las cuales, en caso de haberse producido, no hay rastro alguno.

Tenemos algunas indicaciones de dónde tuvo instalados José Pernas sus talleres, por lo menos en su última etapa de construcción. En la biografía de Tárrega, escrita por Emilio Pujol, y hablando de Antonio de Torres nos indica la situación del taller:

¹²⁰ Recuperado en: http://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=7148854 (Última consulta: 1-2-2017).

"Aprendió el oficio de ebanista en la localidad de Vera; y se trasladó luego a Granada, calle de la Plazuela número 8, en donde el constructor José Perna (sic.) le inició en el arte de construir guitarras" ¹²¹. Posteriormente las propias etiquetas de sus guitarras nos indican la localización del taller en cada época. Sobre la década de 1850 estuvo su taller situado en calle Fábrica Vieja n.º 7; en el año 1883 aparece el taller en calle Laurel de las tablas (calle paralela y muy cercana a la anterior) pero no es posible distinguir el número en las fotografías observadas. Tenemos otra etiqueta de 1851 en la que no se puede leer en absoluto la calle ya que la etiqueta es autógrafa, en tinta, y se ha borrado en su mayor parte.

Pero la importancia de este guitarrero y lo que , en mi opinión, hace que esté entre los más significativos de la tradición granadina es la calidad de sus instrumentos, muchos de los cuales se han conservado, su acercamiento al desarrollo de la guitarra actual y su indudable influencia en constructores posteriores, no solo de esta ciudad. Vemos influencias directas en guitarras de Nicolás del Valle, Antonio de Lorca (Málaga), Joaquín Ruiz (Almería), Benito Ferrer, Juan y Francisco Ortega, Rafael y José Ortega, y de forma muy determinante en Antonio de Torres (Almería).

El insigne guitarrista Emilio Pujol escribió un artículo sobre Torres (aunque envió el texto al padre Francisco Rodríguez Torres quien lo publicó) que apareció en el diario almeriense *La Independencia*, el 8 de febrero de 1831, en el que expone:

"Torres fué un verdadero artista: un revolucionario en su arte, como lo es forzosamente, todo creador, sintió pasión desde muy joven por la construcción de guitarras y aprendió este arte, bajo la dirección de don José Pernas en Granada. Los mejores constructores hasta entonces habían sido los Pagés, Benedit, Recio, Altimira y Pernas su maestro."¹²²

Esta relación de magisterio sobre Antonio de Torres ha sido puesta en duda por José Luis Romanillos debido a la ausencia de datos, de documentos sobre dicha relación. A lo sumo indica:

¹²¹ PUJOL, Emilio. *Tárrega, ensayo biográfico*. (S. l.): (s. n.), 1978, p. 57.

¹²² Recuperado en:

http://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/resultados_ocr.cmd?posicion=1&formato_fechapublicacion=dd%2FMM%2Fyyyy&tipoResultados=NUM&forma=ficha&id=9444 (Última consulta: 2-4-2017).

"[...] sus visitas a Granada serían esporádicas, por lo que la influencia directa de Pernas sobre él debió ser muy limitada, aunque sí resultaría un acontecimiento muy revelador para Torres, quien posiblemente nunca había estado en el taller de un guitarrero. La técnica de construcción de guitarras no se transmite del maestro al discípulo en unos meses [...] por lo tanto su permanencia en Granada debió ser corta y escalonada"¹²³

Sin embargo la falta de datos o documentos sobre un supuesto aprendizaje de Torres con los guitarreros sevillanos no es óbice para que Romanillos sugiera una clara influencia en su estilo de construcción: "Es difícil saber cuánto aprendió Torres de su contacto con estos constructores, en particular con Manuel Gutiérrez, pero es probable asimilara técnicas que fueran de ayuda en su carrera"¹²⁴.

Pero hay numerosos indicios, en cuanto a la técnica constructiva, que nos hacen pensar en una verdadera relación maestro-discípulo entre José Pernas y Antonio de Torres y que no pueden ser mera coincidencia (y que habitualmente no eran de uso generalizado en los guitarreros de la época): dos barras de refuerzo en el fondo (como hiciera Agustín Caro con anterioridad); abanico con más de tres barras e incluso con barras perpendiculares (diagonales); barras de refuerzo de boca de sección rectangular sin rebaje en los laterales y soportadas por peones en forma de cartabón; refuerzos de aros "picados" (con cortes a distancias regulares que permiten un mejor doblado); uso de peones para la unión de tapa y aros; recorte de pala trilobulado; puente con hueso separable; uso del puente de modelo de "barca" o "bigotillos"; de igual manera, puente modelo de "borriquilla" o puente cordal; unión de mástil y caja en el traste 12; tapas de más de dos piezas; placa de hueso como adorno de la pieza cordal del puente; fondo en varias piezas; guitarras con forma de "pera"; adorno de pala en forma de "roete"; adornos de boca (o rosetas) confeccionados con círculos concéntricos de chapa de colores contrastantes; remate en forma de flecha en la parte inferior del zoque (esto no ha sido nunca más utilizado por los guitarreros granadinos); cuando se utilizan trastes de barra de latón, a partir del traste 12, estos son más delgados; en la parte posterior de la unión del mástil y la cabeza transición sin simulación de ensamblaje en "v"; plantilla grande de la tapa (más ancha que la llamada *romántica* en forma de "8"); empleo en algunos instrumentos del *tornavoz*, a veces apoyado en peones "alma"; 7 agujeros para

¹²³ ROMANILLOS VEGA, José Luis, *Antonio de torres. Guitarrero, su vida y su obra*. El Ejido: Instituto de Estudios Almerienses. 2008, p. 41.

¹²⁴ ROMANILLOS VEGA, José Luis, *Antonio de torres... Op. cit.*, p. 43.

clavijas en la cabeza de algunos instrumentos; guitarras con forma de "pera"; guitarras con más de 6 cuerdas; diseño de "espiguilla" en filetería circular de la boca o roseta; y finalmente gancho en madera para la sujeción de guitarra de "pera" en el lóbulo menor (sirve de apoyo en la pierna izquierda).

Como muestra de lo anteriormente presentado podemos comparar dos ejemplos de Pernas y otros dos de Torres para ver el parecido morfológico. En el primer ejemplo se trata de la mítica "Leona" de Antonio de Torres de 1854 y la José Pernas de 1851. En los aspecto externos se parecen más entre ellas que la "Leona" con cualquier otra guitarra de Torres. Puede verse una comparativa extensa en el correspondiente apartado del inventario de guitarras referido a este ejemplar de Pernas de 1851. El otro ejemplo es la Torres de 1852 con forma de "pera" que pertenece a Tsuguo Shoji y la Pernas con forma de "pera" de 1844, también analizada someramente en esta tesis. Aunque no tenemos prácticamente ninguna información de la Torres de 1852 a continuación muestro una composición fotográfica donde se pueden observar las evidentes similitudes. Las diferencias son insustanciales ya que la Torres tiene el puente de "barca" o "bigotillos" como algunas guitarras de Pernas y otros constructores de la escuela granadina. Otra diferencia es que la Torres tiene clavijas de madera y la Pernas tiene clavijeros mecánicos, pero evidentemente estos últimos pueden haber sido colocados posteriormente como ha ocurrido con tantas guitarras de esta época. Por último la Torres posee golpeador de forma ovalada y seguramente confeccionado con una madera dura, de ébano o palo santo, pero este es un aditamento que se colocaba según el uso y el interés del guitarrista.



Ilustración 67: Torres 1852 y Pernas 1844

Creo que queda suficientemente demostrado la influencia de José Pernas en Antonio de Torres aunque no tengamos documentos que así lo corroboren, como por otro lado ocurre en la mayoría de relaciones maestro-discípulo entre guitarreros. Las opiniones, razonamientos y argumentos dan plena razón al magisterio de Pernas y no hay ningún dato, compromiso de fechas o rasgo estilístico, por sí mismo, que pueda negarlo.

En 1850 se celebró en Madrid la Exposición de la Industria Española donde José Pernas presentó una guitarra tasada en 3000 reales, según indica la noticia en *La Ilustración: Periódico Universal*, en su edición del 28 de diciembre de ese año¹²⁵ donde dice que era: "primorosa de maderas finas, con embutidos".

¹²⁵ Recuperado en:
http://prensahistorica.mcu.es/publicaciones/listar_numeros.cmd?posicion=26&forma=&submit=Buscar&descendente=true&busq_idPublicacion=&busq_ano=1850&campoOrden=nombre (Última consulta: 2-4-2017).

forman una magnífica colección.—De guitarras, hay una primorosa de maderas finas, con embutidos, por don José Pernas, maestro de Granada, tasada en 3,000 reales; dos de don Luis Reig, de Valencia; y otra magnífica, de ébano con embutidos de marfil, y que toca por resorte, obra de don Francisco Gonzalez, de Madrid, tasada en 8,000 reales.—Los se-

Ilustración 68: nota de prensa sobre una guitarra de Pernas

En la noticia también aparecen los guitarreros Luis Reig, de Valencia, y Francisco González, importante guitarrero madrileño que fue maestro de José Ramírez y era conocido por sus guitarras de alta gama como podemos ver por el precio, su instrumento se valoraba en 8000 reales mientras que el de Pernas estaba tasado en 3000.

Antonio Melgarejo Fernández, fl. 1843.

Este guitarrero nació en Granada, según nos informa José Luis Romanillos en su diccionario¹²⁶ con datos recopilados por Manuel Morell. Era el hijo de Nicolás Melgarejo y Josefa Fernández, ambos de Granada. Se casó con Francisca Montoya, nacida en La Zubia (Granada) y su hija María Amalia nació en la calle Elvira el 22 de julio de 1843. En la entrada del bautismo, Antonio Melgarejo aparece como guitarrero. Otra hija llamada María nació en calle Elvira el 11 de mayo de 1845.

Eusebio Rioja¹²⁷ apunta que José Melgarejo, quien aparece con taller en calle Elvira, nº 162, en una guía comercial de la ciudad de 1861 podría tener alguna relación familiar con este guitarrero, ya que Melgarejo no es un apellido demasiado extendido en Granada.

¹²⁶ ROMANILLOS VEGA, José Luis; HARRIS WINSPEAR, Marian, *op. cit.*, p. 246.

¹²⁷ RIOJA, Eusebio, *Inventario de guitarreros andaluces*. Málaga: edic.. no venal mecanografiada, 2000, actualizado en 2005, p. 64.

Manuel López, fl. 1850, (1816-?)

Según nos informa Eusebio Rioja¹²⁸: "Nacido en Granada en 1816 y bautizado en San Ildefonso, casó con Francisca del Puerto, que había nacido también en Granada en 1817". Sus tres hijos nacieron también en Granada: José (1842), María (1844) y Antonio (1849). En 1850 lo encontramos establecido en Málaga, en la calle del Macho, nº 4, y al año siguiente en la calle Carrasco, n.º 16, también de Málaga¹²⁹. Solo conocemos una guitarra suya etiquetada en 1856 que perteneció a la colección de Carl van Feggelen (Halifax, Canadá). Como se comenta en la parte de inventario de este trabajo la guitarra no concuerda en muchos aspectos con el estilo de guitarras granadinas de esa época. Es posible alguna relación de parentesco con el también guitarrero granadino José López, pero no ha sido atestiguada documentalmente.

Francisco Ortega Ayala, fl. 1861, (1816-?)

Los datos de este guitarrero nos los proporciona José Luis Romanillos¹³⁰ en su diccionario y Eusebio Rioja¹³¹. El segundo apellido de este guitarrero aparece también como Allala. Francisco Ortega Ayala nació en Granada en 1818. En 1837 aparece en la calle Polvorista, 5 y en 1840 vivía con su hermana Angustias y la hija de esta, María Paradas, en la calle Trinidad, 7, en Málaga. En 1855 Francisco Ortega, con 39 años, vivía con su mujer María de Ávila, nacida en Granada (1818) y sus cuatro hijas: Encarnación (1842), Angustias (1845), Francisca (1846) y Teresa (1849) en la calle Elvira, 44, Granada. Su suegra de 61 años y viuda de del también guitarrero granadino Manuel de Ávila, Francisca Batallar, nacida en Moratalla (Murcia) en 1794, vivía con ellos. En el período 1861-66 Francisco Ortega aparece en una guía comercial en la Calle Elvira, 42, Granada. En 1890 aparece como cabeza de familia y con 74 años viviendo en la calle Toledo, 55, Madrid. En el mismo domicilio vivía también el guitarrero de 32 años Rafael Ortega Ávila, de Granada, quien, como Francisco Ortega Ayala llevaba residiendo en Madrid desde hacía 15 años. Pagaba al mes una renta de 25 pesetas.

¹²⁸ RIOJA, Eusebio, *La guitarra malagueña: cinco siglos de historia*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 1989, p. 21.

¹²⁹ ROMANILLOS VEGA, José Luis; HARRIS WINSPEAR, Marian, *op. cit.*, p. 218.

¹³⁰ ROMANILLOS VEGA, José Luis; HARRIS WINSPEAR, Marian, *op. cit.*, p. 274.

¹³¹ RIOJA, Eusebio, *Inventario de guitarreros andaluces*. Málaga: edic. no venal mecanografiada, 2000, actualizado en 2005, p. 59.

Tenemos con Francisco Ortega Ayala ejemplo de un guitarrero iniciador de una saga de constructores que, a su vez, entronca con otra familia de guitarreros granadinos, los Ávila. Aunque no tenemos datos fehacientes de esta relación es plausible pensar que aprendió o colaboró con su suegro Manuel de Ávila. También es ejemplo de la movilidad geográfica de algunos constructores de guitarras ya que Francisco Ortega vivió, además de en Granada, en Málaga y en Madrid; llevando consigo, sin duda, la tradición guitarrera granadina.

Hay otra saga guitarrera granadina que tiene como apellido Ortega y de la que no hemos podido encontrar ninguna relación familiar ni laboral con Francisco Ortega Ayala y sus hijos Francisco y Rafael Ortega Ávila. Se trata de Juan Ortega Castellón y sus hijos José y Nicolás Ortega Ruiz, *vid. infra*. Es poco probable que se dé el mismo apellido en dos familias de guitarreros diferentes, además que vivan sus miembros durante algunos periodos de tiempo en la misma calle Elvira. En mi opinión deben tener alguna relación de filiación entre ellos ya que de lo contrario se generaría una confusión con las etiquetas de las guitarras y las atribuciones a uno u otro constructor. Este problema de identificación se produjo por ejemplo en el diccionario de Domingo Prat¹³²; donde nos habla de José Ortega y sus hijos, seguramente se trata de un error, como nos indica Eusebio Rioja en su inventario¹³³ en la edición de 1983, error repetido por Manuel Cano e incluso por Rioja en la edición anterior de dicho libro de 1979. En todos estos casos creo que de quien en realidad están hablando los investigadores es de Juan Ortega Castellón. Otra remota posibilidad es que Prat hablara en realidad de José Ortega y este guitarrero tuviera hijos dedicados, a su vez, a la construcción de guitarras; pero no hemos encontrado ningún dato que afirme este hecho.

Sería conveniente realizar un profundo estudio comparativo entre las características formales de las guitarras producidas en estas dos unidades familiares para determinar las posibles relaciones genéticas de las mismas; así como un estudio más profundo en los archivos históricos granadinos para determinar posibles filiaciones comunes, fechas de nacimiento y muerte de estos protagonistas y determinar en qué ciudad y calle vivían en cada periodo. Vemos, *e. g.*, conexión en los adornos o recortes

¹³² PRAT, Domingo, *Diccionario... op. cit.*, p. 382.

¹³³ RIOJA, Eusebio, *Inventario de guitarreros granadinos (1875-1983)*. Granada: Códice, 1983, p. 100.

de pala de algunos miembros de las dos familias que son iguales. Se trata del motivo trilobulado que, por otra parte, también fue utilizado por Pernas, Bernardo Milán y por Antonio de Torres. En el caso de Francisco Ortega Ayala tenemos constancia de que incluía en sus etiquetas la palabra "padre" para diferenciarse de su hijo también llamado Francisco Ortega.

José Conejero Beltrán, fl.1840, (1821-?).

Según nos informa José Luis Romanillos en su diccionario¹³⁴ el apellido también aparece como Conejero. José María Rafael Pedro Conejero Beltrán nació en Granada el 13 de junio de 1821. Era el hijo de José Conejero Castillo, de Albuñuelas (Granada) y Francisca Beltrán, de Monachil (Granada). Se casó con Carmen Ocaña González, nacida en Granada, y su hija María nació el 28 de diciembre de 1844. Su hijo José María nació en la calle Misericordia, Granada, el 25 de mayo de 1846. Uno de sus testigos fue José Pernas. Su hija Ramona nació el 28 de diciembre de 1848. Aparece viviendo en la calle Alhóndiga, Granada, cuando nació su hija Encarnación el 24 de marzo de 1854.

A partir de esta información podemos deducir la relación de amistad de José Conejero, del que no se conserva ningún instrumento, con el también guitarrero José de Pernas; aunque no podemos determinar la profundidad de dicha relación ni si de ella se derivan conexiones relativas a su profesión.

Anacleto Gómez Merino, fl.1851

Anacleto Gómez Merino nació en Alcalá la Real (Jaén), Nos lo indica José Luis Romanillos en su diccionario¹³⁵, según datos proporcionados por el investigador Manuel Morell. Fue el hijo de José María Gómez, nacido en Antequera (Málaga) y María Merino, nacida en Granada. Se casó con Ana Martín Fernández, nacida en Quéntar (Granada) y su hijo Francisco Antonio Federico nació en la calle San José, Granada, el

¹³⁴ ROMANILLOS VEGA, José Luis; HARRIS WINSPEAR, Marian, *op. cit.*, pp. 85-86.

¹³⁵ ROMANILLOS VEGA, José Luis; HARRIS WINSPEAR, Marian, *op. cit.*, p. 150.

18 de julio de 1851, quien fue bautizado en la parroquia de san José. No poseemos más datos de este guitarrero ni se han conservado sus instrumentos.

José Giménez Sánchez, fl. 1852

La información de este guitarrero nos la proporciona José Luis Romanillos en su diccionario¹³⁶ con datos aportados por el investigador Manuel Morell. José Giménez Sánchez nació en Granada y era hijo de Pedro Giménez, nacido en Zaragoza, y Francisca Sánchez, nacida en Granada. Se casó con Ana Ruano Gutiérrez, nacida en Granada. Su hija María del Carmen nació en la calle Carril, Granada, el 4 de febrero de 1853 quien fue bautizada en la parroquia de san Cecilio.

Antonio del Valle Martín, fl. 1864, (1823-?).

La información sobre este constructor es proporcionada por el diccionario de José Luis Romanillos¹³⁷, La publicación *Un siglo de la guitarra granadina* de Manuel Cano¹³⁸ y el *Inventario de guitarreros granadinos* de Eusebio Rioja¹³⁹. Antonio del Valle Martín nació en Granada en 1823. Era el hijo del guitarrero Agustín del Valle y de María Martín. Tenía 21 años cuando se casó con Encarnación Marco Ladrón de Guevara, nacida en Granada ca. 1822, el 6 de noviembre de 1843 en la parroquia de san José, Granada. En esa época estaba viviendo en la placeta de la Cruz Verde y aparece como guitarrero. Su hijo Manuel nació en la parroquia del Sagrario, en la calle de Elvira, Granada, el 27 de abril de 1851 y su hija Encarnación nació el 12 de abril de 1853. En el censo de 1855 Antonio del Valle Martín aparece viviendo en la Calle Elvira, 42, con su mujer e hijos: Antonio (ca. 1848), Juan (ca. 1849), Marcelo (ca. 1852) y la bebé Encarnación. Su hijo Tomás nació en la Calle Elvira el 29 de diciembre de 1858. Antonio del Valle aparece en la guía comercial como guitarrero instalado en la calle

¹³⁶ ROMANILLOS VEGA, José Luis; HARRIS WINSPEAR, Marian, *op. cit.*, p. 148.

¹³⁷ ROMANILLOS VEGA, José Luis; HARRIS WINSPEAR, Marian, *op. cit.*, p. 412.

¹³⁸ CANO TAMAYO, Manuel, *Un siglo de la guitarra granadina*. Granada: Caja de Ahorros de Granada, 1975. s. p.

¹³⁹ RIOJA, Eusebio, *Inventario de guitarreros granadinos (1875-1983)*. Granada: Códice, 1983, p. 91.

Elvira, n.º 40, los años 1864-88. Los “Hijos de Antonio Valle” estaban en la calle Elvira, n.º 52, en 1888 y en el período 1898-99 en la calle Elvira, n.º 50.

Perteneció a una saga importante de guitarreros granadinos ya que su padre, Agustín del Valle, su hermano Nicolás y su hijo Antonio del Valle también fueron guitarreros. Manuel Cano nos indica que "se caracterizó, y así era anunciado en la prensa, por la construcción de guitarras sencillas y más pequeñas para señoras y señoritas". También adjunta una fotografía de la etiqueta de una guitarra que no he podido encontrar su localización. Es de destacar que el nombre aparece tan solo como Antonio Valle, sin el artículo que usaron su padre, su hijo y su hermano. Aparece como dirección calle Elvira, n.º 54, en la etiqueta; no se correspondiendo con ninguna de las direcciones conocidas de este guitarrero.



Ilustración 69: Etiqueta de Antonio del Valle.

Nicolás del Valle Martín. *fl.* 1861, (1826-?).

Tenemos noticia de este guitarrero por el diccionario de José Luis Romanillos¹⁴⁰, La publicación *Un siglo de la guitarra granadina* de Manuel Cano¹⁴¹ y el *Inventario de*

¹⁴⁰ ROMANILLOS VEGA, José Luis; HARRIS WINSPEAR, Marian, *op. cit.*, p. 412.

guitarreros granadinos de Eusebio Rioja¹⁴² Nicolás del Valle Martín nació en Granada. Era el hijo del guitarrero Agustín del Valle y María Martín y hermano de Antonio del Valle, también guitarrero. Se casó con María Sandobal (sic) Sánchez y su hijo Nicolás nació en la calle Elvira el 15 de septiembre de 1859. Aparece en la guía comercial como guitarrero en la calle Elvira, 56, Granada, en 1861. Su hija María Francisca nació en la calle Elvira, 56, el 9 de marzo de 1865. Aparece en las guías comerciales en la calle Elvira hasta 1885.

Detalles de la etiqueta de una guitarra. Colección privada, España:

Fábrica de Violines y Guitarras
Premiado por la Sociedad de Amigos del País en la
Exposición de 1857
Año de 18[65 ms.]
Nicolás del Valle
Calle de Elvira Número 54
Granada.

Miembro de esta ilustre saga de guitarreros construyó también violines, como aparece en algunas de sus etiquetas. Domingo Prat también nos menciona en su diccionario¹⁴³ la existencia de una guitarra de 1866 en el Museo Heyer de Berlín; esta guitarra está referida en esta tesis, *vid.infra*, en la sección de inventario. Rioja nos cuenta que pudo examinar una guitarra de Nicolás del valle perteneciente a la antigua colección de Ángel Cañete, del año 1877 "es un típico ejemplo de guitarrilla barata, sin ninguna pretensión. Sigue en su estilo a **Antonio de Torres** pero con las diferencias lógicas en función del precio"¹⁴⁴.

Se conservan varias guitarras de este constructor y he podido estudiar una en profundidad, con forma de *pera*, la cabeza rematada por *roete* y una construcción muy cuidada, tanto en maderas como en el trabajo de ebanistería. Una etiqueta de la década

¹⁴¹ CANO TAMAYO, Manuel, *Un siglo de la guitarra granadina*. Granada: Caja de Ahorros de Granada, 1975.

¹⁴² RIOJA, Eusebio, *Inventario de guitarreros granadinos (1875-1983)*. Granada: Códice, 1983, p. 95

¹⁴³ PRAT, Domingo, *Diccionario... op. cit.*, p. 394.

¹⁴⁴ RIOJA, Eusebio, *Inventario de guitarreros andaluces*. Málaga: edic. no venal mecanografiada, 2000, actualizado en 2005, p.61.

de 1870 en una guitarra suya nos informa que fue premiado por la Sociedad de Amigos del País en una exposición celebrada en 1857.



Ilustración 70: Etiqueta en una guitarra de Nicolás del Valle

Manuel González Sánchez, fl. 1856. (1824-?)

Casi toda la información que tenemos de este guitarrero es proporcionada por Eusebio Rioja en *la guitarra malagueña...*¹⁴⁵. Nos dice:

"Nacido en Cónchar (Granada), en 1856 vivía en la Acera de Guadalmedina [Málaga], número 2, estaba casado con **Josefa Navarro**, también de Cónchar, y el día 1 de febrero de ese año tuvo una hija a quien puso el nombre de **María Dolores** y bautizó dos días después en la Parroquia de San Pablo".

He conseguido localizar en una página Web de estudios genealógicos¹⁴⁶ la fecha de nacimiento, 1824, su padre fue Bruno Juan Joseph Santiago González (1790), nacido en Cónchar (Granada) y su madre Ana María Saturnina Sánchez (1787), nacida también en Cónchar. Tuvo 6 hermanos y se casó con Josefa Navarro (1829) con la que tuvo también un hijo llamado Manuel González Navarro.

¹⁴⁵RIOJA, Eusebio, *La guitarra malagueña: cinco siglos de historia*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 1989, p. 19.

¹⁴⁶ Recuperado en:

https://www.myheritage.es/names/manuel_gonzález%20sánchez (Última consulta: 16-2-17).

No tenemos constancia de que construyera instrumentos antes de su traslado a Málaga ni tampoco se han conservado instrumentos de este guitarrero, pero he considerado incluirlo en esta tesis al ser natural de la provincia de Granada, y por tanto un guitarrero granadino.

José de Ávila Batallar, *fl.* 1855, (*ca.* 1827-?)

Según nos informa José Luis Romanillos en su diccionario¹⁴⁷ su apellido también aparece escrito como Bataller o Botaller. José de Ávila Batallar nació en Antequera (Málaga). Fue el hijo del también guitarrero Manuel de Ávila, nacido en Granada y Francisca Batallar, nacida en Moratalla (Murcia). Se casó con María Arenas Pérez, nacida en Granada, y su hijo Francisco de Paula Ávila Arenas nació en la calle Almirante, Granada, el 19 de noviembre de 1885 y fue bautizado en la parroquia de san José. En 1889 la viuda de José Ávila Batallar estaba viviendo en la calle San Francisco, 12, Cartagena, con el guitarrero Antonio Ávila Arenas.

Fue juzgado junto a otros sediciosos por el motín del Castillo de San Julián de Cartagena en 1886 y condenado a muerte en rebeldía. He encontrado esta curiosa noticia en la hemeroteca de la Vanguardia¹⁴⁸. En su edición del miércoles, 23 junio de 1886, p. 15.

¹⁴⁷ ROMANILLOS VEGA, José Luis; HARRIS WINSPEAR, Marian, *op. cit.*, p. 25.

¹⁴⁸ Recuperado en: hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1886/06/23/pagina-15/34691748/pdf.html (18-2-17)

Correo nacional

(De los periódicos de Madrid del 21)

La *Gaceta* de hoy no publica disposición alguna de interés general.

—Hasta el jueves lo más pronto no empezará en el Senado el debate sobre el *modus vivendi*.

—Hoy ha firmado S. M. la reina regente varias sentencias del Consejo de Estado resolviendo competencias entabladas ante dicho alto cuerpo consultivo.

—Dice *La Iberia*:

«Las oposiciones se van acostumbrando á la idea de que el Gobierno se presentará tal cual está constituido en la segunda legislatura.

Pero creen que para entonces surgirá una crisis.

Y si se equivocan en el pronóstico alargarán el plazo.

Este es el modo de acertar alguna vez.»

—En Consejo de guerra han sido condenados en rebeldía á la pena de muerte don José Gálvez y don Ezequiel Sanchez, como promovedores y jefes de la conspiración que produjo los sucesos del castillo de San Julián de Cartagena; y como autores directos tomando parte en la sorpresa de dicho fuerte, y después en la agresión que produjo las heridas y muerte del general gobernador, á los ex-sargentos Francisco Rasero y Mariano Castillo, al guitarrero José Ávila Arenas y al zapatero Alfonso Mayano.

Ilustración 71: Noticia en *La Vanguardia* de la condena a muerte

Otra referencia de la misma noticia en otro periódico¹⁴⁹ pero que no nos proporciona el segundo apellido. Sin embargo especifica que es José Ávila padre, por lo que no se trataría de José Ávila Arenas (no conocemos ningún guitarrero con ese nombre), sino José Ávila Batallar. De todas formas queda alguna duda de lo sucedido y a quién se refieren las noticias.

«El brigadier Sampietro, fiscal que entiende en la causa seguida á los sediciosos del castillo de San Julián, ha dispuesto la publicación en el *Boletín oficial* de la provincia de Murcia, de un edicto, en el que se lee lo siguiente:

«Resultando de autos. méritos suficientes para considerar como partícipes en aquellos hechos al brigadier don Cipriano Carmona, paisanos don Antonio Galvez, conocido por Antoñete; don Ezequiel Sanchez; Angel Meca, zapatero; Pedro Arnesto; Francisco, zapatero de la calle de la calle de Cantarerías; Alfonso Moyano, zapatero de la calle del Cármen; José Ávila (a) el Guitarrero (padre); Francisco Ruiz, conocido por Paco el de la Palma; los sargentos licenciados Francisco Rasero Vazquez y Mariano Castillo, y sargento segundo del regimiento de Otumba, José Balaguer Picó, he acordado encartarlos en el procedimiento.»

Entre estos individuos figuran algunos que siempre han sido adictos á Ruiz Zorrilla, lo cual es un dato, para probar la relación que puede haber tenido dicho señor con los sucesos del castillo de San Julián de Cartagena.

Ilustración 72: Condena a muerte en la prensa de la época

¹⁴⁹Noticia aparecida en *La Dinastía* de la causa seguida por sedicioso a José Ávila (padre). Recuperado en:

[http://hemerotecadigital.bne.es/pdf.raw?query=parent%3A0001428803+type%3Apress%2Fpage&name=La+Dinast%C3%ADa+\(Barcelona\).+13-2-1886](http://hemerotecadigital.bne.es/pdf.raw?query=parent%3A0001428803+type%3Apress%2Fpage&name=La+Dinast%C3%ADa+(Barcelona).+13-2-1886) (Última consulta: 19-2-17)

No sabemos exactamente qué ocurrió con el juicio a José Ávila pero tres años después encontramos, *vid. supra*, a su viuda viviendo con su hijo en el mismo Cartagena. No se ha conservado ningún instrumento de este guitarrero.

Juan Ortega Castellón, *fl.* 1870, (ca. 1827-?).

La información sobre este guitarrero nos es proporcionada por José Luis Romanillos en su diccionario¹⁵⁰ y por Eusebio Rioja en sus inventarios¹⁵¹. Juan Ortega Castellón nació en Granada y fue bautizado en la iglesia parroquial de san Gil. Era el hijo de Nicolás Ortega y María Teresa Castellón quienes eran los dos nacidos en Granada. Se casó con Francisca Ruiz Gavilán, nacida en Granada, y su hijo Nicolás nació el 2 de mayo de 1852. Su hijo José nació el 14 de abril de 1854 y su hija María nació en la calle Elvira, Granada, el 13 de noviembre de 1858. En 1859 estaba viviendo con su familia en la calle Elvira, 176. Vivía en la calle Hileras, 11, cuando nació su hija Ana el 9 de julio de 1870, fruto de su segundo matrimonio con María del Carmen Prieto Muñoz, nacida en Huetor Tájar (Granada). Viviendo con ella y los tres hijos de su primer matrimonio: Nicolás, José y María Encarnación Ortega Ruiz. Tuvo cuatro hijos de su segundo matrimonio: Ana, Francisco, nacido en 1872, Carmen, nacida en 1874, y Matilde, nacida en 1877. Vivía en el mismo domicilio en 1878. Su hijo José ya no vivía con ellos.

Juan Ortega Castellón es también ejemplo de un constructor iniciador de una saga de guitarreros, una de las ramas de los Ortega, continuada por sus hijos Ortega Ruiz. Él enseñó a Benito Ferrer a construir guitarras, con lo cual la línea maestro-discípulo ha pasado directamente a los guitarreros actuales a través de Benito Ferrer, Eduardo Ferrer y a partir de este a la nueva escuela granadina. No está determinada la posible conexión de esta familia Ortega con los Ortega Ayala y Ortega Ávila. Solamente conocemos un instrumento de este constructor, de la década de 1860.

¹⁵⁰ ROMANILLOS VEGA, José Luis; HARRIS WINSPEAR, Marian, *op. cit.*, pp. 275-276.

¹⁵¹ RIOJA, Eusebio, *Inventario de guitarreros granadinos (1875-1983)*. Granada: Códice, 1983, pp. 99-100.

He localizado su nombre en el censo de 1859 en el Archivo Histórico Municipal de Granada, cuando vivía en el número 176 de calle Elvira. Aparece Juan Ortega, de 30 años de edad y natural de Granada, junto a su mujer Francisca Ruiz, de 30 años. Vivían con ellos su hijo José, de 4 años de edad, y su hijo Nicolás, de 2 años. Según este asiento José sería mayor que Nicolás, pero las fechas referenciadas de nacimiento de ambos nos indican que este nació en 1852 y José en 1854. Puede ser un error censal o los datos tomados por Manuel Morell y cedidos a José Luis Romanillos pueden estar equivocados. Ya nos comenta Eusebio Rioja la disparidad de fechas¹⁵², pero no del orden de nacimiento de los dos hijos guitarreros.

FOA
Año

CUARTEL DE GRANADA.

CLASE de FINCA	CALLE.	NÚMERO		NOMBRES del INQUILINO Y SU FAMILIA.	EDAD	ESTADO.	EJERCICIO.	NATURALEZA	NACIMIENTO.			Día de la
		ANTIGUO	MODERNO						DÍA	MES.	AÑO	
	Elvira	176		Juan Ortega	30	7 ^o	Quit.	Granada				
				Francisca Ruiz	30	7 ^o						
				Hijos								
				José	4							
				Nicolás	2							

Ilustración 73: José Ortega y su familia en la hoja del censo de 1859

José Milán, fl. 1860, (1828-?).

La información de este guitarrero nos la proporciona José Luis Romanillos en su diccionario¹⁵³ basada en informaciones recopiladas por Soledad Asensio e Inmaculada Morales. José Milán nació en Granada. En 1859 aparece como un guitarrero de 31 años viviendo en la calle San Juan de Dios, Granada, en la parroquia de san Justo. Estaba

¹⁵² RIOJA, Eusebio, *Inventario de guitarreros andaluces*. Málaga: edic. no venal mecanografiada, 2000, actualizado en 2005, pp. 61-62.

¹⁵³ ROMANILLOS VEGA, José Luis; HARRIS WINSPEAR, Marian, *op. cit.*, pp. 249-250.

casado con Encarnación Moreno y tenía tres hijos: Encarnación de 4 años, María de 3 y Rafael de 6 días.

Detalles de la etiqueta en una guitarra. Colección privada, España.

Por José Milan

Calle de San Juan de Dios.

núm. 51.

Granada. [1899 ms.]

Hay una posible relación familiar entre José Milán y otro guitarrero granadino con el mismo apellido. Se trata de Bernardo Milán, aunque este supuesto está aún por investigar.

Antonio Llorente Barrios, *fl.* 1860, (ca. 1829-?)

Nació en Granada. Las noticias que tenemos de este constructor son aportadas por José Luis Romanillos en su diccionario¹⁵⁴ y por Eusebio Rioja en su inventario¹⁵⁵. Era hijo del también guitarrero Antonio Llorente y de Josefa Barrios, nacida en Ogíjares (Granada). En 1859 aparece viviendo con sus padres en la calle Nicuesa, n.º 11, Granada, perteneciente a la parroquia de Santa Escolástica; figurando en el padrón de ese año como guitarrero. En diferentes guías comerciales de la ciudad aparece en distintos domicilios: entre 1885 y 1888 figura establecido en calle Elvira, n.º 42; en 1898 y 1899 en calle Escuelas, n.º 11; en 1900 otra vez en calle Elvira, n.º 42; y finalmente en 1902 y 1903 de nuevo en Escuelas, n.º 11. Tenemos que poner en entredicho estos datos ya que las guías que he podido consultar personalmente¹⁵⁶, de los años 1901 a 1908 nos indican todas como domicilio el referido de calle Elvira, n.º 42. Quien estaba establecido en calle Escuelas, n.º 11 era José Melgarejo y no Antonio Llorente.

¹⁵⁴ ROMANILLOS VEGA, José Luis; HARRIS WINSPEAR, Marian, *op. cit.*, p. 213.

¹⁵⁵ RIOJA, Eusebio, *Inventario de guitarreros andaluces*. Málaga: edic. no venal mecanografiada, 2000, actualizado en 2005, p. 63.

¹⁵⁶ RIERA SOLANICH, Eduardo (dir.), *Anuario general de España : comercio, industria, agricultura, ganadería, minería, propiedad, profesiones y elemento oficial*. 3 vol. (s. l.): (s. e.), (s. a.).



Ilustración 74: Anuncio en la guía comercial Riera de 1902

Antonio Fernández Barrionuevo, *fl.* 1859, (1834-?)

Nos habla de este guitarrero Eusebio rioja en su *Inventario de guitarreros andaluces*¹⁵⁷ pero en la sección de guitarreros malagueños:

Nació en Granada en 1834 y fue bautizado en la Parroquia de La Magdalena. Se estableció en Málaga en 1859, cuando contaba 25 años. Contrajo matrimonio con **Genoveva del Pozo Lora**, nacida en 1851 y bautizada en la malagueña parroquia de Santiago. En 1875, vivían en el número 3 del Callejón de Granada. No nos consta que tuvieran hijos entonces.

José N. Robles, *fl.* 1864.

Nos informa José Luis Romanillos en su diccionario¹⁵⁸. José N. Robles aparece como guitarrero en la calle Elvira, n.º 58, Granada, en los años 1864-66. En el mismo domicilio aparece José N. Robles como guitarrista.

He encontrado el mismo dato en la guía comercial Riera de 1864¹⁵⁹.

¹⁵⁷RIOJA, Eusebio, *op. cit.*, p. 179

¹⁵⁸ROMANILLOS VEGA, José Luis; HARRIS WINSPEAR, Marian, *op. cit.*, p. 337.

¹⁵⁹RIERA SOLANICH, Eduardo (dir.), Anuario general de España : comercio, industria, agricultura, ganadería, minería, propiedad, profesiones y elemento oficial. 3 vol. (s. l.): (s. e.), (s. a.).

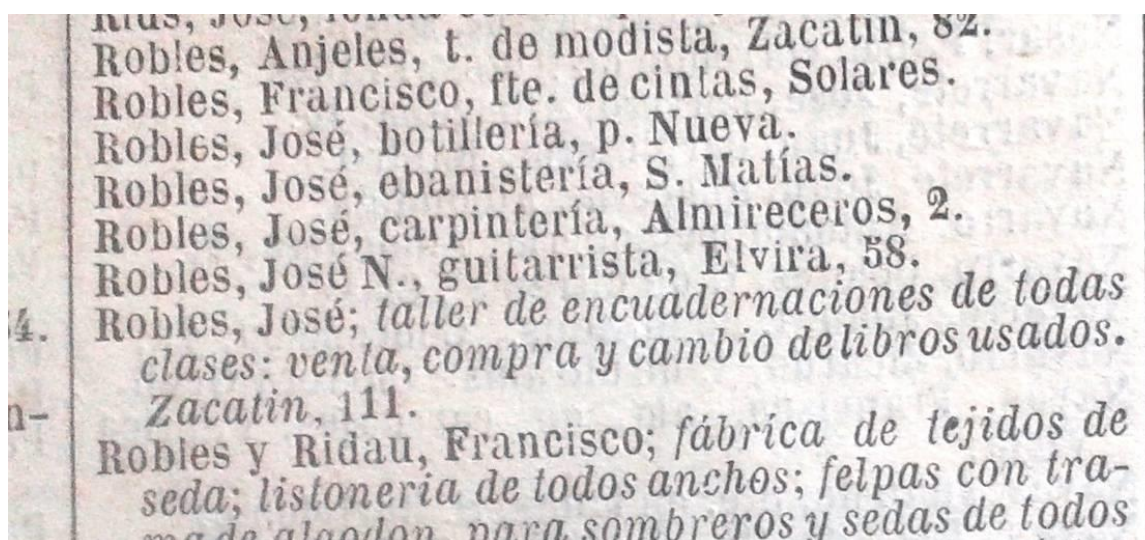


Ilustración 75: José Robles en la guía comercial Riera de 1864

José Melgarejo, *fl.* 1861. (1836-?)

La información sobre este guitarrero la encontramos en el diccionario de José Luis Romanillos¹⁶⁰ y en el *Inventario de guitarreros andaluces* de Eusebio Rioja¹⁶¹. En 1861 José Melgarejo aparece en la guía comercial en calle Elvira, n.º 162. En los años 1898-1927 estuvo en la calle Escuelas, n.º 11. Rioja, además, nos sugiere que es muy posible que existiera alguna vinculación familiar de este guitarrero con Antonio Melgarejo Fernández, *vid. supra*.

En el censo de 1859, consultado en el Archivo Histórico Municipal de Granada aparece con domicilio en la calle Serranos, cuando contaba 23 años.

¹⁶⁰ ROMANILLOS VEGA, José Luis; HARRIS WINSPEAR, Marian, *op. cit.*, p. 246.

¹⁶¹ RIOJA, Eusebio, *op. cit.*, p. 64.

José	4		
Manuel	2		
2.º			
José Antonio			
Micas	306	Ap.º	
3.º			
Fran.º Montoya	100		Gran.º
Rosa Margarito	23	1.º	Guitarrero D
Amalia	15	1.º	D
Antonio	14	1.º	Cerrajerero D
Manon	8	1.º	
Maria	7	1.º	

Ilustración 76: José Melgarejo (Mergarejo) en el censo de 1859

Francisco Ortega Ávila, fl. 1876.

José Luis Romanillos es quien nos informa de este guitarrero en su diccionario¹⁶². En 1885 Francisco Ortega Ávila aparece en una guía comercial en la Calle Elvira y en 1888 la viuda de Ortega aparece con una tienda de guitarras en la Calle Elvira, Granada. En el período 1903-11 la viuda de Ortega tiene una tienda en la calle San Clemente, Jaén.

Romanillos nos da detalles de la etiqueta en una de sus guitarras. Colección privada:

Fábrica de guitarras y bandurrias procedente de Granada
Francisco Ortega Avila, hoy de su viuda. Fue premiado en la exposición
de 1876
Calle San Clemente, 39

Francisco Ortega Ávila era hijo del también guitarrero Francisco Ortega Ayala y de María de Ávila, esta última era hija de otro guitarrero, Manuel Ávila, por lo que era hijo

¹⁶² ROMANILLOS VEGA, José Luis; HARRIS WINSPEAR, Marian, *op. cit.*, p. 274.

y nieto de constructores de guitarras y, por lo tanto, reunía seguramente características de ambos talleres. Su hermano Rafael también fue guitarrero. Los datos de la etiqueta nos indican que Francisco fue premiado en la exposición de 1876, es de suponer que por la Sociedad de Amigos del País de Granada. Debió fallecer poco después de 1885 ya que en esa fecha está activo, sin embargo en 1889 aparece su viuda como titular del taller.

Benito Ferrer Martín, fl. 1875, (1845-1925)



Ilustración 77: Benito Ferrer tocando una bandurria ¹⁶³

¹⁶³ Este instrumento no tiene las características de las bandurrias posteriores de Benito Ferrer, responde a un modelo más antiguo ya que no tiene cordal al fondo y la plantilla es más estrecha y alargada.

Recuperado en:

<http://guitarreriacasaferrer.com/historia.php> (Última consulta: 22-2-2017).

Nació en Orihuela (Alicante) en 1845, de forma un poco accidental ya que el padre estaba allí destinado por su trabajo. Aprendió a hacer instrumentos con Juan Ortega en Granada y estableció una dinastía de guitarreros en 1875 que todavía hoy perdura. Eduardo Ferrer fue su sobrino y discípulo. Nos cuenta José Luis romanillos que en los años 1888-1908 estuvo en la calle Jarrería, n.º 8, en Granada. En 1918 Julve suministró madera a Benito Ferrer que estaba en el callejón de las Campanas, n.º 2. En el período 1920-22 Julve le suministró mangos de cedro para guitarras, bandurrias y laúdes y pino abeto para tapas de guitarra y cuerdas. En 1934 le suministró bordones y maquinillas para guitarras y bandurrias en la calle Santiago, n.º 25. Benito Ferrer murió el 9 de agosto de 1925.

Detalles de una etiqueta en una guitarra. Colección Privada, España:

Benito Ferrer

Constructor de guitarras de Concierto

[Callejon Campanas 2 ms.]

Granada

[1916 ms. y firmado B. Ferrer]

Modelo número [4 ms.]

Sus primeros años encontramos a su familia en Orihuela pero cuando murió el padre se instalaron en Granada. Estudió tres cursos de medicina, trabajó en una notaría, tocó en la tuna y en la zambra flamenca del Capitán Amaya, en el Sacromonte granadino.

Benito Ferrer tocaba la bandurria y su deseo de construirse un instrumento para su uso personal hizo que recabara en el taller del guitarrero Juan Ortega, donde aprendió el oficio. La tradición oral granadina dice que desarrolló un nuevo sistema constructivo de la bandurria llevando las cuerdas hasta el borde de la caja del instrumento. De esta forma se aminoraba la tensión que estas cuerdas originaban en el puente (algunas fotos de Benito Ferrer nos lo muestran con bandurrias sin este sistema, o sea, con las cuerdas atadas en el puente). También se cuenta que fue el primero en poner cuerdas metálicas en la bandurria, lo que se llamaba "bandurria sonora", pero considero improbable que Ferrer fuera el primer bandurrista que utilizara este tipo de encordadura en España ya

que aparece en un diccionario en 1902¹⁶⁴, aunque sí pudo ser el primero que las utilizó en Granada.

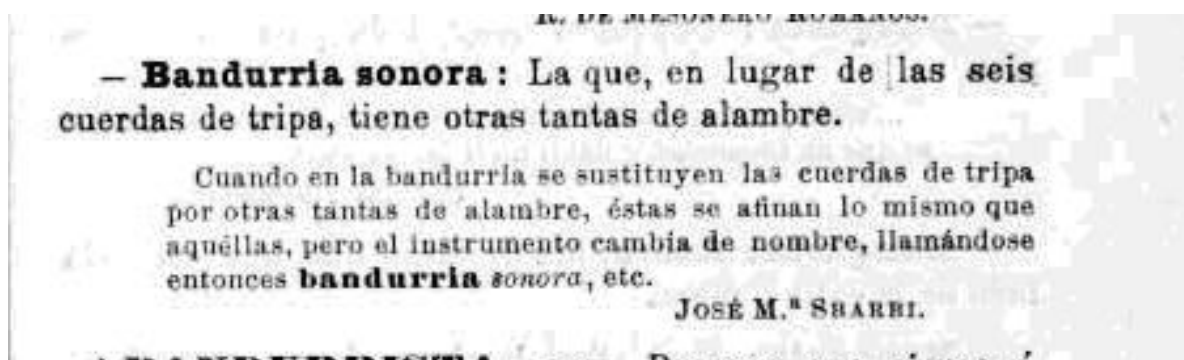


Ilustración 78: Lema *bandurria sonora* en el diccionario.

La misma tradición cuenta que Ferrer reforzó la estructura interna de las bandurrias para que resistieran la mayor tensión de este nuevo tipo de encordadura. Para ello aumentó los refuerzos internos de boca del instrumento y agregó refuerzos triangulares en la unión interna entre zoque y aros.

Se conservan numerosos instrumentos de Benito Ferrer en la actualidad, por lo que en la parte de inventario solo se han incluido algunas guitarras como ejemplo. También se conservan algunas bandurrias de este constructor.

Rafael Sánchez, fl. 1885.

La única información que tenemos de este constructor es que aparece en guías comerciales de la ciudad entre 1885 y 1888, según nos comunica José Luis Romanillos en su diccionario¹⁶⁵.

¹⁶⁴ PAGÉS, Aniceto de, Gran diccionario de la lengua castellana, autorizado con ejemplos de buenos escritores antiguos y modernos [...]. Tomo primero. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1902, p. 801.

¹⁶⁵ ROMANILLOS VEGA, José Luis; HARRIS WINSPEAR, Marian, *op. cit.*, p. 372.

Andrés Quiñones, fl. 1875.

No tenemos ningún dato sobre este desconocido constructor salvo que estuvo activo en Castril de la Peña (Granada) sobre 1875. En la etiqueta del único instrumento que se ha conservado nos indica que tenía su taller o domicilio en la calle de la Iglesia, n.º 8. Es posible que se tratara de un carpintero que ocasionalmente construía guitarras. Este término es bastante plausible ya que en la misma dirección se encuentra actualmente una carpintería en la que el propietario lleva el mismo apellido. La utilización de una etiqueta impresa, junto al conocimiento propio del oficio de hacer guitarras, hace pensar que construyó más de una ya que este procedimiento resultaba relativamente caro en la época.

José Mesones Millán, fl. 1888.

En su diccionario José Luis Romanillos nos informa que en 1888 aparece en una guía comercial, estando establecido en Granada¹⁶⁶.

Juan Velarde, fl. 1888.

La información que tenemos de este guitarrero aparece en las guías comerciales de la ciudad en diferentes años. En el año 1888 en el n.º 20 de la calle Campillo Alto y los años 1898-9 en la calle Colcha, n.º 8¹⁶⁷. Lo he encontrado en esta misma dirección en las guías de 1902 a 1908¹⁶⁸.

¹⁶⁶ ROMANILLOS VEGA, José Luis; HARRIS WINSPEAR, Marian, *op. cit.*, p. 249.

¹⁶⁷ ROMANILLOS VEGA, José Luis; HARRIS WINSPEAR, Marian, *op. cit.*, p. 417.

¹⁶⁸ RIERA SOLANICH, Eduardo (dir.), *Anuario general de España : comercio, industria, agricultura, ganadería, minería, propiedad, profesiones y elemento oficial*. 3 vol. (s. l.): (s. e.), (s. a.).

Nicolás Ortega Ruiz, *fl.* 1880, (1852-?).

Según la noticia que nos proporciona José Luis Romanillos en su diccionario¹⁶⁹ Nicolás José Anastasio de la Santísima Trinidad Ortega Ruiz nació en Granada el 2 de mayo de 1852. Fue el hijo del guitarrero Juan Ortega Castrellón y Francisca Ruiz Gavilán. Sus abuelos paternos fueron Nicolás Ortega y María Teresa Castrellón. Trabajó con su padre, con su hermano José y, más tarde, con Benito Ferrer en Granada. Rioja da otra posible fecha de nacimiento en su *Inventario de guitarreros andaluces*¹⁷⁰ citando el padrón de Granada de 1875, sería la fecha de nacimiento el 20 de abril de 1861.

José Ortega Ruiz, *fl.* 1855, (1854-1910).

Nos informa de este guitarrero José Luis Romanillos en su diccionario¹⁷¹. José Pedro Valeriano de la Santísima Trinidad Ortega Ruiz nació en Granada el 14 de abril de 1854. Fue el hijo del guitarrero Juan Ortega Castrellón y Francisca Ruiz Gavilán. Sus abuelos paternos fueron Nicolás Ortega y María Teresa Castrellón. Trabajó en el taller de su padre. En 1900 vivía en la parroquia del Sagrario en la calle Mesones, n.º 17, con su mujer Emilia Santo, nacida en Granada *ca.* 1853. Sus 8 hijos nacieron en Granada: Ana (*ca.* 1879), Carmen (*ca.* 1881), Antonia (*ca.* 1883), Antonio (*ca.* 1887), Ángeles (*ca.* 1892), Francisco (*ca.* 1893), María (*ca.* 1894) y Rafael (*ca.* 1895). En el período 1885-1903 aparece en la calle Mesones; en el período 1906-09 en la calle Mesones, n.º 15, y en 1911 en la calle Mesones, n.º 17, Granada. En 1911 la firma Armengol, Lloréns y Julve de Valencia ofrecían a la “Señora Vda. é Hijos de José Ortega” bordones al 15% de descuento.

Detalle de la etiqueta de una guitarra. Colección Félix Manzanero, España.

Fábrica de guitarras y bandurrias

José Ortega

Mesones N° 17

¹⁶⁹ ROMANILLOS VEGA, José Luis; HARRIS WINSPEAR, Marian, *op. cit.*, p. 277.

¹⁷⁰ RIOJA, Eusebio, *op. cit.*, p. 66.

¹⁷¹ ROMANILLOS VEGA, José Luis; HARRIS WINSPEAR, Marian, *op. cit.*, p. 277.

De nuevo Rioja nos da una fecha alternativa de nacimiento citando el padrón de Granada de 1875¹⁷². Domingo Prat en su diccionario nos habla de este guitarrero¹⁷³: "Guitarrero español, establecido en Granada a fines del siglo XIX, continuando en el mismo taller sus hijos, distinguidos en la construcción de guitarras para los 'tocaos' (*sic.*) del género andaluz, vulgo flamenco.". Considero que debe ser un error ya que no conocemos ningún hijo de José Ortega que continuara el taller, posiblemente confundiera Prat a José con su padre Juan Ortega. En las guías comerciales Riera aparece como domiciliado en calle Mesones n.º 13¹⁷⁴ entre los años 1901 y 1906. Según una información publicada en la prensa granadina José Ortega murió el 24 de enero de 1910¹⁷⁵.

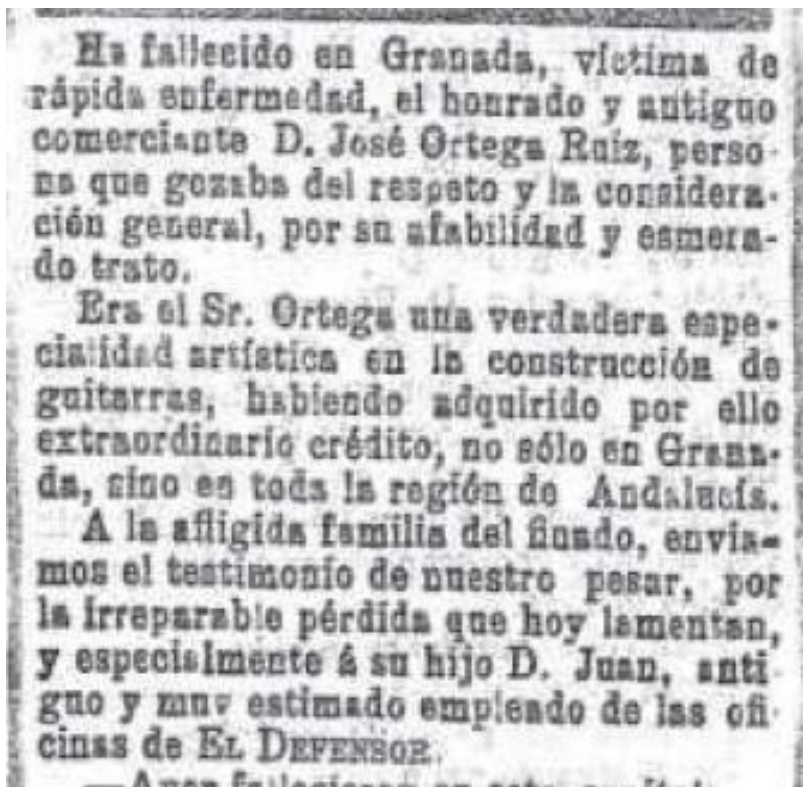


Ilustración 79: Nota necrológica de José Ortega

¹⁷² RIOJA, Eusebio, *op. cit.*, p. 66.

¹⁷³ PRAT, Domingo, *Diccionario... op. cit.*, p. 382.

¹⁷⁴ RIERA SOLANICH, Eduardo (dir.), Anuario general de España : comercio, industria, agricultura, ganadería, minería, propiedad, profesiones y elemento oficial. 3 vol. (s. l.): (s. e.), (s. a.).

¹⁷⁵ *El defensor de Granada*, 25-1-1910. Recuperado en:

http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/publicaciones/numeros_por_mes.cmd?idPublicacion=102024&anyo=1910 (Última consulta: 23-2-2010).

Fue un guitarrero muy prolífico y se conservan numerosos instrumentos interesantes, yo poseo cuatro guitarras suyas en mi colección particular. En 2003 el guitarrista José Luis Martínez publicó un CD con RTVE llamado *Danzas vienesas*, tocando una guitarra de José Ortega de 1890¹⁷⁶.

Francisco Ávila Arenas, fl.1889, (1855-?).

La información que poseemos de este guitarrero ha sido proporcionada por el diccionario de José Luis Romanillos¹⁷⁷. El segundo apellido también aparece como Arena. Francisco de Paula José María Manuel Ávila Arenas nació en la calle Almirante, Granada, el 19 de noviembre de 1855 y fue bautizado en la parroquia de san José. Era el hijo del guitarrero José de Ávila Batallar, nacido en Antequera (Málaga) y María Arenas Pérez, nacida en Granada. Sus abuelos paternos fueron Manuel de Ávila y Francisca Batallar. En 1889 lo encontramos viviendo con su madre viuda en la calle Carmen, n.º 46, Cartagena (Murcia), era en esa época un guitarrero soltero. Había estado viviendo en Cartagena durante 18 años. Sabemos por diversas informaciones que su padre también vivió en Cartagena ya que fue condenado a muerte por la Sedición del Castillo de san Julián en 1886, *vid. supra*.

Sobre este guitarrero no sabemos si aprendió el oficio y trabajó en granada, se ha incluido en el listado de guitarreros granadinos al haber nacido en esta ciudad.

Antonio Ávila Arenas, fl.1889 (ca. 1860-?)

Es José Luis Romanillos quien nos da noticias de este guitarrero en su diccionario¹⁷⁸. El segundo apellido aparece también como Arena. Antonio Ávila Arenas nació en Granada. En 1889 era un guitarrero soltero que vivía con la viuda de José Ávila Batallar en la calle San Francisco, 12, Cartagena. Había estado viviendo durante 20 años en

¹⁷⁶ Recuperado en: <http://www.joseluismartinez.com/vales.htm> (Última consulta: 23-2-2010).

¹⁷⁷ ROMANILLOS VEGA, José Luis; HARRIS WINSPEAR, Marian, *op. cit.*, p. 25.

¹⁷⁸ ROMANILLOS VEGA, José Luis; HARRIS WINSPEAR, Marian, *op. cit.*, p. 25.

Cartagena. Antonio Ávila era guitarrero y fabricante de cuerdas en la calle San Francisco, 12, Cartagena en 1900.

Detalle en la etiqueta de una guitarra. Museo Histórico Municipal, Ciudad Real.

Fábrica de Guitarras
Bordones y Cuerdas
de Antonio Avila
Calle de S. Francisco núm. 12
Cartagena 189[5 ms.]

Esta información es también citada por Rioja en su inventario¹⁷⁹. Solo se conoce una guitarra suya que haya perdurado, está en un museo de titularidad provincial en Ciudad Real pero todos los intentos por localizarla han sido en vano; tan solo he podido conseguir algunas fotografías y datos proporcionados amablemente por José Luis Romanillos para la inclusión en el corpus de este trabajo.

Bernardo Milán Suárez, *fl.* 1899.

Según nos comunica José Luis Romanillos en su diccionario¹⁸⁰ el segundo apellido aparece también escrito como Suáres. Trabajó para Casa Ferrer en Granada. En los años 1907-9 estuvo como guitarrero en Calle Elvira, Granada.

Detalle de la etiqueta en una guitarra. Colección privada, España:

Fabrica de Guitarras y bandurrias
de Bernardo Milan Suares,
calle de Elvira [48 ms.]
Granada [1899 ms.]

¹⁷⁹ RIOJA, Eusebio, *op. cit.*, p. 68.

¹⁸⁰ ROMANILLOS VEGA, José Luis; HARRIS WINSPEAR, Marian, *op. cit.*, p. 250.

Eusebio Rioja nos da también el dato de que después de haberse establecido por su cuenta en varias ocasiones volvió al taller de Ferrer tras sendos fracasos económicos. Solo se conoce una guitarra suya.

Francisco Ortiz Díaz, *fl.* 1900, (1880-?).

La información que tenemos de este guitarrero nos la proporciona José Luis Romanillos en su diccionario¹⁸¹. Francisco Ortiz Díaz nació en Iznalloz (Granada), el 8 de septiembre de 1880. Fue un guitarrero autodidacta y tenía su taller en la cuesta del Castillo, Iznalloz. Hacía guitarras, bandurrias y laúdes. Se casó con Dolores García López. Eusebio Rioja nos amplía en su inventario¹⁸² la información agregando que Francisco Ortiz Díaz enseñó a su hijo Francisco Ortiz García, quien trabajó también en Iznalloz y posteriormente emigró a Argentina.

¹⁸¹ ROMANILLOS VEGA, José Luis; HARRIS WINSPEAR, Marian, *op. cit.*, p. 278.

¹⁸² RIOJA, Eusebio, *op. cit.*, p. 71.

5. INVENTARIO DE GUITARRAS GRANADINAS CONSERVADAS

Una de las principales aspiraciones de este trabajo es establecer un inventario, entendido en este caso como *asiento hecho con orden y precisión*, que incluya todos los instrumentos estudiados durante la investigación así como de los que tenemos noticia cierta, para comprender y valorar la importancia de la escuela de guitarreros granadina. Es necesario realizar un análisis de todos los ejemplares posibles que nos permitan sacar conclusiones sobre el estilo, la forma de construcción y, finalmente, comparar con otras escuelas para delimitar las características de esta escuela en concreto. Es una de las principales motivaciones de esta investigación y será de gran valor para posteriores estudios organológicos. Esta labor no se ha realizado hasta ahora salvo la mínima descripción de algunas guitarras incluidas en determinadas exposiciones. No existía, por ejemplo, ningún plano útil para la realización de copias de instrumentos, ni ningún

estudio exhaustivo de un ejemplar determinado. Un ejemplo de la utilidad de este tipo de estudios es la reciente puesta en valor por parte del museo Victoria and Albert de Londres de una importante guitarra granadina perteneciente a su colección (la Rafael Vallejo). Posteriormente a mis investigaciones para esta tesis y mi consiguiente análisis de la guitarra han aumentado considerablemente la información y los datos peculiares presentados en la página Web del museo sobre esta importante pieza.

No ha sido posible analizar cada pieza con la misma exhaustividad; algunas guitarras han permanecido meses en mi taller o son de mi colección personal por lo que el estudio se ha podido hacer de una forma más completa mientras que otras solo tenemos referencia bibliográfica escueta pero fiable. No son muchos los ejemplares conservados de instrumentos granadinos antiguos, ninguno anterior al s. XVIII y no demasiados del s. XIX, pero sí hay una serie de referencias bibliográficas y noticias documentales que demuestran la importancia de la actividad guitarrera a lo largo de la historia en Granada. De este modo el presente trabajo puede ayudar a estudios posteriores y sentar las bases procedimentales de investigaciones semejantes, en el ámbito de la guitarra o incluso de otros cordófonos.

Algunos instrumentos se han podido estudiar personalmente y he recogido los datos en función de las horas de tiempo real que he dispuesto para el examen, de las herramientas disponibles en cada caso, y de los permisos otorgados por los dueños de las piezas. No siempre ha sido posible hacerlo con la exhaustividad deseada pero siempre se ha realizado valorando la consecución de la mayor cantidad de información posible. Para esta labor ha sido necesario elaborar protocolos de recogida de datos que han ido desarrollándose a lo largo del tiempo, por lo que se han implementado a diferentes niveles y sobre diferentes piezas del corpus.

Otras guitarras han sido referidas tan solo con la información basada en fuentes secundarias que han sido siempre revisadas y estimadas como convenientes según la autoridad del firmante de los textos. Incluso las fotografías se han escaneado, retocado mínimamente con programas informáticos, y se han realizado montajes para que resulte una presentación lo más homogénea posible, facilitando el análisis y la elaboración de aseveraciones. Finalmente, algunas guitarras no se han reflejado definitivamente en este inventario por no poseer suficientes datos sobre las mismas como para hacerlas

relevantes en la investigación; al no poseer fotografías, fecha de construcción, colección a la que pertenece, etc.

Este trabajo se ha realizado durante varios años y en ese espacio de tiempo he ido desarrollando las técnicas de investigación con las que se ha estudiado el corpus de guitarras. Generalmente ampliando los criterios de investigación y la calidad de las mediciones e informaciones; salvo en algunos casos en los que las actualizaciones de los sistemas operativos de los ordenadores han impedido la utilización de hardware o herramientas de medida. Esto ha ocurrido con el medidor de espesores (calibre magnético digital) que no posee los permisos para poder funcionar con las nuevas actualizaciones del sistema operativo Windows de Microsoft, reduciendo la posibilidad de obtener una información de utilidad indiscutible para la investigación.

Es necesario aclarar que siempre que se indican los propietarios de las guitarras ha sido con la conformidad de las personas citadas, en el caso de no tener dicha autorización se ha valorado incluir los nombres que aparecen libremente en páginas Web y son de conocimiento público. El criterio que se ha seguido con las fotografías no tomadas personalmente ha sido el de citar, cuando se ha considerado necesario por no estar explicitado en el texto, la procedencia. Las fotografías realizadas por el autor no llevan ninguna referencia.

He preferido ordenar los ítems de este inventario agrupados por constructor, por autor individual, para obtener una imagen evolutiva y clarificadora del conjunto. El orden cronológico de los guitarreros no ha sido posible establecerlo con completa exactitud ya que no tenemos todas las fechas de nacimiento de los protagonistas, así que en los casos en que no hay seguridad de qué guitarrero es más antiguo se ha seguido el criterio de sus periodos de apogeo o *floruit*. Esto ha sido decidido valorando los instrumentos conocidos, las fechas de referencia existentes y teniendo en cuenta el listado de *floruit* de nombres aportado por José Luis Romanillos en su *diccionario*¹⁸³. He hecho referencia, en contados casos, a otros instrumentos relacionados directamente

¹⁸³ ROMANILLOS VEGA, José Luis; 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) String Makers, Shops, Dealers and Factories*. Guijosa: Sanguino, 2002.

con la guitarra ya que los constructores granadinos, como ocurre también en otras zonas geográficas, se dedicaban también a la elaboración de bandurrias, laúdes, etc. dando una visión más amplia de la dedicación habitual de los guitarreros. El sistema de construcción de estos instrumentos está muy relacionado entre sí e incluso la elaboración de cuerdas tiene una conexión generativa importante con la guitarra; de forma que, en mi opinión, el tipo y las características de las cuerdas utilizadas en unos instrumentos musicales determinan, o por lo menos tienen gran influencia, en la afinación, la forma y el tamaño de otros con los que conviven. Así vemos como las cuerdas utilizadas para las bandurrias y las guitarras han sido las mismas durante un gran período de tiempo, por lo menos hasta que comenzó a utilizarse casi exclusivamente cuerdas de metal en las bandurrias y laúdes a mediados de s. XX.

En la transcripción de las etiquetas se ha respetado la disposición de los renglones, la utilización de mayúsculas y minúsculas así como la acentuación y signos de puntuación. Los textos y cifras autógrafos se han puesto entre corchetes, incluyendo la correspondiente abreviatura ms. (manuscrito). Cuando falta parte del texto por destrucción de la etiqueta y se conoce el texto perdido se ha incluido este también entre corchetes. En caso de haber una segunda etiqueta esta se ha reflejado de igual forma que la principal.

5.1. Guitarras ordenadas por constructores

José Contreras, 1743

La única referencia moderna que tenemos de esta guitarra es la que nos da René Vannes en su *Dictionnaire Universel des Luthiers*¹⁸⁴. La escueta cita en el lema José Contreras dice: “En El Escorial hemos observado este nombre en una guitarra con la fecha 1743”¹⁸⁵. Desconocemos si se conserva esta guitarra y es necesario tener en cuenta que

¹⁸⁴VANNES, René, *Dictionnaire Universel des Luthiers* (5ª ed.). Bruxelles: Les Amis de la Musique, 1998.

¹⁸⁵ *Ibid.* Tomo I, p. 67 “A Escorial, nous avons aussi relevé ce nom sur une guitare avec la date 1743”.

la aparición de este diccionario en 1951 culminó un proceso de décadas de estudios e investigaciones de numerosos expertos colaboradores de Vannes. Esta magna obra se basa en una anterior aparecida en 1932 con el título *Essai d'un Dictionnaire Universel des Luthiers*, firmado también por el mismo autor. Es casi imposible determinar quién y en qué fecha elaboró el lema José Contreras, máxime cuando utiliza probablemente el plural de modestia o autoría; pero puede deducirse que el asiento debió de realizarse antes de 1930. En cualquier caso este instrumento fue construido en Madrid, por la fecha reflejada en la etiqueta.

Es interesante resaltar que el infante don Gabriel (1752-1788) que era hijo del rey Carlos III y que vivía en El Escorial poseía una guitarra, en su importante colección de instrumentos musicales, de José Contreras “El Granadino”¹⁸⁶ valorada en el inventario en 600 reales de vellón; que bien pudiera ser la reflejada posteriormente por Vannes.



Ilustración 80: Etiqueta de un violín de José Contreras de 1741¹⁸⁷

La decisión de incluir este instrumento en esta investigación, aunque no tenemos fotografías ni descripciones, ha sido motivada por el hecho de que José Contreras es el más famoso lutier español de la historia. Nació en Granada y es en esta ciudad donde comenzó su labor de constructor de instrumentos, todas sus etiquetas poseen el gentilicio *Granatensem*. Sí se conservan, en cambio, violines de altísima calidad de este autor y una colección privada española posee una guitarra de su hijo José Melitón Contreras fechada en 1779. También hay noticias de guitarras de José Contreras en la

¹⁸⁶ MARTINEZ CUESTA, Juan; KENYON DE PASCUAL, Beryl, “El infante don Gabriel (1752-1788), gran aficionado a la música”. En: *Revista de Musicología*, vol. 11, nº 3, 1988, p. 787.

¹⁸⁷ Recuperado en:

https://scontent-amt2-1.xx.fbcdn.net/v/t1.0-9/13139114_568354249995624_3472922433572371641_n.jpg?oh=d1f89066605bec718e4c6ba45c227601&oe=585D21DF (Última consulta: 30-7-2016)

prensa madrileña del siglo XVIII y de otros instrumentos de su autoría en catálogos de colecciones de familias nobles como por ejemplo la Casa de Alba. Sería un hecho de gran relevancia localizar alguna guitarra de este constructor para aclarar la evolución de la guitarra barroca a la guitarra neoclásica en España.

José Contreras, 1779



Ilustración 81: Vista frontal (Fotografía Josep Melo)

la única referencia que tenemos de esta guitarra es el catálogo¹⁸⁸ editado por el Ayuntamiento de Barcelona con motivo de una exposición de instrumentos musicales celebrada en la Capella de Santa Àgata del 8 de mayo al 7 de julio de 1996 en Barcelona y organizada por el Museu de la Música de esta ciudad.

¹⁸⁸ ESCALAS I LLIMONA, Romà, *Els nostres luthiers. Escultors del so*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1996, p. 41.

En la información que acompaña a la fotografía nos indica que se han conservado varias guitarras de Josephum Contreras pero no da más información de dónde se encuentran o a qué colección pertenecen. Nos dice que esta en concreto pertenece a una colección particular de Guadalajara, colección que hasta el momento no he conseguido localizar.

La guitarra es de órdenes dobles (o pudiera ser triples) aunque resulta imposible en la fotografía ver la disposición y número de cuerdas. Aparentemente tiene más de 12 clavijas en la cabeza, situadas en tres filas. La boca no lleva ningún tipo de calado y la decoración consiste en filetes simples concéntricos. Es posible ver un poco de la etiqueta. El clavijero tiene en todo su perímetro un recorte festoneado heredero de las decoraciones barrocas en las guitarras del siglo XVIII. El puente es de tipo "borriquilla" sin hueso separable y las alas del mismo aparentan haber sido confeccionadas con una pieza torneada dividida longitudinalmente.

Las medidas que nos proporciona el catalogo no están exactamente referidas pero por las magnitudes es posible adjudicarlas sin temor a engaño al ancho de hombros, cintura, caderas y finalmente al tiro de cuerdas.

Medidas:

Tiro 467 mm

Hombros 230 mm

Cintura 189 mm

Caderas 277 mm

Esta parte del de trabajo carece de los permisos necesarios de publicación de ciertas fotografías, las cuales son imprescindibles para la correcta comprensión del discurso narrativo. En caso de solucionar este inconveniente con los propietarios de los derechos completaré más adelante este capítulo.

Esta parte del de trabajo carece de los permisos necesarios de publicación de ciertas fotografías, las cuales son imprescindibles para la correcta comprensión del discurso narrativo. En caso de solucionar este inconveniente con los propietarios de los derechos completaré más adelante este capítulo.

Esta parte del de trabajo carece de los permisos necesarios de publicación de ciertas fotografías, las cuales son imprescindibles para la correcta comprensión del discurso narrativo. En caso de solucionar este inconveniente con los propietarios de los derechos completaré más adelante este capítulo.

Esta parte del de trabajo carece de los permisos necesarios de publicación de ciertas fotografías, las cuales son imprescindibles para la correcta comprensión del discurso narrativo. En caso de solucionar este inconveniente con los propietarios de los derechos completaré más adelante este capítulo.

Esta parte del de trabajo carece de los permisos necesarios de publicación de ciertas fotografías, las cuales son imprescindibles para la correcta comprensión del discurso narrativo. En caso de solucionar este inconveniente con los propietarios de los derechos completaré más adelante este capítulo.

Esta parte del de trabajo carece de los permisos necesarios de publicación de ciertas fotografías, las cuales son imprescindibles para la correcta comprensión del discurso narrativo. En caso de solucionar este inconveniente con los propietarios de los derechos completaré más adelante este capítulo.

Esta parte del de trabajo carece de los permisos necesarios de publicación de ciertas fotografías, las cuales son imprescindibles para la correcta comprensión del discurso narrativo. En caso de solucionar este inconveniente con los propietarios de los derechos completaré más adelante este capítulo.

Esta parte del de trabajo carece de los permisos necesarios de publicación de ciertas fotografías, las cuales son imprescindibles para la correcta comprensión del discurso narrativo. En caso de solucionar este inconveniente con los propietarios de los derechos completaré más adelante este capítulo.

Esta parte del de trabajo carece de los permisos necesarios de publicación de ciertas fotografías, las cuales son imprescindibles para la correcta comprensión del discurso narrativo. En caso de solucionar este inconveniente con los propietarios de los derechos completaré más adelante este capítulo.

Esta parte del de trabajo carece de los permisos necesarios de publicación de ciertas fotografías, las cuales son imprescindibles para la correcta comprensión del discurso narrativo. En caso de solucionar este inconveniente con los propietarios de los derechos completaré más adelante este capítulo.

Esta parte del de trabajo carece de los permisos necesarios de publicación de ciertas fotografías, las cuales son imprescindibles para la correcta comprensión del discurso narrativo. En caso de solucionar este inconveniente con los propietarios de los derechos completaré más adelante este capítulo.

Esta parte del de trabajo carece de los permisos necesarios de publicación de ciertas fotografías, las cuales son imprescindibles para la correcta comprensión del discurso narrativo. En caso de solucionar este inconveniente con los propietarios de los derechos completaré más adelante este capítulo.

Esta parte del de trabajo carece de los permisos necesarios de publicación de ciertas fotografías, las cuales son imprescindibles para la correcta comprensión del discurso narrativo. En caso de solucionar este inconveniente con los propietarios de los derechos completaré más adelante este capítulo.

Esta parte del de trabajo carece de los permisos necesarios de publicación de ciertas fotografías, las cuales son imprescindibles para la correcta comprensión del discurso narrativo. En caso de solucionar este inconveniente con los propietarios de los derechos completaré más adelante este capítulo.

Esta parte del de trabajo carece de los permisos necesarios de publicación de ciertas fotografías, las cuales son imprescindibles para la correcta comprensión del discurso narrativo. En caso de solucionar este inconveniente con los propietarios de los derechos completaré más adelante este capítulo.

Esta parte del de trabajo carece de los permisos necesarios de publicación de ciertas fotografías, las cuales son imprescindibles para la correcta comprensión del discurso narrativo. En caso de solucionar este inconveniente con los propietarios de los derechos completaré más adelante este capítulo.

Esta parte del de trabajo carece de los permisos necesarios de publicación de ciertas fotografías, las cuales son imprescindibles para la correcta comprensión del discurso narrativo. En caso de solucionar este inconveniente con los propietarios de los derechos completaré más adelante este capítulo.

Esta parte del de trabajo carece de los permisos necesarios de publicación de ciertas fotografías, las cuales son imprescindibles para la correcta comprensión del discurso narrativo. En caso de solucionar este inconveniente con los propietarios de los derechos completaré más adelante este capítulo.

Esta parte del de trabajo carece de los permisos necesarios de publicación de ciertas fotografías, las cuales son imprescindibles para la correcta comprensión del discurso narrativo. En caso de solucionar este inconveniente con los propietarios de los derechos completaré más adelante este capítulo.

Esta parte del de trabajo carece de los permisos necesarios de publicación de ciertas fotografías, las cuales son imprescindibles para la correcta comprensión del discurso narrativo. En caso de solucionar este inconveniente con los propietarios de los derechos completaré más adelante este capítulo.

Esta parte del de trabajo carece de los permisos necesarios de publicación de ciertas fotografías, las cuales son imprescindibles para la correcta comprensión del discurso narrativo. En caso de solucionar este inconveniente con los propietarios de los derechos completaré más adelante este capítulo.

Esta parte del de trabajo carece de los permisos necesarios de publicación de ciertas fotografías, las cuales son imprescindibles para la correcta comprensión del discurso narrativo. En caso de solucionar este inconveniente con los propietarios de los derechos completaré más adelante este capítulo.

Esta parte del de trabajo carece de los permisos necesarios de publicación de ciertas fotografías, las cuales son imprescindibles para la correcta comprensión del discurso narrativo. En caso de solucionar este inconveniente con los propietarios de los derechos completaré más adelante este capítulo.

Esta parte del de trabajo carece de los permisos necesarios de publicación de ciertas fotografías, las cuales son imprescindibles para la correcta comprensión del discurso narrativo. En caso de solucionar este inconveniente con los propietarios de los derechos completaré más adelante este capítulo.

Esta parte del de trabajo carece de los permisos necesarios de publicación de ciertas fotografías, las cuales son imprescindibles para la correcta comprensión del discurso narrativo. En caso de solucionar este inconveniente con los propietarios de los derechos completaré más adelante este capítulo.

Esta parte del de trabajo carece de los permisos necesarios de publicación de ciertas fotografías, las cuales son imprescindibles para la correcta comprensión del discurso narrativo. En caso de solucionar este inconveniente con los propietarios de los derechos completaré más adelante este capítulo.

Esta parte del de trabajo carece de los permisos necesarios de publicación de ciertas fotografías, las cuales son imprescindibles para la correcta comprensión del discurso narrativo. En caso de solucionar este inconveniente con los propietarios de los derechos completaré más adelante este capítulo.

Esta parte del de trabajo carece de los permisos necesarios de publicación de ciertas fotografías, las cuales son imprescindibles para la correcta comprensión del discurso narrativo. En caso de solucionar este inconveniente con los propietarios de los derechos completaré más adelante este capítulo.

Agustín Caro, 1803.



Ilustración 82: Vista frontal, posterior y de perfil¹⁸⁹



Ilustración 83: Etiqueta¹⁹⁰

¹⁸⁹ LIBIN, Lawrence; et al., *La Guitarra Española. The Spanish guitar*. Catálogo de la exposición celebrada en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (1991) y en el Museo Municipal de Madrid (1992). Madrid: Opera Tres, 1993, p.134.

¹⁹⁰ Ibid. p.133

Esta guitarra es la más antigua de las construidas en la capital granadina que se conserva. Perteneció a la colección de Ángel Cañete y actualmente se encuentra fuera de España. Es un instrumento muy importante ya que podemos considerarlo el arranque de la escuela granadina y posee algunas características que lo hacen muy innovador para su época. La primera noticia sobre esta guitarra aparece en el libro de Manuel Cano *Un siglo de la guitarra granadina*¹⁹¹ donde ya nos da idea el autor de la novedad de esta guitarra en concreto al escribir “Lo evidente es, que encontramos (...) una que se ajusta a las verdaderas características de la guitarra Española”. Nos dice que es de “orientación flamenca” al poseer golpeador en la tapa; puente del modelo llamado “borriquilla”; posee 17 trastes, no coincidiendo el nº 12 con la unión mástil-tapa; “El mango y cabeza es de una sola pieza, rematado por un tacón a forma de refuerzo tallado en punta de flecha. Cabeza rematada plana sin ningún adorno supletorio o recorte especial de la misma”. Y termina con una valoración de la calidad del instrumento:

“Se une a la modestia de construcción, la sencillez de maderas empleadas, tapas de pino y caja de caoba, que nos viene a presentar una de esas guitarras de uso vulgar para formas de romances, cantos llanos del pueblo y aflamencadas, sin otra misión orientada a una posibilidad de catalogarlas como guitarras para concierto o solistas.”

La importancia real de este instrumento consiste en que es la guitarra española más antigua que conservamos con seis cuerdas simples y con un diapasón superpuesto al conjunto mástil-tapa. Las guitarras anteriores tenían siempre órdenes dobles de cuerdas y un diapasón enrasado con la tapa.

Hay ejemplos de guitarras anteriores a 1803 a los que algún guitarrero ha superpuesto con posterioridad un diapasón o ha recortado la cabeza y reducido el número de cuerdas, cambiando también el puente. Esto se realizaba habitualmente para adaptar instrumentos existentes a nuevas prácticas musicales. Por otra parte encontramos ejemplos de guitarras de seis cuerdas simples anteriores en Francia e Italia desde al menos tres décadas antes, pero ninguna en España. Esta guitarra fue expuesta del 19 al 24 de noviembre de 1990 en Ronda (Málaga) con ocasión del Simposio Hispano-Cubano sobre Vicente Espinel¹⁹². Aparece también referida en el libro *La*

¹⁹¹ CANO TAMAYO, Manuel, *Un siglo de la guitarra granadina*. Granada: Caja de Ahorros de Granada, 1975.

¹⁹² Recuperado en:

*guitarra Española*¹⁹³ editado con motivo de la exposición realizada el Metropolitan Museum of Art de Nueva York del 1 de octubre de 1991 al 5 de enero de 1992 y en el Museo Municipal de Madrid del 20 de febrero al 15 de abril de 1992, en el marco de actividades del Quinto Centenario del Descubrimiento de América. El texto que acompaña la ficha del catálogo está firmado por Ángel Cañete y es el siguiente:

“La tapa es de abeto (Picea), en dos piezas, con un golpeador de madera en la parte de los agudos; aros y fondo de caoba (Switenia); mástil de cedro (Cedrela) con el diapasón de caoba; la chapa de la cabeza y el puente es de nogal (Juglans). En la tapa tiene dos barras armónicas, una a cada lado de la boca, y un “abanico” con cinco varetas. En el fondo hay una barra transversal que atraviesa el lóbulo mayor. El diapasón es de resalte y, al parecer, ésta es la guitarra firmada más antigua que se conserva con este tipo de diapasón. El puente sigue la forma tradicional española y carece de hueso.”

Adjunta Cañete un esquema de los refuerzos de tapa en forma de abanico y el refuerzo del fondo.

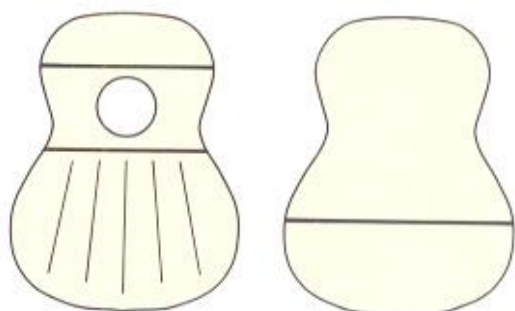


Ilustración 84: Refuerzos en tapa y fondo¹⁹⁴

También nos proporciona las medidas del instrumento que se detallan a continuación junto con las que, a su vez, proporciona Eusebio Rioja en su libro *Las guitarras*

<http://www.colectivoginer.com/htm/activ54.htm> (Última consulta: 20-4-2016)

¹⁹³ LIBIN, Lawrence; et al., *La Guitarra Española. The Spanish guitar*. Catálogo de la exposición celebrada en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (1991) y en el Museo Municipal de Madrid (1992). Madrid: Opera Tres, 1993, p. 133.

¹⁹⁴ LIBIN, Lawrence; et al., *La Guitarra Española. The Spanish guitar*. Catálogo de la exposición celebrada en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (1991) y en el Museo Municipal de Madrid (1992). Madrid: Opera Tres, 1993, p. 133.

*tampoco vienen de París*¹⁹⁵ añadidas entre paréntesis. En este último catálogo también reproduce un esquema muy similar de los refuerzos de fondo y tapa de esta guitarra. Añade como información que el puente y el forro de cabeza son de nogal, y el diapasón de caoba.



Ilustración 85: Vista de la cabeza (fotografía Luis Leal).

El libro más reciente que nos proporciona fotos de esta guitarra es el de Luis Leal Pinar *Guitarreros de Andalucía*¹⁹⁶, incluyéndola entre las restauradas por Ángel Cañete y dando el siguiente dato: “Todas las guitarras pertenecen a una colección particular, cuya dueña ha puesto gentilmente a nuestra disposición todos los medios a su alcance para que esta muestra de la cultura guitarrera andaluza pueda ser admirada por todo el mundo”.

¹⁹⁵ RIOJA, Eusebio, *Las guitarras tampoco vienen de París. Muestra artesana de construcción de guitarras*. Sevilla: Bienal de Flamenco, 1990, p.45.

¹⁹⁶ LEAL PINAR, Luis F., *Guitarreros de Andalucía. Artistas para la sonanta*. Sevilla: Giralda, 2004, p. 144.

Medidas:

Longitud total 907 mm (aportado por Eusebio Rioja)

Longitud caja 431 mm

Tiro 615 mm (614 mm en E. R.)

Hombros 199 mm

Cintura 159 mm

Caderas 280 mm

Ancho aros:

 Culata 96 mm (97 mm en E. R.)

 Cintura 95 mm

 Zoque 90 mm

Longitud cabeza 169 mm (170 mm en E. R.)

Ancho cabeza 85 mm (86 mm en E. R.)

Grueso cabeza 12 mm (aportado por E. R.)

Ancho mástil en el hueso 50 mm

Ancho mástil en el zoque 56 mm (aportado por E. R.)

Diámetro boca 80 mm (81 mm en E. R.)

Distancia boca culata 257 mm (aportado por E. R.)

Distancia boca zoque 94 mm

Distancia puente culata 94 mm

Grueso mástil traste 1º 23 mm (aportado por E. R.)

Grueso mástil traste 9º 25 mm (aportado por E. R.)

Peso 895 g

Ángulo mástil cabeza 21º (elaboración personal según fotografías)

Podemos observar en las imágenes de estos dos últimos catálogos que el instrumento ha sido restaurado desde la anterior imagen que muestra Cano, al menos el barniz de la tapa.

Otras características de la guitarra remarcables son que el fondo se compone de dos partes con una tira en medio de separación; la unión del mástil y la cabeza tienen forma de flecha pero seguramente sea una unión al sesgo con la ensambladura simulada

como se observa en otras guitarras del mismo constructor; cada uno de los aros está compuesto de dos piezas con un filete estrecho entre las partes; Las clavijas poseen botones de hueso en la punta; y finalmente remarcar que el golpeador, que puede ser no original, está fabricado en madera y tiene forma ovoide.

Agustín Caro, 1814



Ilustración 86: Etiqueta (Fotografía Manuel Cano)

De este instrumento solo tenemos noticia por la foto de la etiqueta que Manuel Cano publica en su libro *Un siglo de la guitarra granadina*¹⁹⁷. La fecha que da es 1814 aunque reconoce que el último dígito (autógrafo) de esta cifra es confuso. También nos dice que hay semejanzas entre esta guitarra y otra que revisa de 1820, reflejada en este trabajo, pero sin detalles adicionales. Analizando detenidamente la foto de la etiqueta (por la zona desenfocada y oscura) se puede suponer que el diapasón tiene una prolongación de la zona de las cuerdas más agudas sobre la boca del instrumento con algún traste más. Esto consistiría en una verdadera innovación para la fecha ya que no conocemos esta extensión de trastes en guitarras contemporáneas. Por lo tanto la guitarra pasaría de 17 a 18 o 19 trastes. Este tipo de trasteados es infrecuente en la época y puede obedecer a una reforma posterior con cambio de diapasón. En cualquier caso sería necesario localizar el instrumento para sacar conclusiones sobre las posibles modificaciones de esta guitarra. No se ha podido determinar dónde están las guitarras de la colección de Manuel Cano, solamente sabemos que algunas están ubicadas en Japón pero no conocemos los dueños. Otra característica que se puede observar en la foto es que la etiqueta cubre el largo pie español del instrumento como en otras guitarras de este constructor.

¹⁹⁷ CANO TAMAYO, Manuel, *Op. cit.*

Agustín Caro, 1818



Ilustración 87: Vista frontal, de perfil y posterior¹⁹⁸



Ilustración 88: Vista de la boca (fotografía Luis Leal)

¹⁹⁸ AA.VV., *IV siglos de guitarra. Colección de la familia Cañete*. Catálogo de la exposición. Málaga: Diputación de Málaga, 2005, p.32.

La primera referencia que tenemos de esta guitarra es el catálogo de la exposición *Las guitarras tampoco vienen de París*¹⁹⁹, donde Eusebio rioja nos muestra fotografías del instrumento, esquema de los refuerzos interiores, materiales y medidas.

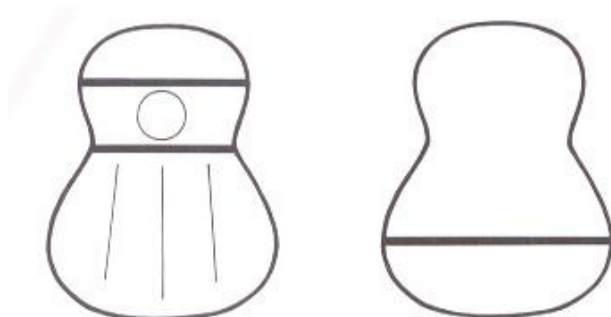


Ilustración 89: Esquema de refuerzos en tapa y fondo²⁰⁰

También aparecen fotografías en el catálogo *IV siglos de guitarra*. Colección de la familia Cañete.

La tapa del instrumento es de pino (*Pinus sp.*) con una boquilla realizada con tres calles separadas entre sí. Los refuerzos interiores de la tapa consisten en dos barras paralelas entre sí y perpendiculares al eje del instrumento, una a cada lado de la boca, y tres barras de abanico casi paralelas. El diapasón tiene 17 trastes, la unión mástil-tapa no coincide con el 12º traste. Los aros y el fondo son de nogal con un veteado muy marcado. El fondo está compuesto por tres piezas, la central es de ciprés y tiene forma de cuña, las dos externas son simétricas, de nogal y con un veteado muy marcado. Solamente presenta una barra de refuerzo de fondo situada en la zona del lóbulo mayor (caderas). La junta entre la cabeza y el mástil tiene la apariencia de unión en forma de flecha, pero posiblemente sea una unión al sesgo (oblicua) como en otras guitarras de este constructor examinadas y la simulación de la ensambladura se deba a motivos estéticos. La cabeza presenta una plantilla festoneada alternando curvas y picos, de una manera que recuerda las guitarras barrocas y las vihuelas de siglos anteriores.

¹⁹⁹ RIOJA, Eusebio, *Las guitarras tampoco vienen de París. Muestra artesana de construcción de guitarras*. Sevilla: Bienal de Flamenco, 1990, p. 47.

²⁰⁰ Ibid.



Ilustración 90. Detalle de la forma festonada de la pala (Fotografía Luis Leal)

El conjunto mástil, cabeza y zoque están contruidos en cedro (*Cedrela sp.*). El zoque está rematado en forma de flecha estando cubierto este remate por la continuación de la pieza central del fondo. El diapason es de caoba (*Swietenia mahagoni*) así como la chapa de forro de cabeza y el puente. Este puente, que no tiene hueso separable, es del modelo de “borriquilla” teniendo las alas redondeadas. Es remarcable que tan solo posea una barra de refuerzo en el fondo (hoy en día lo más habitual es que presente tres).

También podemos ver fotos de este instrumento en el libro de Luis Leal Pinar *Guitarreros de Andalucía*²⁰¹

²⁰¹ LEAL PINAR, Luis F., *Guitarreros de Andalucía. Artistas para la sonanta*. Sevilla: Giralda, 2004, p. 145.

Medidas:

Longitud total 940 mm

Longitud caja 429 mm

Tiro 616 mm

Hombros 203 mm

Cintura 158 mm

Caderas 280 mm

Ancho aros:

 Culata 102 mm

 Zoque 93 mm

Longitud cabeza 211 mm

Ancho cabeza 79 mm

Grueso cabeza 79 mm

Ancho mástil en el hueso 50 mm

Ancho mástil en el zoque 57 mm

Diámetro boca 85 mm

Distancia boca culata 257 mm

Grueso mástil traste 1º 22 mm

Grueso mástil traste 9º 24 mm

Ángulo mástil cabeza 21º (elaboración personal según fotografías)

La característica más importante de esta guitarra es que se trata de una guitarra con 6 órdenes (pares de cuerdas) en una época en la que se estaba imponiendo claramente la construcción y utilización de cuerdas simples en toda España; ya hacía 13 años que Agustín Caro había construido al menos una guitarra de este tipo; que, como se refleja con anterioridad, es el primer ejemplo español de seis cuerdas simples. Seguramente se deba al encargo especial de un intérprete ya que no conservamos más guitarras de 6 órdenes coetáneas en este ámbito geográfico. Pese a tener mayor número de cuerdas no se aprecia a primera vista una construcción más robusta que otra guitarra de 6 cuerdas simples, debido posiblemente a la poca tensión de las cuerdas de tripa utilizadas en la época.

Agustín Caro, 1820



Ilustración 91: Vista frontal, de perfil y posterior.²⁰²



Ilustración 92: Etiqueta (Fotografía Manuel Cano)²⁰³

²⁰² AA.VV., *IV siglos de guitarra. Colección de la familia Cañete*. Catálogo de la exposición. Málaga: Diputación de Málaga, 2005, p. 34.

²⁰³ CANO TAMAYO, Manuel, *Un siglo de la guitarra granadina*. Granada: Caja de Ahorros de Granada, 1975.

La primera referencia que tenemos de este instrumento es la publicación de varias fotografías en el libro *Un siglo de la guitarra granadina*²⁰⁴ de Manuel Cano. En el pie de foto está fechada en 1810 pero debe ser un error de edición ya que la fecha impresa de la etiqueta está corregida a mano con tinta y así lo explicita Cano. En el texto nos indica que se trata de una guitarra de “orientación clásica” al no tener golpeador; con una cuña de madera de otro color en el forro de cabeza “para mayor belleza”; que el puente es de “borriquilla”, o sea, sin hueso separable; que no posee filetería en las cenefas de fondo y tapa; que dicho fondo se compone de tres piezas:

“por aquella tendencia existente hacia una mayor sonoridad por esta característica especial de la guitarra, observándose en esta de 1820, la cuña de madera que lo deja dividido. El mango y cabeza es de una sola pieza, rematado por un tacón a forma de refuerzo tallado en punta de flecha. Clavijero de madera. Cabeza rematada plana sin ningún adorno supletorio o recorte especial de la misma.”

A continuación da un juicio de valor sobre el instrumento:

“Se une a la modestia de construcción, la sencillez de maderas empleadas, tapa de pino y caja de caoba, que nos viene a presentar una de esas guitarras de uso vulgar para formas de romances, cantos llanos del pueblo y aflamencadas, sin otra misión orientada a una posibilidad de catalogarlas como guitarras para concierto o solistas.”

La plantilla es muy parecida a otras guitarras de este constructor de la época, vemos que la tapa es de pino; el fondo, y seguramente los aros tal como se puede ver en la fotografía, son de palo santo de Río (*Dalbergia nigra*) como en otros instrumentos examinados de Caro en vez de ser de caoba como nos refiere Cano. Tiene 17 trastes, no coincidiendo exactamente el traste 12 con la unión mástil-caja. El puente tiene las alas redondeadas y a los lados del cordal hay remates en forma de proa de barco como en puentes posteriores de José Pernas.

²⁰⁴ Ibid.



Ilustración 93: Detalle del puente. (Fotografía Ángel Cañete)

En su libro *Las guitarras tampoco vienen de París*²⁰⁵ Eusebio Rioja recoge fotografías, medidas y un esquema de los refuerzos interiores de este instrumento.

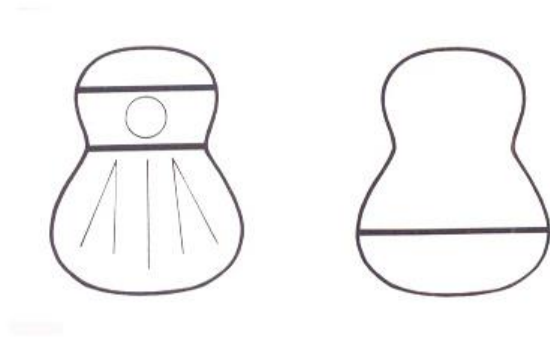


Ilustración 94: Esquema de los refuerzos interiores

Observando el esquema podemos ver los refuerzos interiores de la tapa que consisten en dos barras, una a cada lado de la boca, perpendiculares al eje del instrumento; y 5 barras de abanico con la particularidad de que las dos más externas (la 1 y la 5) se unen en su extremo superior a las más próximas (la 2 y la 4). El fondo está reforzado por una sola barra en la zona del lóbulo mayor.

También encontramos fotos de esta guitarra en el catálogo de la exposición *IV siglos de guitarra. Colección de la familia Cañete*²⁰⁶, celebrada del 13 de octubre al 12 de noviembre de 2005 en el Centro Cultural Provincial de Málaga. Finalmente hay otra foto de la boca de esta guitarra en el libro *La escuela granadina de guitarreros*²⁰⁷, tomada por John Ray, donde podemos ver la disposición de la boca en tres calles

²⁰⁵ RIOJA, Eusebio, *Las guitarras tampoco vienen de París. Muestra artesana de construcción de guitarras*. Sevilla: Bienal de Flamenco, 1990, p.48.

²⁰⁶ CANO TAMAYO, Manuel, *op. cit.*

²⁰⁷ CUELLAR, Alberto; et al., *La escuela granadina de guitarreros. The Granada School of Guitar-Makers*. Granada: Diputación de Granada, 2014, p. 239.

independientes, la central más ancha y con un diseño de media espiga en el eje. También se observa que el pie español es muy largo, siendo completamente tapado por la etiqueta.

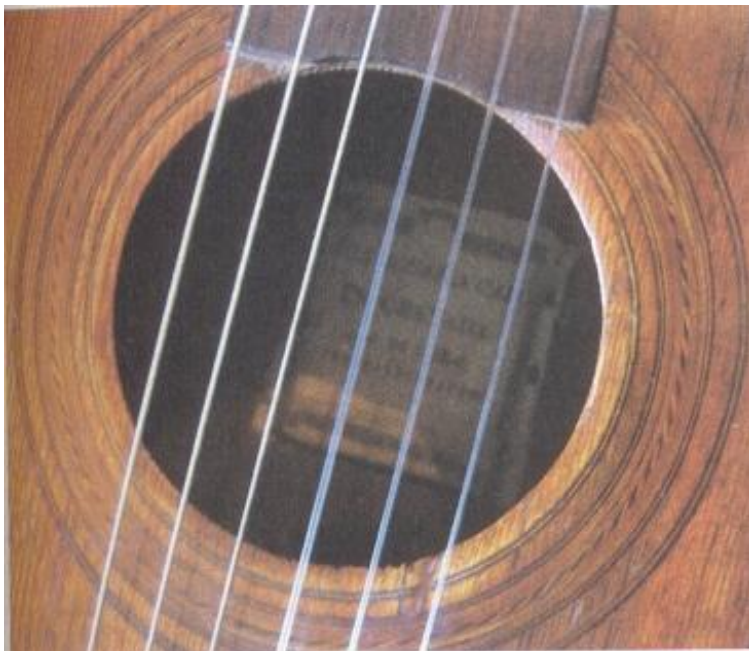


Ilustración 95: Vista de la boca y la etiqueta. (Fotografía John Ray)

En el libro de Luis Leal *Guitarreros de Andalucía*²⁰⁸ también podemos ver algunas fotos de este instrumento y su inclusión en una colección particular en España (que no es otra que la de la familia Cañete). Según Luis Leal esta guitarra fue restaurada por Ángel Cañete.

La etiqueta tiene la única información que tenemos sobre Caro, su nombre y que trabajaba en Granada. El texto que podemos leer es:

POR AGUSTIN CARO
EN GRANADA
AÑO DE 181 [Sobrescrito un 20 en tinta]

²⁰⁸ LEAL PINAR, Luis F., *Guitarreros de Andalucía. Artistas para la sonanta*. Sevilla: Giralda, 2004, p. 146.



Ilustración 96: Vista de la Cabeza (fotografía Luis Leal)

Medidas:

Longitud total 926 mm

Longitud caja 450 mm

Tiro 633 mm

Hombros 214 mm

Cintura 158 mm

Caderas 288 mm

Ancho aros:

 Culata 116 mm

 Zoque 101 mm

Longitud cabeza 159 mm

Ancho cabeza 80 mm

Grueso cabeza 17 mm

Ancho mástil en el hueso 56 mm

Ancho mástil en el zoque 59 mm

Diámetro boca 83 mm

Distancia boca culata 265 mm

Grueso mástil 1^{er} traste 21 mm

Grueso mástil 9^o traste 23 mm

Agustín Caro, 1824



Ilustración 97: Vista frontal, de perfil y posterior



Ilustración 98: Etiqueta

Esta guitarra pertenece a la colección de instrumentos de Aarón García Ruiz y es un ejemplo claro de la guitarra granadina de principios del siglo XIX. La característica más

destacada de este instrumento es que posee el primer ejemplo de puente con hueso separable que conocemos.

Es una guitarra con seis cuerdas simples, clavijas de madera clara teñida de negro torneadas de tres tipos diferentes (cuatro parecen originales y las otras dos son de distintos modelos por lo que pueden ser adiciones posteriores). La tapa es de pino (*Pinus sylvestris*) y está compuesta por tres franjas, la central más estrecha y con vetas más finas. El fondo y los aros son de palo santo de Río (*Dalbergia nigra*) de muy buena calidad y que coinciden en el diseño de las vetas con otra guitarra del mismo autor del año 1826; lo que indica que fueron obtenidas del mismo tablón. El fondo se compone de dos piezas simétricas separadas por un fino filete, seguramente de ciprés; los aros también se componen cada uno de dos piezas separadas por un filete. En la unión de los dos aros en la culata hay una tira de ciprés más ancha que las anteriores. El mástil y la cabeza son de cedro, la unión entre ellos se realiza al sesgo pero imitando, con la adición de una pequeña cuña, un ensamble en forma de flecha (al igual que en otras guitarras del mismo autor).



Ilustración 99: Unión cabeza-mástil simulada

El forro de la cabeza es también de palo santo en tres piezas con finísimos filetes de color claro en las uniones. Presenta, además de los seis agujeros de las clavijas, dos agujeros de menor diámetro por donde pasar una cinta o cuerda para colgar el instrumento. La plantilla de la caja es alargada y muy parecida a otras guitarras de este constructor. Los adornos de la boca se componen de filetería en tres zonas separadas, la

central tiene una calle compuesta de 48 anillos de hueso y pasta negra bordeados por filetes contrastantes de madera clara y oscura, al estilo de algunas guitarras gaditanas contemporáneas y otras guitarras del mismo autor.

El diapasón es de palo santo y tiene incrustados 17 trastes de latón en forma de *t* que por la desigual terminación en los extremos hacen pensar que no sean originales (otras guitarras de la época del mismo constructor tienen trastes de barra).

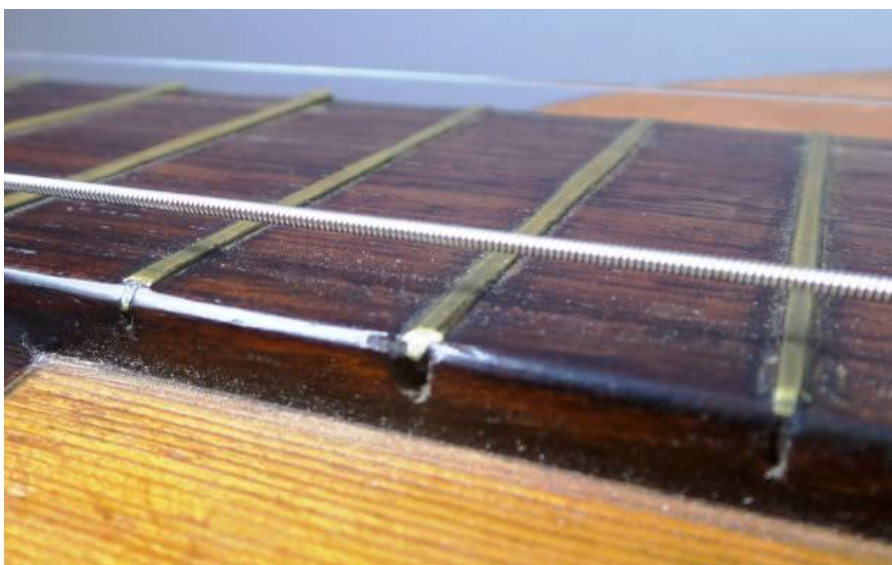


Ilustración 100: Trastes posiblemente no originales

El puente es de palo santo y tiene un hueso separable que se aloja en una ranura practicada en el lomo; el valle que hay entre este lomo y la parte cordal del puente está más bajo que las alas, las cuales presentan una sección redondeada. La fecha tan temprana de construcción de este instrumento pudieran hacer pensar que este puente no sea el original aunque no hay ninguna señal o marca que así lo indique; valga como argumento que otras guitarras de esta época y autor tienen una mayor longitud de puente lo que hubiera dejado sin duda marcas en la tapa de una supuesta pieza anterior.



Ilustración 101: Detalle del puente



Ilustración 102: Vista frontal del puente

Nos encontramos con el puente más antiguo conocido de modelo actual cuya invención algunos autores atribuyen a Antonio de Torres y otros a Dionisio Aguado. Esto es muy importante ya que muestra la capacidad innovadora de los guitarreros granadinos. En concreto Caro nos ha dejado la guitarra más antigua con diapason de resalte y también la más antigua con seis cuerdas simples.

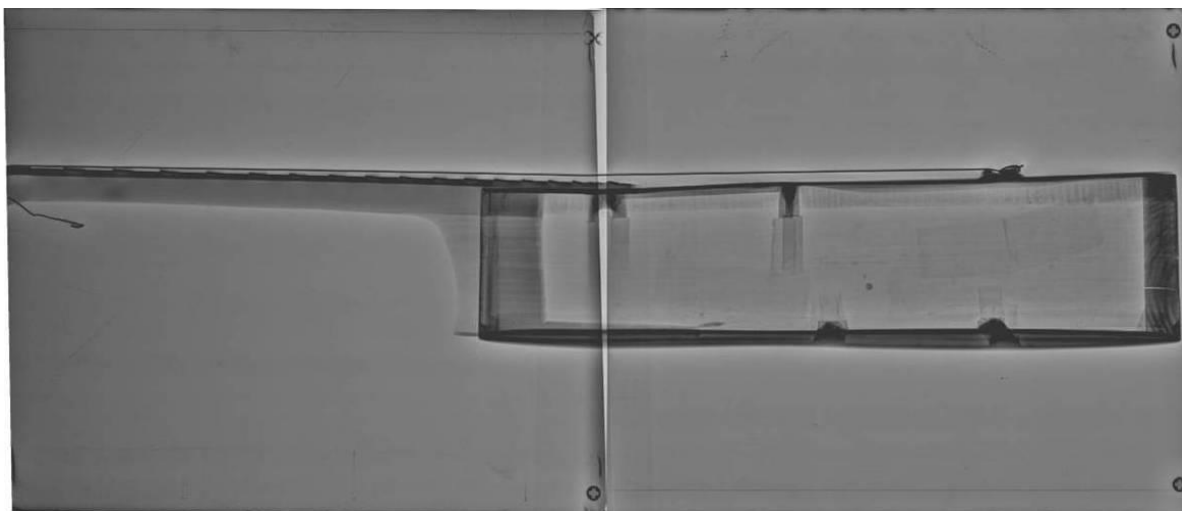


Ilustración 103: Radiografía doble del instrumento

La radiografía que acompaña este texto nos muestra un aspecto que es muy complicado de observar a simple vista cuando se examina un instrumento, e incluso cuando se ven fotografías y se elaboran planos. Se trata del intencionado ángulo que deben mantener la superficie de la tapa (en realidad toda la caja) y el mástil para conseguir una adecuada altura de cuerdas a lo largo del diapason. Sin duda la no excesivamente correcta alineación de las dos placas radiográficas distorsiona un poco esta apreciación, pero deja ver esta característica de gran número de guitarras, antiguas y actuales.



Ilustración 104: Vista interior del sistema de refuerzo del abanico

El sistema interior de refuerzos de la tapa consiste en dos barras de boca, paralelas entre sí y perpendiculares al eje del instrumento. Tiene también 5 varetas de abanico con la particularidad de que las dos de los extremos tienen una mayor inclinación y tocan con las vecinas. Los refuerzos de aros son continuos, los que unen los aros a la tapa tienen cortes a intervalos regulares para facilitar el doblado. La ranura que se realiza en el zoque para introducir los aros

Medidas:

Longitud total 938 mm

Longitud caja 53 mm

Tiro 648 mm

Hombros 211 mm

Cintura 171 mm

Caderas 274 mm

Ancho aros:

Culata 100 mm

Cintura 101 mm

Zoque 98 mm

Longitud cabeza 750 mm

Ancho cabeza 88 mm

Grueso cabeza mm

Ancho mástil en el hueso 49 mm

Ancho mástil en el zoque 56 mm

Diámetro boca 84 mm

Distancia boca culata 265 mm

Distancia boca zoque 104 mm

Distancia puente culata 100 mm

Grueso mástil traste 1º 19'8 mm

Grueso mástil traste 9º 23'2 mm

Longitud puente 154 mm

Ancho puente 24 mm

Altura cuerdas traste 12º mm

Peso 1013 g (con cuerdas)

Ángulo mástil cabeza 20º

Durante los últimos años he realizado algunas copias de este instrumento debido a su gran calidad y sus importantes innovaciones. Reproducir un instrumento conlleva hacer un amplio estudio físico del mismo así como una profunda reflexión sobre los procesos constructivos, los intereses decorativos y acústicos que llevaron al guitarrero a plasmar en esa obra sus conocimientos y aspiraciones.



Ilustración 105: Original y copia

Agustín Caro, 1826



Ilustración 106: Vista frontal, de perfil y posterior



Ilustración 107: Etiqueta

Esta guitarra pertenece a la colección Peter Szego (Estados Unidos), Tuve la oportunidad de restaurarla y examinarla en 2011. El instrumento había sufrido una restauración anterior bastante desafortunada y en un principio fue necesario deshacer dicha intervención y restaurar el instrumento siguiendo criterios más adecuados. El principal problema que presentaba era la falta de una sección de la tapa en la zona de los agudos. Esta carencia había sido reintegrada con un tira de madera laminada de calabó y okume (*plywood* o panel). También había sido sustituida la junta de la unión de los dos aros, en la culata del instrumento, reemplazada con el mismo tipo de madera laminada. En el nuevo proceso de restauración se reintegraron las chapas de madera que faltaban con especies similares y con más de 100 años de antigüedad. Fue necesario añadir nuevos trozos de cenefas y filetes que habían desaparecido y se reforzaron las zonas despegadas. Se restauró el barniz de goma laca existente añadiendo la mínima cantidad posible de goma laca nueva en las zonas intervenidas. También se necesitó sustituir una clavija torneada siguiendo el modelo original en palo santo de India (*Dalbergia latifolia*) debido a que una de las existentes estaba partida y sin posibilidad de reparación.



Ilustración 108: Clavija rota y la clavija nueva torneada

En el libro *Inventing the American Guitar. The Pre-civil War Innovations of C.F. Martin and his Contemporaries*²⁰⁹ aparece una foto de la cabeza de este instrumento.

²⁰⁹ SHAW, Robert; SZEGO, Peter, *Inventing the American Guitar. The Pre-civil War Innovations of C.F. Martin and his Contemporaries*. Milwaukee: Hal Leonard, 2013. p. xvi.



Ilustración 109: Instrumento antes y después de la restauración.

Se trata de una guitarra de seis cuerdas simples con clavijas de madera. La tapa es de pino (*Pinus sylvestris*) y los aros y el fondo son de palo santo de Río (*Dalbergia nigra*) con un diseño de vetas coincidente con otra guitarra del mismo autor de 1824 descrita anteriormente, lo que indica que la madera fue extraída del mismo tablón. Los aros están confeccionados en dos piezas cada uno y el fondo en dos tablas simétricas. El puente también es de palo santo y se corresponde al modelo de “borriquilla” sin hueso separable. El forro de la cabeza y la filetería son de palo santo con muy buena factura. El traste nº 12 casi coincide con la unión mástil-caja. El diapasón es de resalte confeccionado posiblemente en caoba cubana (*Swietenia mahagoni*) con 17 trastes en forma de *t*. El mástil y la cabeza son de cedro de Honduras (*Cedrela odorata*) y la unión se realiza al sesgo aunque simula una unión en flecha, como otras guitarras granadinas de la época y también otras del mismo autor. La sección del mástil es más bien triangular que en forma de *d* como en otras guitarras de la época.

En la etiqueta impresa podemos leer:

EN GRANADA

por Agustín Caro,
año de 18[26 ms.]

Es un tipo de etiqueta diferente a otras de la misma década pero tiene la misma tipografía y distribución de las letras; cambiando únicamente la orla decorativa que enmarca el texto. Esto puede indicar que se hicieran diversas tiradas de etiquetas en la misma imprenta, incluso en fechas muy próximas, por razones desconocidas. Sin embargo difiere de las etiquetas de la década de 1810, las cuales tienen todo el texto en mayúsculas, aparte de diferente orla perimetral.

Medidas:

Longitud total 940 mm

Longitud caja 458 mm

Tiro 646 mm

Hombros 215 mm

Cintura 168 mm

Caderas 266 mm

Ancho aros:

 Culata 103 mm

 Cintura 95 mm

 Zoque 92 mm

Longitud cabeza 170 mm

Ancho cabeza 85 mm

Grueso cabeza 17 mm

Ancho mástil en el hueso 52 mm

Ancho mástil en el zoque 59 mm

Diámetro boca mm 83

Distancia boca culata 274 mm

Distancia boca zoque 100 mm

Distancia puente culata 106 mm

Grueso mástil traste 1º 21 mm

Grueso mástil traste 9º 26 mm

Longitud puente 166 mm

Ancho puente 23 mm

Ángulo mástil cabeza 19°

Agustín Caro, 1829



Ilustración 110: Etiqueta. (Fotografía Manuel Cano)

No tenemos más información de esta guitarra que la foto que publica Manuel Cano en su libro *Un siglo de la guitarra granadina*²¹⁰. El único comentario adicional que aporta Cano es que se pueden observar diferencias entre este instrumento y otro del mismo guitarrero de 1803 pero no da más detalles.

En esta etiqueta vemos de nuevo algunos cambios sobre modelos anteriores, pero son cambios de orden de la información, de tipos de letra y de la orla decorativa.

²¹⁰ CANO TAMAYO, Manuel, *Un siglo de la guitarra granadina*. Granada: Caja de Ahorros de Granada, 1975.

Francisco Sotomayor, 1834



Ilustración 111: Vistas frontal, de perfil y posterior de la guitarra. (Fotografías Asier de Benito)



Ilustración 112: Etiqueta. (Fotografía Asier de Benito)

Esta guitarra se conserva en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí” de Valencia, con el número de inventario 3/84.

La primera noticia que encontramos sobre esta guitarra está en el libro *Instrumentos musicales en colecciones españolas; Vol. I*²¹¹. Se trata de una ficha catalográfica con una foto del instrumento en vista frontal. Da algunas medidas, la transcripción de la etiqueta y la siguiente descripción:

Tapa de pino con perfiles incrustados. Fondo con incrustaciones de varios tipos de madera formando dibujos geométricos, con un óvalo central y secciones radiales. Tres varetas de abanico y dos barras paralelas en la boca como refuerzo interior. Diapasón de resalte hasta la boca con 17 trastes de metal. Quedan restos de cuerdas de tripa.”

También aporta la información de su ingreso en el museo en 1969 por donación de V. Montón Ordinas. La otra referencia que tenemos de esta guitarra nos la da José Luis Romanillos en su diccionario²¹² donde tan solo transcribe el texto de la etiqueta y nos indica dónde se encuentra el instrumento.

Este instrumento es el único que conocemos de este guitarrero y es bastante representativo del estilo de construcción granadino salvo por la decoración de madera chapada del fondo y los aros. Este tipo de construcción es habitual en escuelas europeas pero no en la granadina. Los aros y el fondo están compuestos por una base de pino a la que se le han pegado chapas de madera de gran calidad y belleza con motivos geométricos. En el interior podemos ver las vetas del pino y en el exterior las distintas maderas nobles que no han podido ser determinadas. Este tipo de construcción confiere una especial resistencia a la caja del instrumento.

La tapa es de pino (*Pinus sp.*) en dos piezas principales, simétricas, pero tienen unos añadidos en la zona de las caderas para poder completar el ancho de la plantilla. La boca está compuesta por dos calles independientes, la más externa se compone de tres

²¹¹ BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *Instrumentos musicales en colecciones españolas; Vol. I Museos de titularidad estatal. Ministerio de educación y Cultura*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 1999, p. 144.

²¹² ROMANILLOS VEGA, José Luis; 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) String Makers, Shops, Dealers and Factories*. Guijosa: Sanguino, 2002, p.392.

filetes contrastantes, la interior se compone de 13 filetes agrupados en varias tiras que alternan madera clara y oscura.

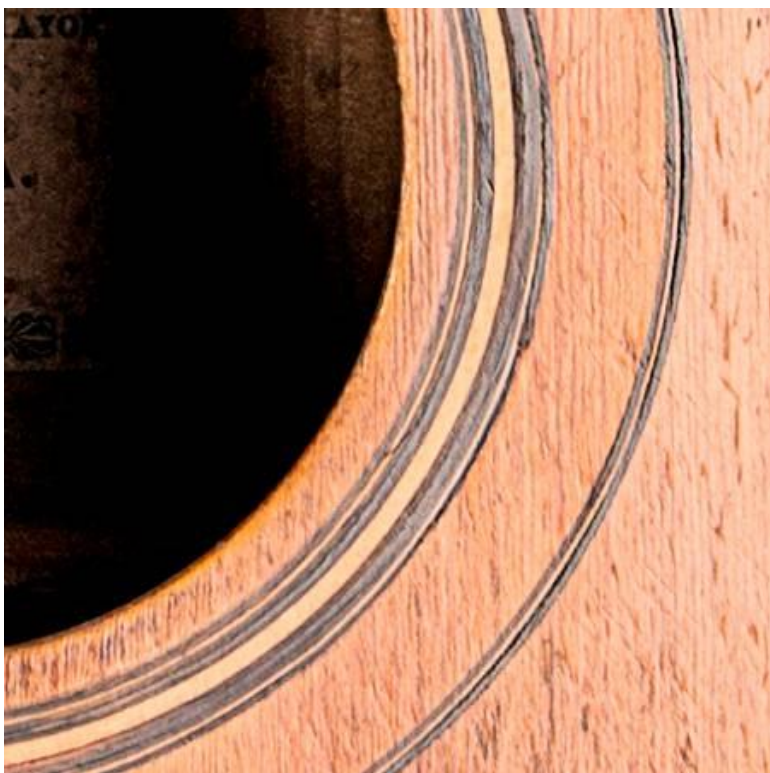


Ilustración 113: Detalle de la boca. (Fotografía Asier de Benito)

El puente es de madera oscura sin determinar. Tiene una forma muy particular con unas curiosas ranuras en el cordal que con las fotografías actuales no podemos dilucidar completamente. Puede que tenga una chapa superpuesta con ranuras para elevar la *acción* de las cuerdas. Los extremos de las alas son biselados.



Ilustración 114: Vista del puente. (Fotografía Asier de Benito)

El mástil, el zoque y la cabeza son de cedro (*Cedrela odorata*). La cabeza va ajustada al sesgo con el mástil aunque simula una unión en flecha, como otras guitarras granadinas de la época, pero sin una pieza adicional sino de la madera de la misma pala.



Ilustración 115: Vista de la falsa unión en v. (fotografía Asier de Benito)

Tiene seis clavijas de madera teñida de negro, con una construcción bastante tosca aunque siguiendo los modelos de la época. Las clavijas tienen puntos de hueso incrustados en los dos extremos y parecen todas originales. El forro de la cabeza es de ébano al igual que el diapasón. Este presenta en la zona de la boca un poco de albura y una grieta que compromete los 4 últimos trastes. Tiene incrustados 17 trastes de barra de latón, en algunos casos, al ser muy delgado el diapasón, los trastes llegan a incrustarse en la madera de cedro del mástil. El diapasón tiene importantes marcas de uso en los 5 primeros trastes, con profundos hoyos producidos al pisar las cuerdas. La cejilla es de hueso. Quedan restos de dos cuerdas de tripa en la segunda y tercera clavijas, muy interesante para posibles estudios sobre cuerdas en el siglo XIX. En el dorso del mástil hay numerosas marcas circulares, huellas de los sistemas de apriete de las cejillas, habitualmente usadas para el flamenco.

La decoración que encontramos en los aros y en el fondo de este instrumento demuestra la enorme habilidad como ebanista de Sotomayor. No conocemos más guitarras granadinas con este tipo de decoración salvo la lejana en el tiempo y en la distancia de Rafael Vallejo, también referida en este trabajo. El diseño del motivo

generador resulta igual en los dos aros y en el fondo: un óvalo central del que parten una serie de líneas radiales que delimitan campos compuestos por chapas de diversas maderas nobles (sin determinar aunque parece ser encina). Todas las juntas están separadas por filetes. Esta decoración chapada permite al guitarrero trabajar maderas con vetas muy intrincadas y diseño retorcido, que realizada en madera maciza sería casi imposible de doblar y tendría una deficiente resistencia estructural. En la escuela francesa del siglo XIX se utilizó habitualmente por guitarreros como Lacôte o Petitjean esta técnica de chapado de maderas nobles sobre una base de pino abeto.

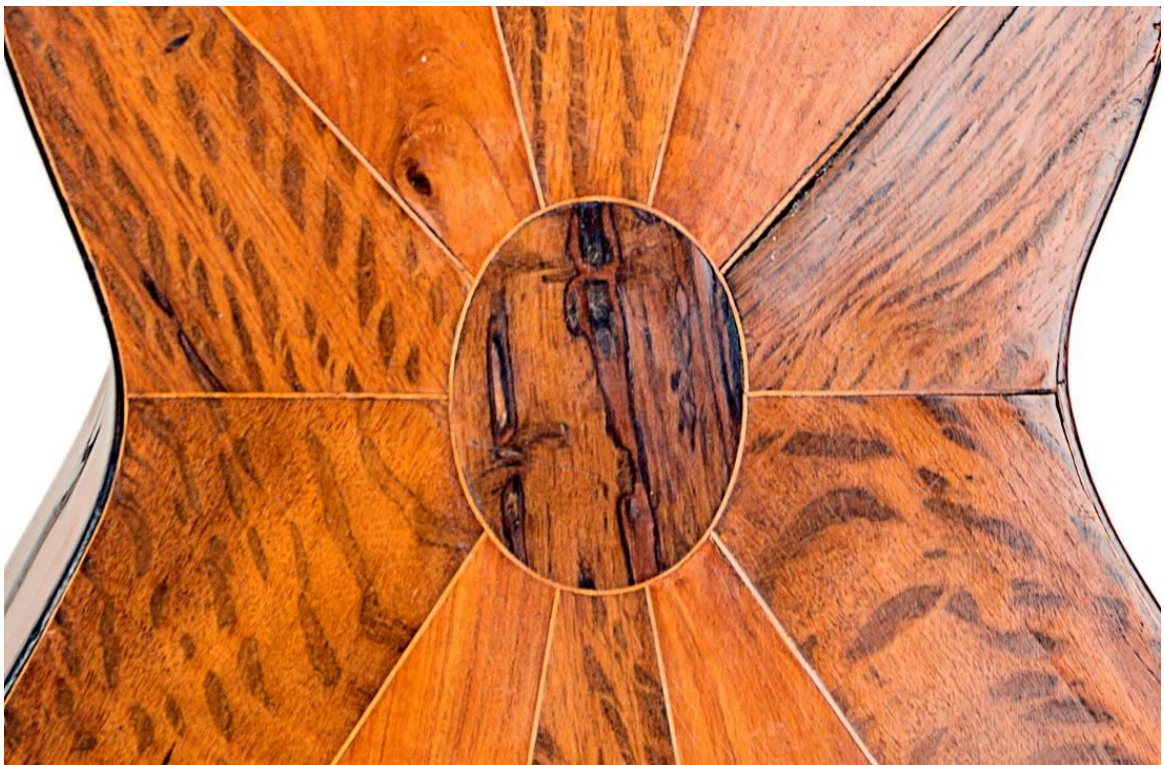


Ilustración 116: Vista del chapado del fondo. (Fotografía Asier de Benito)



Ilustración 117: Vista de las marcas de uso en el diapasón. (Fotografía Asier de Benito)

Los refuerzos interiores de la tapa consisten en dos barras de boca, paralelas y perpendiculares al eje del instrumento. En la zona del puente tiene tres barras de abanico con sección triangular y biseladas en los extremos.



Ilustración 118: Vista interior del braguero (Fotografía Asier de Benito)

El taco del braguero está redondeado en sus aristas vivas. Los refuerzos de aros son continuos tanto en la tapa como en el fondo y no van biselados. El zoque en su parte interna está levemente redondeado y tiene un largo pie español biselado que muestra claramente que ha sido pegado al fondo antes de ser cerrado el instrumento; por tanto no está solidarizado con el zoque sino pegado a él.

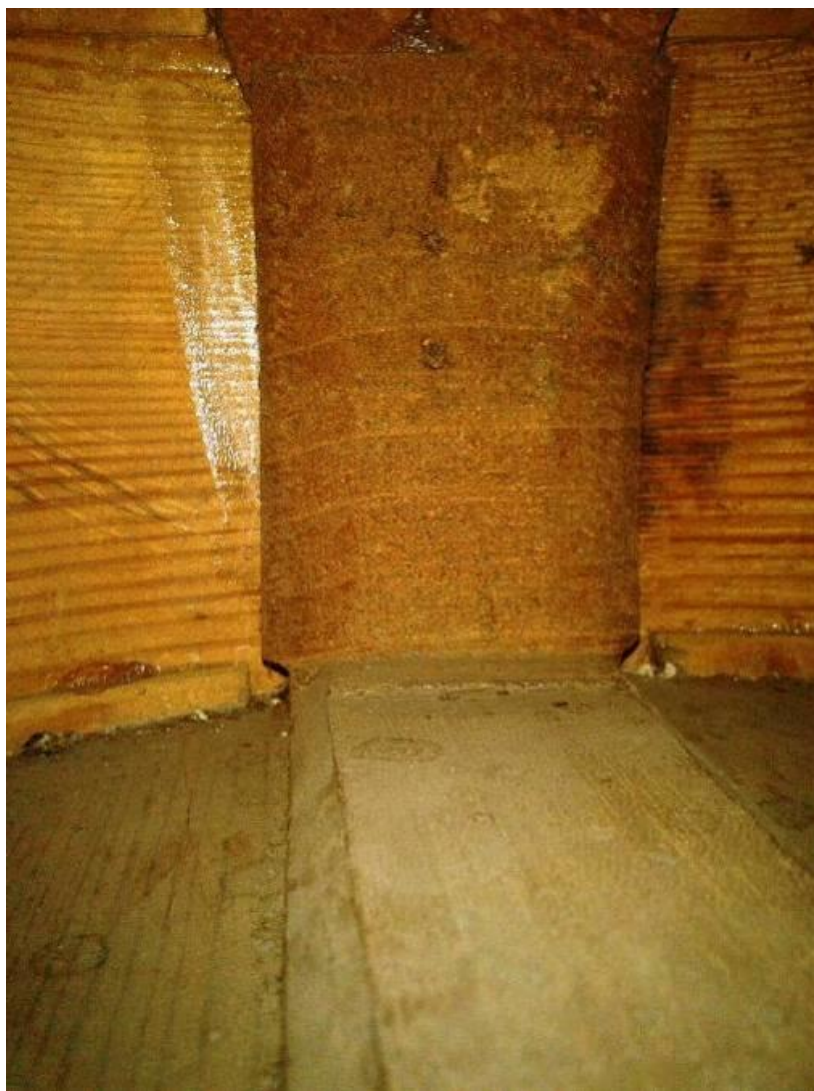


Ilustración 119: Vista interior del zoque interno (Fotografía Asier de Benito)

Las barras de refuerzo del fondo son dos, tienen redondeadas las aristas vivas y no tiene rebajes en los extremos. En las piezas internas de pino de los aros podemos ver zonas quemadas debido al sistema de doblado de aros por temperatura.

Este instrumento tiene gran importancia por ser el único que conservamos de Francisco Soto-Mayor, por su interesante decoración y porque resulta un buen ejemplo de guitarra

granadina de la primera mitad del siglo XIX, junto a las de Agustín Caro y José Pernas; con las que tiene indudable relación.

Medidas:

Longitud caja 429 mm

Tiro 608 mm

Hombros 210 mm

Cintura 159 mm

Caderas 280 mm

Ancho aros:

 Culata 115 mm

 Cintura 105 mm

 Zoque 102 mm

Longitud cabeza 158 mm

Ancho cabeza 75 mm

Ancho mástil en el hueso 47 mm

Ancho mástil en el zoque 55 mm

Diámetro boca 80 mm

Distancia boca zoque 97 mm

Distancia puente culata 102 mm

Longitud puente 154 mm

Ancho puente 18 mm

Peso 885 g

Ángulo mástil cabeza 22 °

José García «El Granadino», 1840.

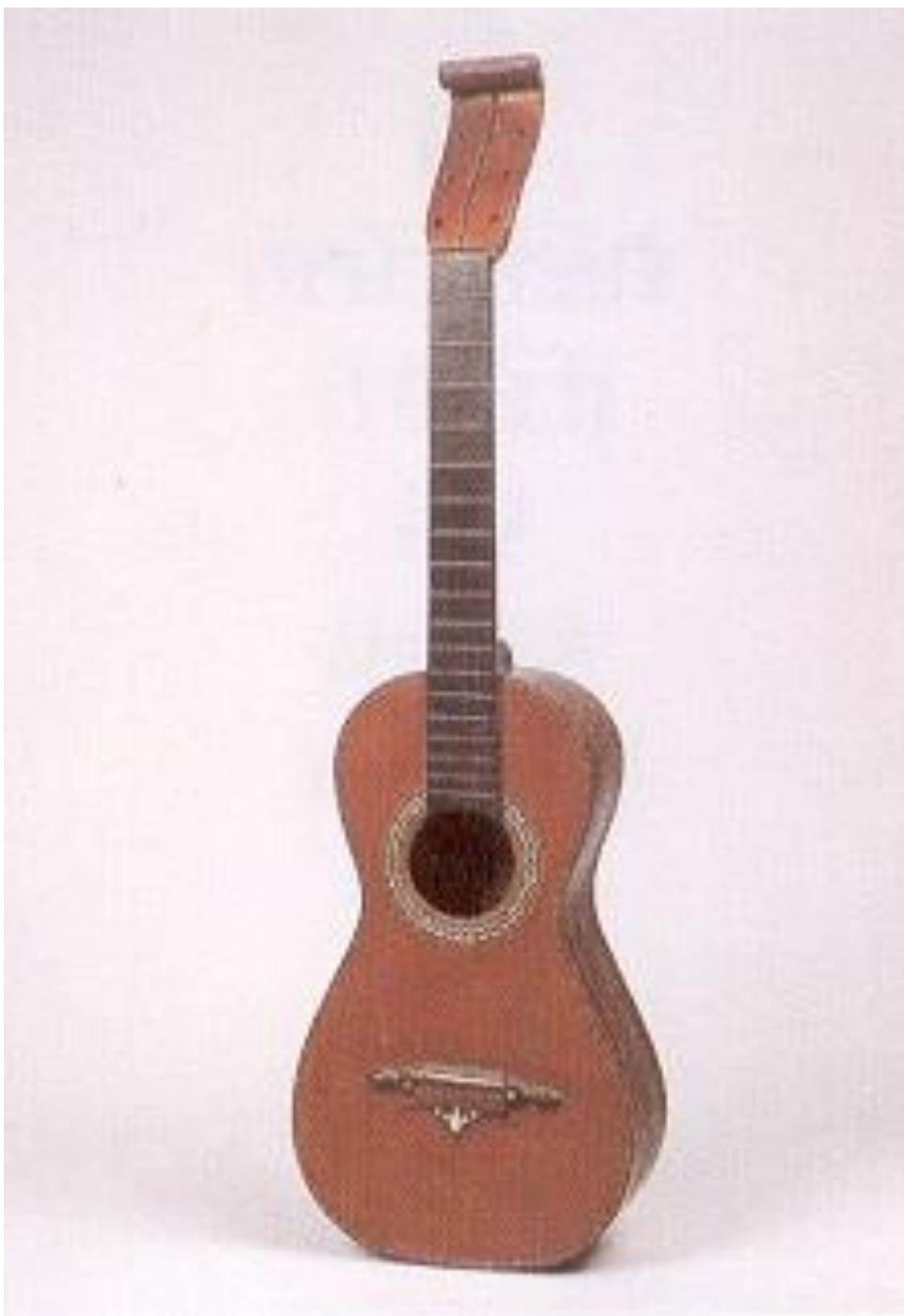


Ilustración 120: Vista de tres cuartos (Fotografía Museo de la Música)

Esta guitarra pertenece al Museo de la Música Barcelona y tiene el nº 85 de registro y el nº 163 de catálogo²¹³.

²¹³ ESCALAS I LLIMONA, Romà (dir.), *Museu de la Música. I/Catàleg d'instruments*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 1991, p. 98.

Según reza la etiqueta manuscrita fue construida en 1840 en Medina Sidonia (Cádiz) por José García apodado «El Granadino». No tenemos más información sobre este instrumento que la aportada por el catálogo del Museo de la Música: Nos dice que el perímetro de la caja tiene forma de 8; la superficie de la tapa es plana; el fondo y el clavijero son planos; tiene 6 cuerdas melódicas sencillas; 18 trastes fijos; la tapa es de pino y los aros y el fondo de cedro; el mástil y la cabeza de cedro; diapasón superpuesto de palo santo: pala chapada en caoba (?). La caja va barnizada; el mango tiene pintada la superficie imitando carey. Boca circular. La decoración de la filetería es a base de pequeñas piezas de marquetería claras (sicomoro) y oscuras; los aros y el fondo tienen marquetería con motivos florales; en la boca hay marquetería e incrustaciones de nácar en pasta negra. La cabeza acaba en voluta y tiene un filete central en palo santo; el puente tiene incrustaciones de nácar.

Medidas:

Longitud total 930 mm

Longitud caja 455 mm

Tiro 615 mm

Hombros 201 mm

Cintura 156 mm

Caderas 277 mm

Ancho aros:

 Culata 95 mm

 Zoque 87 mm

Vemos que el “roete” o voluta no concuerda exactamente con los modelos granadinos al ser excesivamente cilíndrico. Igualmente ocurre con el puente, que tiene una disposición muy diferente a los puentes de la escuela granadina ya que se asemeja más a puentes parisinos de la época. Sería necesario realizar una inspección detallada de este instrumento para comparar sus características con los de dicha escuela granadina.

José Luis Romanillos en su diccionario²¹⁴ reproduce el texto de la etiqueta cuando habla de este enigmático guitarrero. Ha sido incluido en este estudio tan solo por el mote o gentilicio, aunque puede representar recursos estilísticos interesantes.

²¹⁴ ROMANILLOS VEGA, José Luis; 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) String Makers, Shops, Dealers and Factories*. Guijosa: Sanguino, 2002, p. 138.

Antonio Llorente, 1835



Ilustración 121: Vistas frontal y posterior (Fotografías Manuel Cano)



Ilustración 122: Etiqueta (Fotografía Manuel Cano)

Conocemos este instrumento por la descripción y fotos que aporta Manuel Cano en su libro *Un siglo de la guitarra granadina*. Nos dice que es igual a la escuela de Agustín Caro y aventura una “relación de enseñanza en el oficio, adquirida entre ambos”. Enumera las similitudes como el adorno en forma de flecha en la unión del mástil y la cabeza, el sencillo diseño de la boca sin mosaico, puente de “borriquilla”, tapa de pino, aros y fondo de caoba, este último en tres partes con la cuña central más ancha. Incluso valora la calidad del instrumento “Iguales condiciones de sonoridad orientada hacia el uso popular de la misma, sin más apetencia y posibilidades hacia un concertismo”.

Podemos observar en las fotos del instrumento que la unión en flecha simulada de cabeza-mástil es más ancha que las de Agustín Caro, que las alas del puente son redondeadas, que hace coincidir el traste 12 con la unión caja-mástil y que posee dos agujeros en la pala, aparte de los seis de las clavijas, para pasar una cuerda o cinta con la que colgar el instrumento.

En la etiqueta podemos leer:

AÑO 1835
ANTONIO LLORENTE
en
GRANADA
C.^a N.º 7.
Calle del Solarillo de S. Domingo.

Antonio Llorente, 1847



Ilustración 123: Etiqueta (Fotografía Richard Bruné)



Ilustración 124: Cabeza con roete (Fotografía Richard Bruné)

La única noticia que tenemos de esta guitarra son las fotos que aporta Richard Bruné en el libro *La escuela granadina de guitarreros*²¹⁵. En ellas vemos el mismo tipo de etiqueta que la del Museo de la Música de Barcelona de 1852 y podemos destacar la elegante voluta o “roete” que remata la pala del instrumento.

²¹⁵ CUELLAR, Alberto; et al., *La escuela granadina de guitarreros. The Granada School of Guitar-Makers*. Granada: Diputación de Granada, 2014, p. 239.

Antonio Llorente, 1852



Ilustración 125: Vista frontal²¹⁶

²¹⁶ Recuperado en: http://www.mimo-international.com/MIMO/search.aspx?instance=Exploitation&SC=DEFAULT&QUERY=granada#/Detail/%28query:%28Id:%271_OFFSET_0%27,Index:2,NBResults:2,SearchQuery:%28ForceSearch:!f,Page:0,QueryString:granada,ResultSize:12,ScenarioCode:DEFAULT,SearchLabel:%27%27,SortField:Author_sort,SortOrder:0,TemplateParams:%28Scenario:%27%27,Scope:%27%27,Size:!n,Source:%27%27,Support:%27%27%29%29%29%29 (Última consulta: 11-5-2016)



Fig. 7. — Guitarras espanyola per a dama.
Granada, 1852
(Col·lecció d'Orsina B. de Folch)

Ilustración 126: Vista de tres cuartos²¹⁷



Ilustración 127: Etiqueta

Esta guitarra pertenece al Museo de la Música de Barcelona, tiene el nº 443 de registro y el nº 173 de catálogo, y fue adquirida en 1947 junto al resto de la colección de instrumentos de Orsina Baget de Folch que se constituyó en *Museu d'Instruments de*

²¹⁷ Recuperado en:
http://ddd.uab.cat/pub/butmusartbcn/butmusartbcn_a1934m7v4n38.pdf (Última consulta: 11-5-2016)

Música Antics poco antes del inicio de la Guerra Civil y que se situó en el *Pavelló de la ex-Casa Reial d'España "Pavelló Albeniz"*. Según nos cuenta Joaquin Folch i Torres, marido de Orsina Baget, en el *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*. En este artículo nos da algunos datos de la guitarra, medidas, y una fotografía de $\frac{3}{4}$. Describe el instrumento como una guitarra de uso femenino (tiene el tiro de cuerdas relativamente más corto del actual, lo que se suele llamar "guitarra de señorita") con la cabeza acabada en voluta y con seis cuerdas simples. La boca y el perfil de la tapa armónica son contorneados de filetes de ébano y el puente es de la misma madera. La etiqueta impresa dice «Año de 1852. Antonio Llorente. Calle del Solarillo de Santo Domingo, casa n.º 7. Granada». Finalmente nos explica que esta guitarra fue adquirida en Barcelona²¹⁸. Sería muy interesante poder examinar en persona este instrumento para comprobar la exactitud de la descripción debido a la importancia de este instrumento y su constructor.

En el Catálogo del Museo de la Música de Barcelona²¹⁹ podemos ver algunas medidas y características adicionales, aunque carece de fotografías. En la ficha dice que el puente es de palo santo, el mástil y la cabeza de cedro, el diapasón de nogal teñido de negro, las clavijas son muy ornamentadas y hay pequeñas incrustaciones de nácar en el puente.

Es citada por José Luis Romanillos quien transcribe el texto de la etiqueta²²⁰. También transcrita en la página del MIMO (Musical Instruments Museum Online)²²¹

²¹⁸ «Un altre exemplar d'interès per les seves dimensions, és la guitarra d'ús femení reproduïda en la figura 7. Presenta el claviller corbat en voluta i consta de sis cordes simples. La boca i el perfil de la tapa harmònica són contornejats de filets de banús i el pont és de la mateixa fusta. L'instrument ve signat i datat per una etiquetaimpresa que diu: «Año de 1852. Antonio Llorente. Calle del Solerillo de Santo Domingo, casa n.º 7. Granada». Les seves mides són: 0,92 metres d'alçada per 0,27 metres d'amplada i 0,11 de fondària de caixa. Fou adquirida a Barcelona.»

recuperado en: http://ddd.uab.cat/pub/butmusartbcn/butmusartbcn_a1934m7v4n38.pdf
(11-5-2016)

²¹⁹ ESCALAS I LLIMONA, Romà (dir.), *Museu de la Música. 1/Catàleg d'instruments*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 1991. p. 103.

²²⁰ ROMANILLOS VEGA, José Luis; 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) String Makers, Shops, Dealers and Factories*. Guijosa: Sanguino, 2002. p.212.

²²¹ Musical Instruments Museum Online. Recuperado en:

http://www.mimo-international.com/MIMO/search.aspx?instance=Exploitation&SC=DEFAULT&QUERY=granada#/Detail/1/%28query:%28Id:%271_OFFSET_0%27,Index:2,NBResults:2,SearchQuery:%28ForceSearch:!f,Page:0,QueryString:granada,ResultSize:12,ScenarioCode:DEFAULT,SearchLabel:%27%27,SortField:Author_s

Observando las fotografías de esta guitarra se puede añadir que el puente es del tipo de “borriquilla” sin hueso separable, con los laterales del cordal terminados en forma de proa de barco como algunas guitarras de José Pernas y Agustín Caro pero con una incrustación de nácar.



Ilustración 128: Vista del puente

También se observa que el traste nº 12 es coincidente con la junta mástil-caja; lo que supone una característica más moderna que las anteriores de Pernas y Caro.

Medidas:

Longitud total 920 mm

Longitud caja 430 mm

Tiro 613 mm

Hombros 256 mm

Cintura 162 mm

Caderas 272 mm

Ancho aros:

 Culata 110 mm

 Zoque 95 mm

José Pernas, 1838



Ilustración 129: Vista frontal, de perfil y posterior



Ilustración 130: Etiqueta

Esta guitarra ha sido muy importante para este trabajo de tesis y de algún modo ha servido de estímulo y motivación personal desde que tuve la oportunidad de estudiarla por primera vez en 1992. Pertenece a una colección privada de Granada y durante muchos años he tenido la oportunidad de examinarla y he realizado numerosas copias debido a su gran calidad acústica, estética y conceptual. Es un ejemplo representativo de las guitarras granadinas neoclásicas, generalmente llamadas románticas, de la primera mitad del siglo XIX aunque actualmente no está en condiciones estructurales que permitan su encordadura y ejecución musical. Precisamente tiene un alto valor documental por no haber sufrido prácticamente ninguna intervención ni restauración; manteniendo, todavía, algunas incógnitas que la hacen aún más interesante y merecedora de estudio profundo.

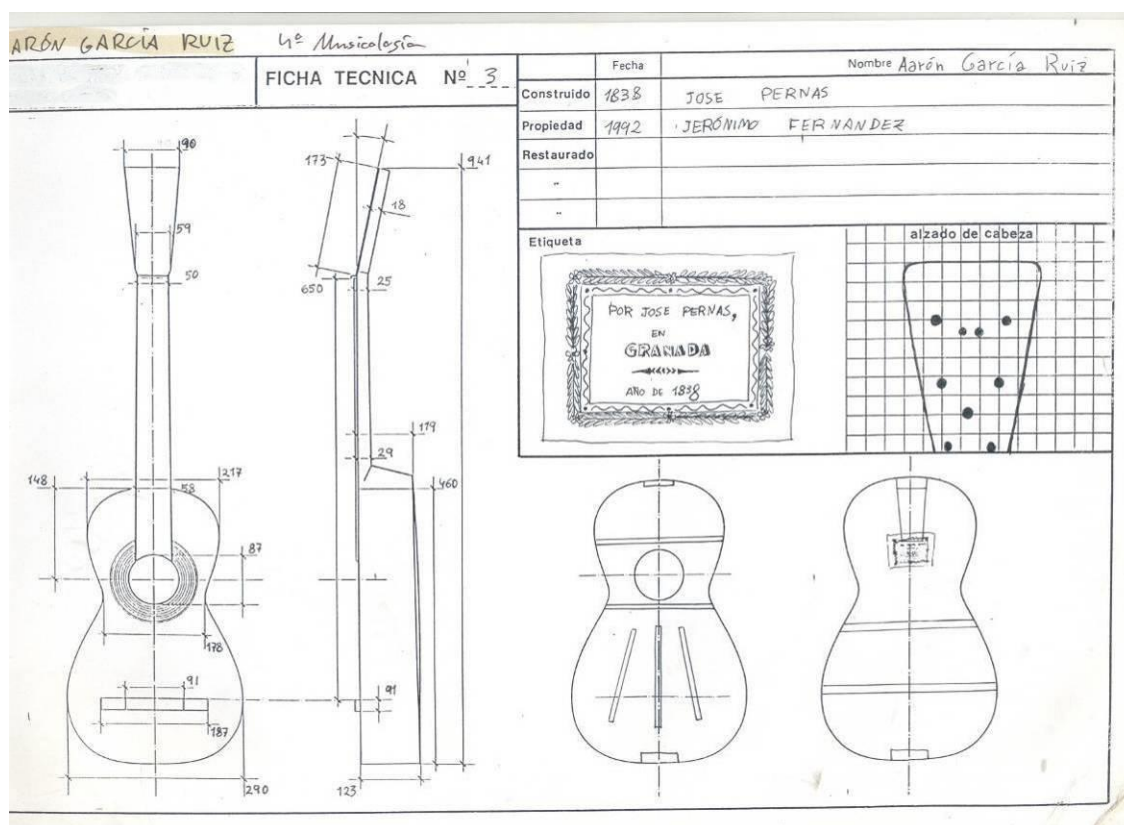


Ilustración 131: Ficha organológica elaborada en 1992

Por primera vez analicé este instrumento en la asignatura de Organología mientras cursaba los estudios de Musicología en la Universidad de Granada. Pertenece a un compañero de estudios de aquella época y la aportó a clase para que hiciéramos con ella prácticas de metodología en el estudio de instrumentos musicales; bajo la tutela del profesor —y notable lutier afincado en Málaga— José Ángel Chacón.



Ilustración 132: Radiografía del instrumento tomada en 2015

Este instrumento tiene una forma alargada típica de la primera mitad del siglo XIX con seis cuerdas atadas con clavijas de madera torneada. La tapa es de pino (*Pinus sylvestris*) compuesto por dos tablas simétricas con la junta en el eje central. La boca circular tiene un diseño a base de filetes contrastantes de ébano, palo santo y arce.



Ilustración 133: Vista de la boca

Hay una importante falta en la boca por pérdida de material. Presenta una cenefa simple perimetral de palo santo con algunas faltas en el lóbulo mayor. En la parte inferior de la tapa en la zona de los agudos hay una rotura importante con falta de madera, también falta un trozo del aro, del refuerzo interior y de la cenefa, todo sin restaurar ni estabilizar.



Ilustración 134: Rotura con faltas en la caja

El puente es del modelo denominado de “borriquilla”, sin hueso separable. El cordal está confeccionado en nogal y tiene seis orificios para atar las cuerdas. Los dos extremos del cordal tienen un diseño en forma de proa de barco similar a otras guitarras de Pernas, Antonio Llorente o Agustín Caro.



Ilustración 135: Puente

El diapasón es de resalte con 17 trastes de barra de latón. El primer traste no es original ya que se había perdido y lo reemplacé por uno nuevo de factura similar en 2007.



Ilustración 136: Detalle de los trastes 1 y 2

A partir del traste 11 el ancho de las barras que constituyen los trastes es menor que en los anteriores como ocurre también en otras guitarras de Pernas, en instrumentos de Antonio de Torres o de Agustín Caro. La madera del diapasón no ha sido identificada y

puede tratarse de algún tipo de *khaya* africana. La unión de la cabeza y el mástil está realizada al sesgo con un diseño bastante moderno, más evolucionado que los guitarreros contemporáneos a Pernas.



Ilustración 137: Unión al sesgo de cabeza y mástil

La cabeza tiene otra peculiaridad única en las guitarras estudiadas en esta investigación. Consiste en que tiene seis cuerdas con las correspondientes clavijas, seis ranuras en el hueso de la selleta y seis agujeros en el cordal pero, en cambio, tiene siete agujeros para clavijas. Cabe la posibilidad de que fuera proyectada como guitarra de siete cuerdas, pero no concuerda con el puente ni la selleta. Sabemos que en esta época se utilizaban guitarras de siete cuerdas y se conserva una Pernas con estas características, pero el instrumento comparado tiene siete agujeros en el puente y siete ranuras en el hueso. Definitivamente no es posible atar una cuerda más en el puente de esta Pernas de 1838 que es sin duda original, aunque cabe la posibilidad de que el hueso se haya cambiado debido a algunas incoherencias en su colocación de las que hablaré más adelante y su pobre factura.



Ilustración 138: Cabeza de la guitarra con una séptima clavija, no original

Otra explicación podría aventurar que sea un agujero para llevar una clavija de repuesto; pero no conozco ningún ejemplo de guitarra que muestre esta característica de forma inequívoca. Sin embargo en esta dirección apunta la opinión del guitarrero granadino, y restaurador de instrumentos antiguos, José López Bellido, quien asegura que conoce este hecho por tradición oral. En la siguiente ilustración se puede ver una bandurria encordada con seis cuerdas dobles (órdenes) más una clavija extra que podría corroborar esta hipótesis.



Ilustración 139: 13 clavijas en la cabeza de una bandurria

Lleva, además, otros dos agujeros de menor diámetro para pasar una cuerda o cinta y colgar el instrumento. Un surco en la superficie del forro de la cabeza muestra la marca dejada por dicha cuerda durante los años de uso.



Ilustración 140: Surco elaborado por la cuerda de sujeción (no se ha conservado)

Cinco de las seis clavijas son de madera clara torneada y tintada de negro que pueden ser originales, la sexta la añadí durante una leve restauración en 2007 torneándola en ébano con una apariencia similar a las existentes.

El forro de la pala es de una madera sin determinar, es posible que sea caoba (*Swietenia sp.*). El mástil, zoque y cabeza son de cedro de Honduras (*Cedrela odorata*). La sección del mástil no es semicircular ni en forma de *d* sino que es más triangular como algunas guitarras Estadounidenses anteriores a la Guerra Civil Americana.

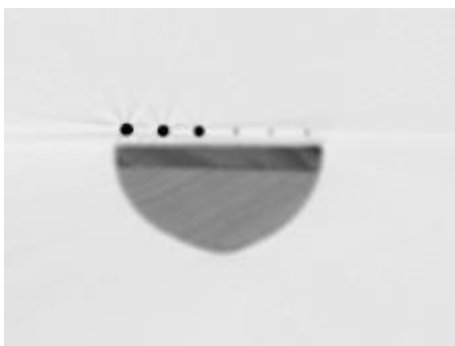


Ilustración 141: Sección del mástil en el traste 9. Imagen elaborada a partir de un TAC

El tacón del zoque está forrado con la continuación de la franja central de ciprés del fondo, con forma ojival muy estrecha y alargada y en él encajan las cenefas de refuerzo del fondo de forma tosca. El hueso o selleta no se corresponde con la calidad constructiva de la guitarra, presenta un tamaño menor que la ranura que lo delimita y los huecos parecen haber sido rellenados con masilla, además está mal terminado y tiene rastros de herramienta no habituales en este constructor.



Ilustración 142: Vista del zoque

El fondo y los aros son de caoba (*Swietenia mahagoni*). Los aros están compuestos por dos fajas unidas por una tira delgada de ciprés o sicomoro. El fondo está confeccionado en cinco partes siendo la central de ciprés en forma de cuña y las cuatro restantes de caoba. Esta disposición se puede explicar por la dificultad de encontrar tablas de maderas de calidad con el suficiente ancho como para completar cada parte del fondo (a menudo se utilizaban restos de muebles para hacer las guitarras). Todo el perímetro del fondo está reforzado por una cenefa simple de palo santo que presenta numerosas faltas y zonas despegadas. La junta de los aros en la culata está rematada con una tira de madera más oscura a la que le falta un trozo que deja ver la madera del braguero.



Ilustración 143: Vista de la culata

Estructura interna

Los refuerzos internos de la tapa se componen de dos barras de boca. La superior de sección rectangular, con las aristas vivas levemente redondeadas, y apoyada en los extremos sobre peones triangulares pegados a los aros; la inferior presenta un rebaje en toda la zona central con las aristas más redondeadas y, a su vez, apoyada en sus extremos sobre peones. El lóbulo inferior, que refuerza la zona del puente, dispone tres barras de abanico de pino, con sección triangular, y biseladas en los extremos.



Ilustración 144: Barras de abanico

Las juntas de las dos piezas de cada aro están reforzadas en toda su longitud por tiras de cartón blanco de gramaje grueso similar al papel de acuarela. Sin embargo las juntas de las piezas del fondo no han sido reforzadas y se encuentran descoladas en varias zonas. Los refuerzos de aros son tiras de madera de pino. Los que se unen al fondo son continuos y han sido curvados en el domador con la misma técnica que se emplea para los aros y los que lo hacen a la tapa están acoplados en secciones (lo que indica que las barras estaban ajustadas con anterioridad) y tienen una serie de cortes a intervalos regulares que facilitan la adaptación a las curvas. Resaltar esto último es bastante importante ya que puede explicar el sistema de montaje del instrumento y el orden de encolado de las piezas. Todos estos refuerzos están biselados en la arista viva. El fondo presenta únicamente dos barras de refuerzo, una en el lóbulo mayor de una anchura bastante apreciable; y otra cerca de la cintura, con menor anchura y altura. Ambas tienen rebajadas las aristas en su zona central y van apoyadas en peones triangulares pegados a los aros.



Ilustración 145: Fotografía interior tomada desde la culata

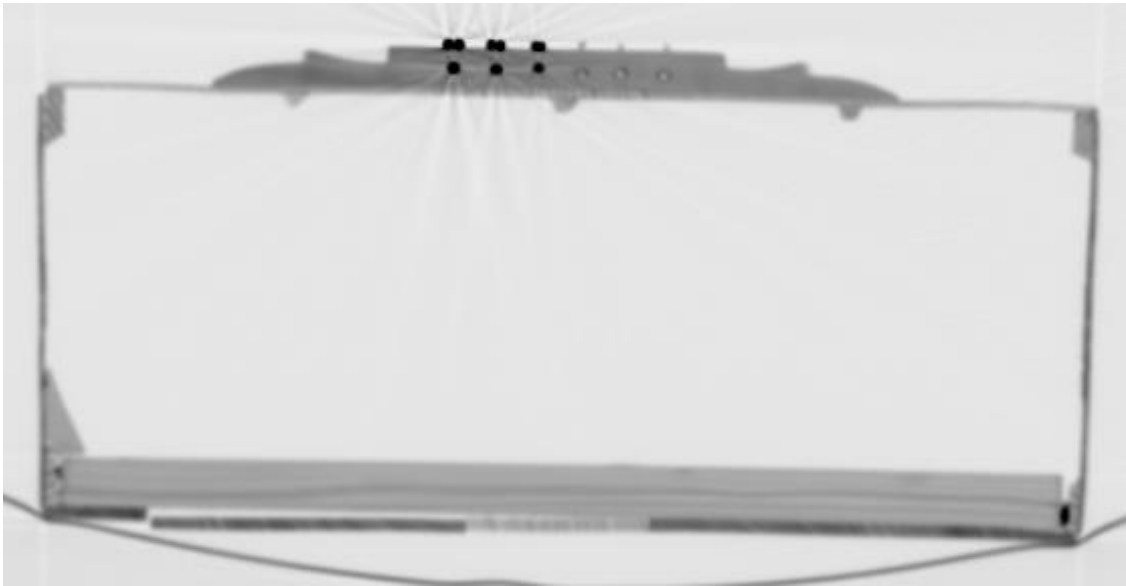


Ilustración 146: Sección perpendicular del instrumento elaborada a partir de un TAC (se observa la falta de un peón de barra a la derecha)

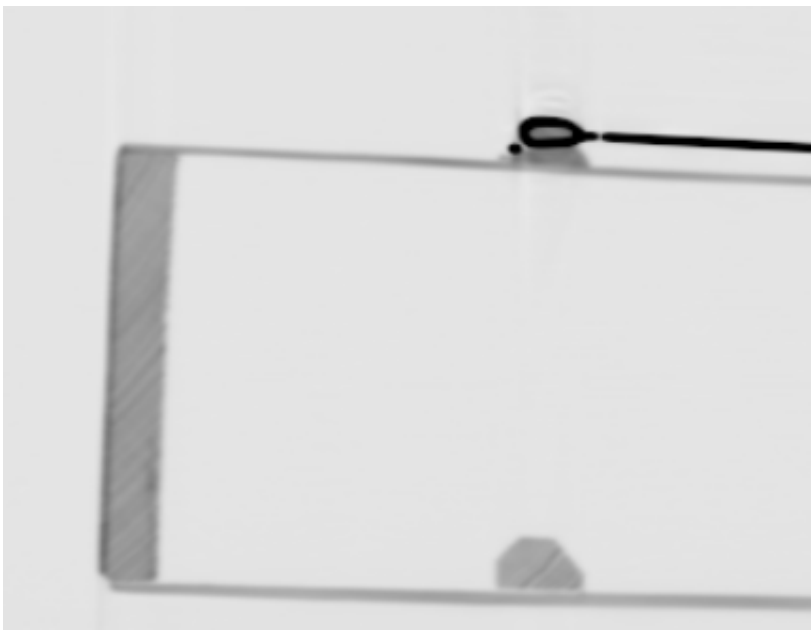


Ilustración 147: Sección longitudinal en la 4ª cuerda elaborada a partir de un TAC.

El pie español, elaborado en pino, es bastante largo y se extiende por debajo de la etiqueta, reduciendo el ancho y la altura desde el zoque a la zona de la boca, también con todas las aristas biseladas. Un cuidadoso examen con videoscopio de esa zona sugiere que el pie español ha sido en primer lugar pegado al fondo y ajustado posteriormente a una caja realizada al efecto en el zoque de cedro; de forma muy diferente a como se realiza hoy en día y demostrando que el montaje del instrumento se realizó sobre una solera, pegando el fondo en último lugar al conjunto tapa-mástil-aros.

Este extremo se confirma por varios chorreones de exceso de cola que muestran la posición de las piezas en el momento de ser pegadas, ya que discurren de arriba a abajo por efecto de la gravedad. El braguero sujeta las uniones de tapa, fondo y aros y consiste en un taco de pino apenas desbastado con las vetas paralelas a los aros.



Ilustración 148: Pie español cubierto parcialmente por la etiqueta

La etiqueta es impresa sobre un papel de color ocre amarillo. En ella podemos leer:

POR JOSE PERNAS,

en

GRANADA.

AÑO DE 1830. [Sobrescrito un 8 con tinta en la última cifra]

No contiene demasiada información pero nos confirma que al menos este constructor utilizó esta etiqueta desde el inicio de la tercera década del siglo XIX. El texto está enmarcado en una serie de bandas impresas de flores y hojas, líneas y ondas.



Ilustración 149: Vista al microscopio de la fecha sobrescrita de la etiqueta

Las nuevas tecnologías permiten actualmente un estudio más profundo de los instrumentos que se complementa a las tradicionales formas de investigación, toma de medidas y fotografías de conjunto. Hay multitud de datos que pasan desapercibidos al investigador experimentado y que son de extraordinaria utilidad tanto para comprender el objeto, entender cómo ha sido fabricado y que ayudan a los luthiers actuales a elaborar copias buscando dar sentido musical a antiguos modelos, integrar en el contexto actual los instrumentos del pasado y, en definitiva y como fin de extraordinaria importancia, ampliar el conocimiento.

La única fotografía publicada hasta el momento de esta guitarra sirve como portada al libro *La escuela granadina de guitarreros*, donde podemos verla junto a otro instrumento de Eduardo Ferrer.

A partir de la exhaustiva información recopilada sobre esta guitarra, con ayuda de todas las técnicas descritas en el *Instrumento investigador* he realizado un plano a escala que puede servir de gran utilidad a guitarreros e investigadores para la realización de copias o para comparación de este instrumento con otros. Este es uno de los fines primordiales de esta tesis y una justificación esencial de todo el trabajo. El plano original está en formato PDF a escala 1:1 pero a continuación se muestra una reproducción del mismo encajado en el formato A4 para la correcta reproducción.

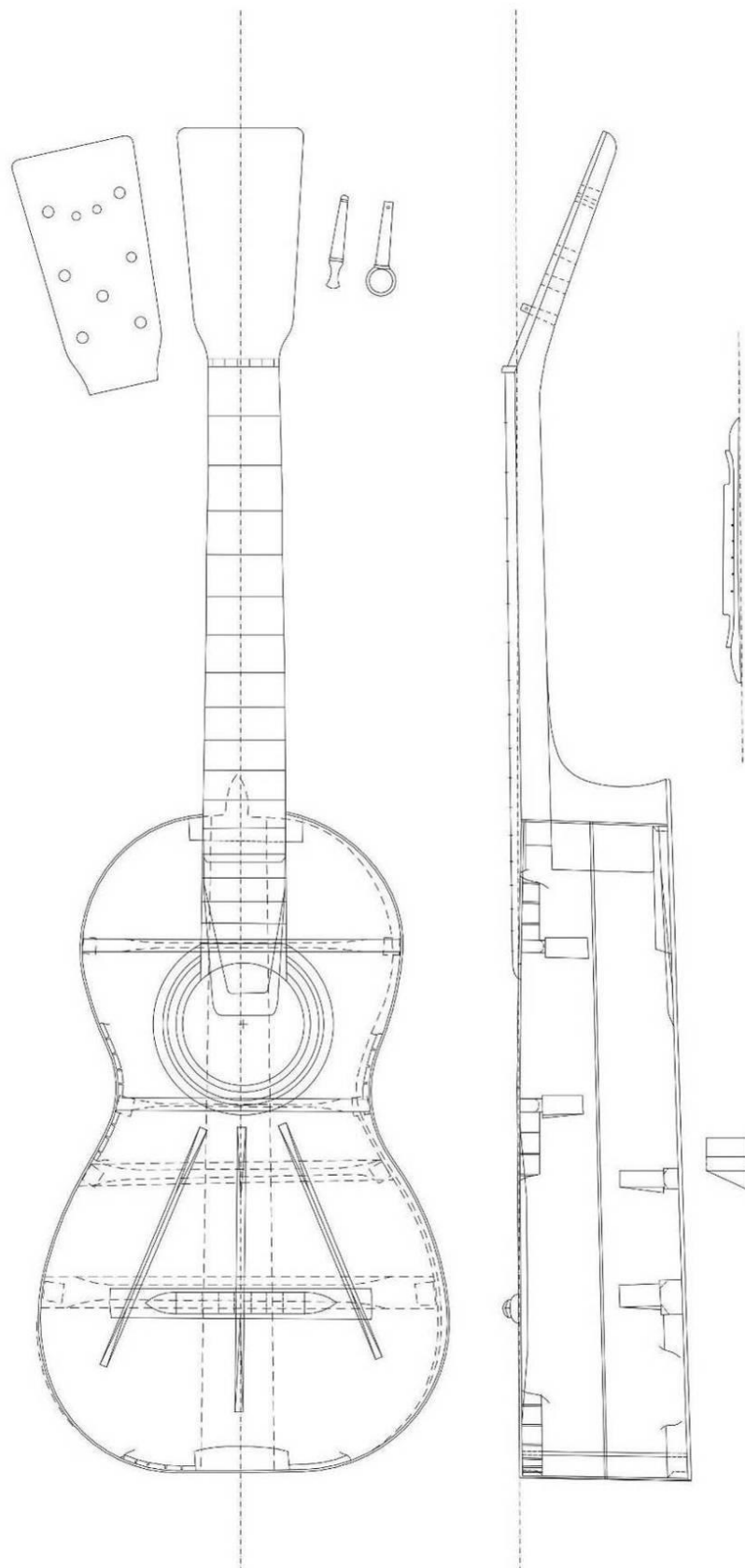


Ilustración 150: Plano del instrumento

Medidas:

Longitud total 939 mm

Longitud caja 459 mm

Tiro 647 mm

Hombros 226 mm

Cintura 178 mm

Caderas 289 mm

Ancho aros:

 Culata 122 mm

 Cintura 105 mm

 Zoque 106 mm

Longitud cabeza 172 mm

Ancho cabeza 89 mm

Grueso cabeza 24-15 mm

Ancho mástil en el hueso 50 mm

Ancho mástil en el zoque 58 mm

Diámetro boca 87 mm

Distancia boca culata 269 mm

Distancia boca zoque 102 mm

Distancia puente culata 107 mm

Grueso mástil traste 1° 25 mm

Grueso mástil traste 9° 29 mm

Longitud puente 187 mm

Ancho puente 21 mm

Altura cuerdas traste 12° 4 mm

Peso 1290 g

Ángulo mástil cabeza 22°

José Pernas, ca. 1840



Ilustración 151: Vistas frontal y posterior

Las únicas noticias que tenemos de este instrumento son las que aparecen en el libro de Manuel Cano *Un siglo de la guitarra granadina*²²² donde también nos muestra dos fotografías y la siguiente descripción:

“Presentamos en primer lugar de este constructor, una guitarra construida hacia los años 1840, que presenta las mismas características de simplicidad que las anteriores de Caro y Llorente. Guitarra sencilla en caoba de formas similares a las anteriores, boquilla de filetería simple y sencilla. Fondo o tapa posterior, igualmente dividido en tres trozos, sujeción de cuerdas en igual sistema de puente en borriquilla, existiendo una característica definida en Pernas, la que el mango quedaba rematado en su cabeza al final del clavijero, con una vuelta o voluta que se llamó vulgarmente “Roete”, por semejanza a esta palabra con el adorno que se usaba en el peinado femenino de aquella época...”

La Peculiaridad más llamativa de este instrumento es la forma del puente, que no se corresponde con los puentes de “borriquilla” y extremos del cordal terminados en forma de proa de barco.



Ilustración 152: Vista del puente

Este aspecto y algunas diferencias en el estilo de construcción me hacen dudar de la autoría; como por ejemplo la aparente ausencia de etiqueta (que impiden a Manuel Cano fechar con más detalle el instrumento), la coincidencia del traste nº 12 con la unión mástil-caja y la disposición y estructura de la boca o roseta. Sería necesario investigar más detenidamente esta guitarra para verificar la adscripción de forma más fundada. También cabe la posibilidad de que el puente no sea original y haya sido sustituido.

No conocemos el paradero actual de esta guitarra, al igual que ocurre con el resto de los instrumentos estudiados por Manuel Cano y mostrados en su libro.

²²² CANO TAMAYO, Manuel, *Op. cit.* s. p.

José Pernas, 1843



Ilustración 153²²³ (Fotografía Universidad de Yale)

Este instrumento pertenece a la *Yale Collection of Musical Instruments* de la Universidad de Yale (EE.UU.) y en su página Web se pueden observar fotografías y una descripción somera que reproduzco a continuación:

“Flat body with incurved sides. The three piece back is cypress and rosewood. The edges are marked with a strip of maple. The sides are rosewood with a narrow strip of maple inlaid in the middle. The table is quartered cypress with a round sound hole marked with concentric rings of purfling and rosewood. The edges are marked by a single rosewood purfling and a maple strip. The neck, pegboard and scroll are mahogany. The rosewood fingerboard extends to the top of the sound hole, with an ivory nut and seventeen brass frets. The six posterior pegs are of beech stained dark brown. The bridge is rosewood with an ivory strip

²²³ Recuperado en:

<http://collection-media.yale.edu/catalog/3903002#.VzRSayFSR1g> (Última consulta: 12-5-2016)
fotografías Alex Contreras. Reelaboración personal.

inlaid where the strings touch. This guitar is beautifully executed with a narrow waist, deep ribs, and the shape and proportions of earlier guitars. The ends of the scroll are defined by rosewood turnings.

The printed label reads (with a "made in Spain" tag over the label):POR JOSE PERNAS/ Granada: Calle de la FABric Vreja/ Num. 7./ ANO DE 1843”

Hay varios aspectos de dicha descripción que es necesario comentar y corregir. Por ejemplo dice que la tapa es de ciprés (*Cupressus sempervirens*) cuando las fotografías muestran que seguramente es, de pino; además, por similitud a otras guitarras estudiadas de Pernas. En Granada no conozco ningún instrumento antiguo o nuevo que emplee el ciprés para la tapa. Es más, ningún cordófono utiliza este material para las tablas de armonía salvo algunos claves barrocos italianos. También comenta que la cabeza y el mástil son de caoba (*Swietenia mahagoni*), de la misma manera todos los instrumentos estudiados de Pernas utilizan para estas partes de la guitarra el cedro de Honduras (*Cedrela odorata*) que es una especie completamente distinta aunque pertenece a la familia de las *Meliaceae*, como la caoba cubana y las caobas africanas. Es un error muy común en los países sajones describir el cedro de Honduras como caoba. También existe la tendencia de estos investigadores a describir como marfil los huesos de puente y selleta que, en todos los casos que he tenido la oportunidad de investigar, se confeccionan en hueso de vaca, ya que carece de las características *vetas* o anillos de crecimiento que posee el marfil y, en cambio, sí puede presentar algunos poros característicos junto a zonas de alta densidad que permiten un fino pulimento.

Pero la característica más destacable de esta guitarra es la presencia de un hueso separable en el cordal de tipo “borriquilla”. A falta de examinar personalmente el instrumento creo que no es original, se trataría de una modificación realizada posteriormente por algún lutier poco informado. Este modelo de puente cordal con hueso separable no se conserva en ningún instrumento conocido. Las consecuencias de este cambio serían de dos tipos: primero la excesiva elevación del plano de las cuerdas sobre la tapa y el diapasón del instrumento; y en segundo lugar el cambio de distancia de tiro de cuerdas que modificarían sensiblemente la afinación al pisar cada cuerda a lo largo del diapasón. La teoría nos dice que en la guitarra al pisar en la mitad exacta del diapasón (en el traste 12) la nota resultante es una octava superior a la cuerda al aire. Esto es cierto en teoría pero la practica nos enseña (y queda reflejado desde los escritos

de Bermudo) que es necesario dar una compensación, aumentar un poco el tiro de cuerdas, la distancia total, para que la afinación sea correcta; debido a la tensión extra que se produce cuando forzamos la cuerda al pisar esta sobre el traste. Entonces cualquier modificación de la distancia llamada tiro cambiará la afinación del instrumento.



Ilustración 154: Puente modificado

En este puente podemos ver que las cuerdas se introducen por la parte anterior de los agujeros con un nudo que impide que se cuelen por los orificios, salen por la parte trasera y vuelven sobre el cordal apoyándose en el hueso superior. Es un sistema que nunca he observado en una guitarra española, pero no es demasiado infrecuente este tipo de modificaciones que desvirtúan la verdadera naturaleza de los puentes tradicionales. Por ejemplo, la guitarra más famosa de la historia, la *Leona* de Antonio de Torres ha sufrido también una alteración en su puente de “borriquilla” para, supuestamente, mejorar la tocabilidad del instrumento. Por lo demás el puente es similar a otras del mismo autor y fechas, con los extremos del cordal en forma de proa de barco.

Otra característica destacable es el remate del “roete” con dos perinolas torneadas. Cabe la posibilidad de que no sean originales ya que no conocemos ninguna guitarra que presente “roete” con estos adornos, ni de la escuela granadina ni de otras zonas (Sevilla, Málaga o Almería). Tampoco muestran los “roetes” estudiados agujeros o marcas que muestren la señal de haber tenido este tipo de adornos. Sí aparecen perinolas en algunos puentes de guitarras de Pernas, en los llamados de barca o de bigotillo, que conservan pequeños adornos de hueso torneado en forma de perinola o peonza. Estos aspectos quedan pendientes hasta que sea posible una futura investigación *in situ* del instrumento.

Podemos describir otros aspectos de la guitarra analizando detalladamente las fotografías descargadas de la Web. Se trata de un instrumento de seis cuerdas con clavijas de madera, la cabeza presenta otros dos agujeros más pequeños para pasar una cinta o cuerda de donde colgar el instrumento. Plantilla alargada típica de Pernas, tapa de pino, cenefas de sicomoro (*Acer pseudoplatanus*) con un filete negro que presenta algunas incoherencias que pueden indicar que no sea original. Diapasón sobreelevado con 17 trastes (el traste 12 no coincide con la unión mástil-cabeza), Tiene signos de distintas rajaduras en la tapa que parecen estar restauradas. Los aros se componen cada uno de dos piezas simétricas de palo santo de Río (*Dalbergia nigra*) de muy buena calidad con un fino filete de arce o ciprés en la unión. El fondo está compuesto por tres franjas, la central en forma de cuña y realizada en ciprés que muestra en su parte superior dos rajaduras reparadas que por la situación parecen haber sido provocadas por la unión del fondo con el pie español alargado característico de Pernas. Las dos franjas exteriores son simétricas de palo santo de Río de muy buena calidad, como los aros. Un detenido examen de los cambios de tonalidad, brillo y color de las zonas de la tapa junto al puente pueden sugerir que el refuerzo interior de la tapa está conformado en abanico compuesto por tres barras, de forma similar al ejemplar conservado de 1838.

Según una cita de José Luis Romanillos en su libro sobre Antonio de Torres²²⁴ sabemos que esta guitarra tiene un tiro de 650 mm. Parecido a otras del mismo autor y fechas. Se trata, finalmente, de una guitarra modélica del trabajo realizado en esta época por José Pernas, si bien los criterios de restauración pueden ser objetivamente puestos en duda debido a la arbitraria elección del sistema de transformación del puente.

²²⁴ ROMANILLOS VEGA, José Luis, *Antonio de torres. Guitarrero, su vida y su obra*. El Ejido: Instituto de Estudios Almerienses. 2008, p. 172.

José Pernas, 1844.



Ilustración 155: Vista posterior y de perfil



Ilustración 156: Etiqueta



Ilustración 157: Vista frontal

Esta guitarra es muy interesante por sus característica forma de pera. Solo tenemos de ella la información que nos da Manuel Cano en su libro *Un siglo de la guitarra granadina*²²⁵ y el dato de que pertenecía a la colección del propio Manuel Cano proporcionada por Eusebio Rioja²²⁶. Las fotos de este trabajo y la descripción pertenecen a esta publicación. La primera valoración que hace Cano es que se trata de una “guitarra destinada a concierto”, continúa el autor:

“Su trabajo de ebanistería denota la calidad de su constructor, que emplea las tres piezas ensambladas, como factor determinante en aquella época hacia la mejor sonoridad de las guitarras, no solo en la tapa posterior, sino igualmente en los aros de la misma. En esta guitarra existe como adorno en estas bandas de madera, formando cuñas en aros y tapas, una de diferente color y variedad, posiblemente “arce”, para así distinguirse y embellecer el resto de su estructura realizada en madera de “Jakarandá” (palo santo). En esta guitarra se observa en su adorno de boquilla un fino trabajo de filetería en forma de pluma o raspa de madera. Clavijero mecánico —antiguas maquinillas alemanas— y cabeza igualmente rematada, sobre éste, por la vuelta o “roete” característicos en la construcción de Pernas. Esta guitarra lleva adosado en su aro inferior un trozo de madera, en forma de enganche, para ser fijada sobre la pierna izquierda (posición eminentemente clásica) y para así poder cómodamente sujetarla, debido a su forma especial de ‘pera.’”

Continúa hablando del puente en forma de “borriquilla” pero con apreciaciones que no entendemos, se trata de lo que escribe respecto al puente: “...con dos diferentes alturas para la sujeción sobre tapa y paralelismo de cuerdas en diapasón. Colocación y fijación de cuerdas en este puente por pequeños pomos de madera”



Ilustración 158: Puente

²²⁵ CANO TAMAYO, Manuel, *Op. cit.* s. p.

²²⁶ RIOJA, Eusebio, *Inventario de guitarreros granadinos (1875-1983)*. Granada: Códice, 1983, p. 88.

Se trata de un puente muy semejante a otros del mismo autor con los extremos del cordal en forma de proa de barco; no sé por qué dice que tiene dos alturas para la sujeción de las cuerdas. Respecto a los “pomos de madera” son botones semejantes a los existentes en los puentes franceses o ingleses de siglo XIX que sujetaban la cuerda mediante ese tipo de piezas de madera que atravesaban la tapa. En este caso y viendo la fotografía tan solo pueden servir de adorno ya que no tienen ninguna función de sostén. Es un elemento que no se encuentra en ninguna otra guitarra que yo conozca, ni granadina ni de otras escuelas.

Es también muy característico de esta guitarra el gancho que tiene acoplado en el aro de los agudos en la parte que correspondería al lóbulo inferior que, al tener el instrumento forma de pera, no existe. Sirve este gancho para apoyar la guitarra en la pierna izquierda del intérprete. Solamente conozco otra guitarra con este tipo de gancho y es una construida por Manuel Gutiérrez en Sevilla y que también tiene forma de pera. Este instrumento pertenece a la colección del guitarrero Félix Manzanero pero no puedo dar por válida la fecha de la etiqueta de 1802, se trata sin duda de un error en la datación del instrumento ya que las características son muy avanzadas para esas fechas. El gran guitarrero Antonio de Torres también nos dejó una guitarra con forma de pera que se encuentra en la colección del guitarrero madrileño Paulino Bernabé.

En la etiqueta impresa podemos leer:

POR JOSE PERNAS.
GRANADA: CALLE DE LA FABRICA VIEJA,
NUM. 7.
AÑO DE 184[4 *ms.*]

José Pernas, 1851



Ilustración 159: Etiqueta

De esta guitarra solo tenemos noticia por la foto de la etiqueta que aporta Richard Bruné al libro *La escuela granadina de guitarreros*²²⁷. Este modelo de etiqueta es muy interesante ya que parece ser un primer intento estilístico de las etiquetas impresas que llevarán las guitarras posteriores de Pernas en los años sucesivos. El diseño es semejante en lo básico: una cartela superior con partituras sin identificar, un instrumento musical colgado a cada lado (en la siguiente versión serán panoplias de instrumentos). Un escudo central con un escusón conteniendo una granada y un cartel con las iniciales de la Sociedad Económica de Granada y unos ángeles a cada lado que enmarcan la lectura de la etiqueta donde explica el año que recibió la medalla de oro, su dirección y el año de construcción, con los dos últimos dígitos autografiados. Toda la etiqueta está enmarcada con una línea gruesa. Como he dicho anteriormente todos estos elementos formarán parte del diseño de una nueva etiqueta que, al ser más decorada y refinada nos podría ayudar a datar algunos instrumentos posteriores de Pernas.

²²⁷ CUELLAR, Alberto; et al., *La escuela granadina de guitarreros. The Granada School of Guitar-Makers*. Granada: Diputación de Granada, 2014, p. 239.

José Pernas, ca. 1851



Ilustración 160: Vistas frontal, de perfil y posterior de la guitarra (Fotografía catálogo exposición Guitarras del Imperio)

Esta guitarra pertenece a la colección del luter madrileño Marcelino López Nieto. Tuve la oportunidad de verla por primera vez en Madrid en 2010 en la exposición *Guitarras del Imperio* en cuyo catálogo²²⁸ podemos ver algunas fotos de este instrumento, medidas y un interesante artículo de Pablo de la Cruz que la relaciona con las guitarras

²²⁸ CRUZ, Pablo de la; et al., *Guitarras del Imperio: La fiebre romántica del XIX: Madrid, París, Viena y Nápoles*. Catálogo de la exposición. Madrid: Centro Cultural del Conde Duque, 2010.

más innovadoras de la época de Antonio de Torres, Etienne Laprevotte y René Lacôte. Pude examinarla en 2011, elaborando planos, fotografiando en detalle sus características y he realizado numerosas copias de este instrumento. El propietario la fecha personalmente en 1851 pero ese número solo aparece en la etiqueta recordando el premio que recibió José Pernas por la Sociedad Económica de Amigos del País. Resulta ilegible la anotación manuscrita de los dos últimos dígitos de la fecha de construcción, ha desaparecido completamente. En mi opinión y debido a la tipología de la etiqueta debe ser posterior a 1854, año en el que utilizaba todavía una etiqueta de similar composición pero inferior calidad en la factura de impresión y diseño. Respecto a la autenticidad de las etiquetas y los modelos de las mismas y las fechas reflejadas en ellas existen algunos casos de utilización de etiqueta antiguas por parte de instrumentos posteriores (por ejemplo algunas etiquetas de Antonio de Torres) pero no son de una adscripción determinante.



Ilustración 161: Detalle de la etiqueta incompleta

Se puede comparar esta etiqueta de formato moderno con el modelo más antiguo de la guitarra directamente anterior y las de las referidas posteriormente. En la nueva etiqueta los grabados son de un diseño más elaborado, los ángeles pierden las alas y ganan en gracilidad. Mediante el programa informático Photoshop he reconstruido el modelo más

reciente, basándome en fragmentos de distintas etiquetas conservadas en diversas guitarras. Esta composición la utilizo para las copias que realizo de este instrumento por lo que cambio el nombre del autor y la fecha.



Ilustración 162: Elaboración personal de este modelo de etiqueta.

La importancia de este instrumento es que es muy avanzado para la época por sus innovaciones acústicas y sus dimensiones. Es necesario hablar en este punto de la guitarra de Antonio de Torres "La Leona". Es conocido que todos los investigadores sobre la guitarra española hacen partir de esta guitarra las características más importantes del sistema actual de construcción y es sin duda alguna la guitarra más famosa de la historia. La Leona fue construida en Sevilla en 1856 y en mi opinión esta guitarra de José Pernas es más avanzada, utilizando criterios actuales, que la de Torres; siendo también más antigua que La Leona. Las medidas de ambos instrumentos son muy semejantes, la disposición del fondo en tres piezas, la utilización de ciprés, la sencilla decoración de cenefas, la boca tiene exactamente la misma disposición de filetes contrastantes. El recorte de la pala es idéntico así como la unión al sesgo de la cabeza y el mástil.

Es cierto que en algunos aspectos La Leona es más innovadora y experimenta más profundamente en los sistemas constructivos. Pero así mismo es innegable que la barra de boca inferior flotante y el uso del tornavoz (que según nos dice Domingo Prat también utilizó o incluso inventó Pernas) se han dejado de utilizar de forma generalizada por los constructores, no ocurriendo lo mismo con los refuerzos internos utilizados por Pernas que siguen plenamente vigentes en un alto porcentaje de guitarreros. Y es innegable que el puente cordal de “borriquilla” que utiliza Torres en La Leona es más antiguo que el utilizado por Pernas (aunque él mismo utilizó en muchas de sus guitarras el modelo arcaico de “borriquilla”). Finalmente expongo como dato que corrobora esas apreciaciones que José Pernas fue maestro de Antonio de Torres; siendo más probable que el maestro enseñe al discípulo que lo contrario (aunque también esto ha sido sugerido por algunos investigadores).

Las fotografías de La Leona que utilizo en este trabajo han sido realizadas por el lutier alemán Fritz Ober²²⁹ quien estudió el instrumento y reparó algunos desperfectos. Las de la guitarra Pernas de 1851 son personales. Con ellas creo que queda claro que hay una relación genética entre ambos instrumentos, al menos exteriormente. Pero también hay aspectos comunes en el interior del instrumento como la disposición de las varetas del abanico, las barras de refuerzo rectas apoyadas en peones triangulares, el refuerzo de aro continuo en la unión con el fondo, etc.

Lo que es claro es que estas dos guitarras se parecen mucho en su aspecto exterior. La Pernas de 1851 se parece más a La Leona que a otras guitarras de Pernas de la época. Del mismo modo La Leona se parece más a la Pernas de 1851 que a otras guitarras de Torres de la época. En la actualidad las dos guitarras poseen clavijeros mecánicos pero cuando fueron construidas ambas tenían clavijas de madera. Las medidas (expresadas en milímetros) también muestran una más que probable relación:

Medidas	Leona ²³⁰	Pernas 1851
hombros	263	238

²²⁹ Recuperado en:

<http://www.guitarsalon.com/blog/?p=5977> (Última consulta: 27-8-2013)

²³⁰ AA.VV., *Antonio de Torres y la guitarra Andaluza*. Catálogo de la exposición que conmemora el 190 aniversario de su nacimiento. Córdoba: s.n., 2007, p. 30.

cintura	229	201
caderas	343	336
tiro	649	646
ancho aros en culata	97	96
ancho aros en zoque	91	90



Ilustración 163: Pernas 1851, vista frontal.



Ilustración 164: La Leona, vista frontal.



Ilustración 165: Pernas 1851, unión mástil-caja.



Ilustración 166: La leona, unión mástil-caja.



Ilustración 167: Pernas 1851, diseño de pala.



Ilustración 168: La Leona, diseño de pala.



Ilustración 169: Pernas 1851, zoque.



Ilustración 170: La Leona, zoque.



Ilustración 171: Pernas 1851, boca.



Ilustración 172: La Leona, boca.



Ilustración 173: Pernas 1851, cabeza.



Ilustración 174: La leona, cabeza.

Se trata de una guitarra de 6 cuerdas simples. La tapa es de pino abeto en tres partes. Tiene una cenefa simple perimetral de palo santo tanto en la tapa como en el fondo. Los aros y el fondo son de ciprés estando el fondo confeccionado en tres partes separados por filetes de palo santo. El mástil, la cabeza y el zoque son de cedro de Honduras con una unión al sesgo en la junta mástil-cabeza. La boca tiene un diseño muy simple a base de chapas contrastantes de maderas sin ningún tipo de mosaico ni taracea. El diapasón es de resalte con 17 trastes en forma de *t*. El mástil, la cabeza y el zoque son de cedro de Honduras (*Cedrela odorata*). El forro de cabeza está elaborado con una chapa de palo santo y posee una pieza en ébano entre este forro y el hueso del clavijero que puede servir para ajuste de dicho hueso. Esta pieza no es muy habitual en la escuela granadina de construcción de guitarras aunque tampoco es un ejemplo único, conocemos alguna guitarra de Antonio de Torres que lleva esta pieza. El puente tiene hueso separable, en ébano o granadillo, con una chapa de refuerzo en el cordal elaborada en hueso.

La tapa va reforzada interiormente por dos barras paralelas, una a cada lado de la boca, y perpendiculares al eje del instrumento. Son de sección rectangular, sin rebajes en los extremos y van apoyadas en peones triangulares. El abanico se compone de 6 barras de sección triangular y rebajadas en bisel en los extremos. No es habitual que sean pares las barras de abanico, lo normal es que haya una central en la unión de las dos mitades de la tapa y luego un número igual a cada lado. Conocemos otros ejemplos de abanicos pares como la de José María Guerra de principios de siglo XIX en Cádiz²³¹; la de José Pernas de 1854 con forma de pera, referida en este trabajo; y una de Benito Ferrer de principios de siglo XX. La explicación de este sistema de refuerzo puede deberse a que se haya realizado la tapa en tres piezas en vez de en dos, liberando el eje del instrumento de la necesidad de un refuerzo de la junta.

Medidas:

Longitud total 955 mm

²³¹ RIOJA, Eusebio, *Las guitarras tampoco vienen de París*. Muestra artesana de construcción de guitarras. Sevilla: Bienal de Flamenco, 1990, p. 46.

Longitud caja 458 mm

Tiro 646 mm

Hombros 238 mm

Cintura 201 mm

Caderas 336 mm

Ancho aros:

 Culata 96 mm

 Cintura 93 mm

 Zoque 90 mm

Longitud cabeza 170 mm

Ancho cabeza 74 mm

Grueso cabeza 19 mm

Ancho mástil en el hueso 50 mm

Ancho mástil en el zoque 60 mm

Diámetro boca 83 mm

Distancia boca culata 262 mm

Distancia boca zoque 163 mm

Distancia puente culata 110 mm

Grueso mástil traste 1° 21 mm

Grueso mástil traste 9° 23 mm

Longitud puente 184 mm

Ancho puente 27 mm

Ángulo mástil cabeza 20°

José Pernas, ca. 1850



Ilustración 175: Vistas de frente, perfil y posterior.



Ilustración 176: Vista de la etiqueta.



Ilustración 177: Etiqueta del restaurador

Esta guitarra pertenece a la colección del guitarrista sevillano José Luis Postigo. Él la fecha en su catálogo en línea²³² el año 1850. Esta datación es imposible ya que el modelo de etiqueta es posterior a esta fecha, además, en el texto se notifica el premio dado a Pernas en 1851 por la Sociedad Económica de Amigos del País, que constituye en sí mismo un *terminus post quem*. Las primeras guitarras que conocemos de Pernas con este modelo de etiqueta son de aproximadamente 1854. En la etiqueta original no son legibles los dos últimos números, que serían manuscritos. Otras guitarras de la misma época tienen el mismo problema de datación. Podemos ver en el interior otra etiqueta del luthier sevillano Maximiano Fontiveros, que indica que la restauró en 2008.

La guitarra tiene 6 cuerdas y otras tantas clavijas de madera. La tapa es de pino (*Pinus sp.*) en dos piezas simétricas. Los aros y el fondo son de ciprés (*Cupressus sempervirens*). Los aros en dos piezas cada uno separados por un filete ancho (11'5 mm) de madera oscura sin determinar. El fondo está formado por tres piezas, la central tiene forma de cuña y las externas son simétricas, todas separadas por filetes anchos de las mismas características de los aros.

²³² Recuperado de:

<http://www.guitarraspostigo.com/guitarras-antiguas.php?menu=antiguas> (Última consulta 23-8-2016)



Ilustración 178: Vista de la cabeza

La cabeza está terminada con un típico “roete” de muy buena factura, en ambos extremos tiene pequeños agujeros tapados que pueden sugerir la presencia de perinolas, cuando fue construida, del tipo de la guitarra conservada en la colección de la Universidad de Yale del mismo guitarrero.



Ilustración 179: Vistas de los dos extremos del “roete”

La cabeza está forrada con una chapa de caoba (*Swietenia mahagoni*). A parte de los seis agujeros para las clavijas tiene dos agujeros más pequeños para pasar una cuerda o

cinta y colgar el instrumento. El hueso de la cejilla ha sido sustituido por uno de ébano, en un ejemplo de restauración poco rigurosa.

El mástil es de pino, así como la cabeza y el zoque. La cabeza va ajustada al sesgo y el zoque es de una pieza, pegada al mástil. El diapasón es de madera oscura sin determinar (posiblemente nogal) y tiene 18 trastes de barra de latón. El traste 12 coincide con la unión mástil-caja.



Ilustración 180: Vista de la boca



Ilustración 181: Vista del puente

Medidas:

Longitud total 910 mm

Longitud caja 445 mm

Tiro 610 mm

Hombros 213 mm

Cintura 170 mm

Caderas 299 mm

Ancho aros:

 Culata 108 mm

 Cintura 104 mm

 Zoque 102 mm

Longitud cabeza 162 mm

Ancho cabeza 86 mm

Grueso cabeza 24 mm

Ancho mástil en el hueso 50 mm

Ancho mástil en el zoque 58 mm

Diámetro boca 83 mm

Distancia boca culata 275 mm

Distancia boca zoque 96 mm

Distancia puente culata 115 mm

Grueso mástil traste 1° 25 mm

Grueso mástil traste 9° 27 mm

Longitud puente 151 mm

Ancho puente 24 mm

Peso 987 g

Ángulo mástil cabeza 26°

José Pernas, 1854.



Ilustración 182: Vista frontal, de perfil y posterior



Ilustración 183: Etiqueta

Conocemos este instrumento en primer lugar por la descripción y las fotos que muestra Manuel Cano en su libro *Un siglo de la guitarra granadina*. En este libro la describe como construida en 1859, seguramente por un error de lectura de la etiqueta; sin embargo aparece la fecha errónea 1854 como la fecha en que recibió el premio de la medalla de oro (que le fue otorgado en realidad en 1851). Cano describe la guitarra de la siguiente manera:

“Esta guitarra, construida en madera de ciprés, presenta una construcción más sencilla que la anterior (la de pera de 1844) —tipo para flamenco— con golpeador sobre la tapa armónica, boquilla con trabajo más corriente en su adorno, aros en dos piezas, pero sólo un fino filete central. La tapa posterior, aunque igualmente dividida en tres piezas, en esta guitarra hacen un dibujo en forma de flecha, (que bien la dividen en cuatro partes), diferenciándose este adorno por la diferente madera con que ha sido formado y la gran belleza con que convergen sus vértices sobre el tacón de la guitarra. Cabeza o terminación del mango igualmente con “roete”. Seis clavijas de madera. Puente de iguales características y ausencia por su tendencia hacia el flamenco, del suplemento de sujeción y apoyo para la pierna izquierda, de la anterior.”

La guitarra perteneció a Francisco Manuel Díaz según información de Eusebio Rioja en su *Inventario de guitarreros granadinos*²³³, donde también nos da una escueta descripción, comparándola con la etiquetada en 1844 por el mismo Pernas. Posteriormente aparecen también fotografías, una nueva descripción, medidas y un esquema de los refuerzos interiores en el libro *La guitarra española*. El texto es firmado por Ángel Luis Cañete, ya que en ese momento la guitarra pertenecía a su amplia colección hoy fuera de España, y nos indica referencias a otros guitarreros que construyeron guitarras de pera. Nos indica que: “La tapa es de abeto (*Picea*), con golpeador en la parte de los agudos; aros y fondo, éste de cuatro piezas, en ciprés (*Cupressus*); mástil de pino (*Pinus*) con el diapasón de nogal (*Juglans*), la chapa de la cabeza y el puente también son de nogal.” También nos habla de los refuerzos interiores y de que recientemente había sido reparada por Francisco Manuel Díaz. Finalmente diserta sobre si Pernas fue o no maestro de Antonio de Torres.

²³³ RIOJA, Eusebio, *Inventario de guitarreros granadinos (1875-1983)*. Granada: Códice, 1983, p. 88.

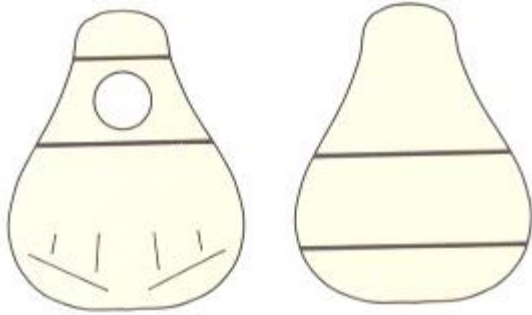


Ilustración 184: Refuerzos internos según Ángel Cañete

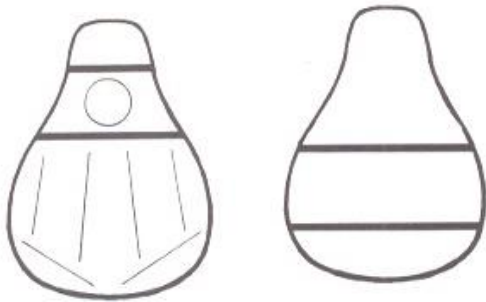


Ilustración 185: Refuerzos internos según Eusebio Rioja

Es muy interesante la disposición de los refuerzos internos de esta guitarra ya que es la primera vez que aparecen las dos barras de abanico perpendiculares al eje del instrumento, también llamadas barras oblicuas. Posteriormente este sistema fue ampliamente utilizado por Antonio de Torres y ha llegado a ser paradigmático de su estilo de construcción. El resto de barras de abanico tienen aparentemente la peculiaridad de ser muy cortas, apenas llegan a la zona del puente en el lóbulo mayor de la guitarra. Puede que sea un error de edición ya que Eusebio Rioja en el esquema que aporta en su descripción les otorga una longitud normal y así nos lo muestra la casuística de la época. Estas barras tienen otra característica que es bastante inusual y es que tienen un número par. Tradicionalmente las barras de abanico son impares (3, 5 o 7 por lo general) haciendo coincidir la central con la junta de las dos piezas que componen la tapa. Esto último refuerza dicha junta y evita en lo posible que estas partes se despeguen posteriormente. Al menos otra guitarra de Pernas (la fechada en 1851, aunque debe ser posterior) tiene número de varetas par, y otra guitarra muy posterior en el tiempo de Benito Ferrer. Solo he encontrado otro caso en una guitarra fuera de Granada, se trata de un instrumento de José María Guerra de principios del siglo XIX de Cádiz. Vemos, por tanto, varias innovaciones destacables en este instrumento aunque han tenido diverso seguimiento en el tiempo por los constructores ulteriores.

También está reflejada esta guitarra, como he dicho antes, en el catálogo de Eusebio Rioja *Las guitarras tampoco vienen de París*²³⁴. Discrepa el autor en el material del mástil que supone es de cedro (*Cedrela odorata*). Además de los materiales y los esquemas de refuerzos interiores también nos proporciona las medidas. Aparece finalmente reseñada esta guitarra, junto con unas interesantes fotografías, en el libro *IV siglos de guitarra. Colección de la familia Cañete*²³⁵.

He encontrado una foto nueva de la tapa de esta guitarra en la página Web del lutier malagueño Pablo Requena²³⁶, pero sin más información.

Analizando las fotografías podemos también agregar a las descripciones de Cano y de Cañete que en la cabeza tiene otros dos agujeros más pequeños para pasar una cinta o cuerda y colgar el instrumento. Igualmente podemos ver varias piezas o parches de ciprés que se han sustituido en alguna restauración.

Medidas:

Longitud total 868 mm

Longitud caja 413 mm (Rioja 412 mm)

Tiro 560 mm

Hombros 115 mm

Cintura 135 mm

Caderas 310 mm

Ancho aros:

 Culata 105 mm (Rioja 109 mm)

 Cintura 100 mm

 Zoque 100 mm (Rioja 98 mm)

²³⁴ RIOJA, Eusebio, *Las guitarras tampoco vienen de París*. Muestra artesana de construcción de guitarras. Sevilla: Bienal de Flamenco, 1990, p.51.

²³⁵ AA. VV., *IV siglos de guitarra. Colección de la familia Cañete*. Catálogo de la exposición. Málaga: Diputación de Málaga, 2005, p. 44-5.

²³⁶ Recuperado en:

<http://spanishguitar.org.uk/collectable-guitars#foobox-1/5/collectables-006.jpg> (Última consulta: 29-7-2015)

Longitud cabeza 180 mm (Rioja 173 mm)
Ancho cabeza 89 mm (Rioja 85 mm)
Gruoso cabeza 18 mm
Ancho mástil en el hueso 50 mm (Rioja 55 mm)
Ancho mástil en el zoque 57 mm (Rioja 66 mm)
Diámetro boca 80 mm (Rioja 81 mm)
Distancia boca culata (Rioja) 256 mm
Distancia boca zoque 80 mm
Distancia puente culata 113 mm
Gruoso mástil traste 1° (Rioja) 22 mm
Gruoso mástil traste 9° (Rioja) 27 mm

José Pernas, 1859



Ilustración 186: Vista posterior

Tan solo conocemos esta guitarra por la foto que aporta el lutier Richard Bruné al libro *La escuela granadina de guitarreros*. Podemos decir de este instrumento que tiene seis cuerdas con clavijas de madera, la parte superior de la cabeza va adornada por un

“roete” o voluta. Tiene dos agujeros más pequeños para pasar una cinta o cuerda para colgar el instrumento. Vemos que el fondo está construido por cuatro franjas en forma de cuña, las dos centrales son aparentemente de ciprés y están separadas por un fino filete contrastante, las de los extremos son más anchas y parece que son de caoba. No he podido obtener información de dónde se encuentra este instrumento ni más detalles técnicos.

José Pernas, 1861

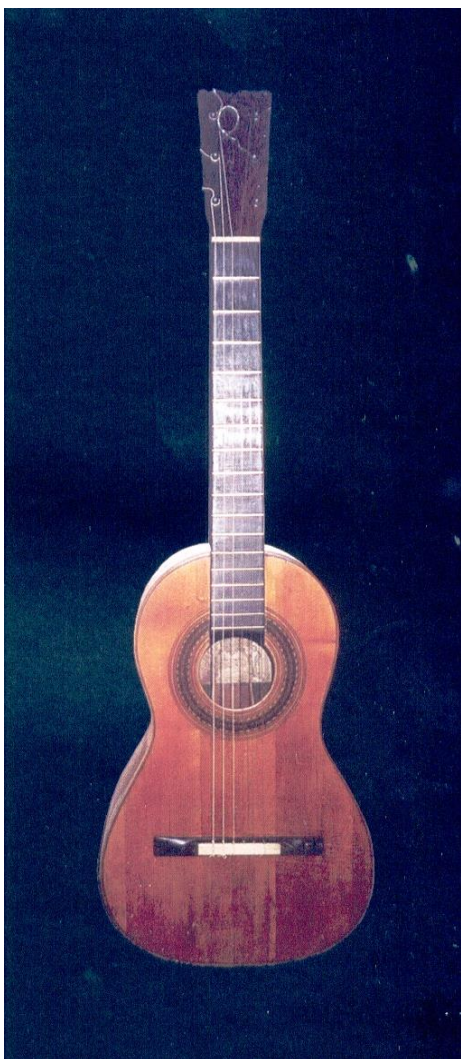


Ilustración 187: Vista frontal de la guitarra (Fotografía Festival de Córdoba)



Ilustración 188: Boquilla

Esta guitarra pertenece a la colección Vicente Estrada Lauret. La conocemos por la publicación en el libro Antonio de Torres y la guitarra andaluza, donde aparece una fotografía, descripción de maderas y algunas medidas.

Como reza esta publicación la tapa armónica es de pino abeto, los aros y el fondo de palisandro (palo santo), el mástil de cedro y el diapason también de palisandro. Observando la fotografía se puede destacar que se trata de una guitarra de seis cuerdas con seis clavijas de madera. El diseño de la parte superior de la cabeza, el recorte de pala, es recto, como en otras guitarras de este constructor. El puente es de tipo “borriquilla” con una placa de hueso de refuerzo y adorno en el cordal. La boca tiene un complicado diseño de mosaico. Este tipo de boca será el que destaque Domingo Prat en su diccionario²³⁷: “Los ejemplares que se conservan del maestro Pernas, son de un tipo alargado en su caja, de una sin par belleza, y presentan finos trabajos de filetería y mosaicos.” Podemos añadir que está compuesto por tres calles independientes, la central es la que lleva el mosaico (con un diseño que aparecerá posteriormente en una guitarra de Benito Ferrer de 1898 perteneciente a la colección de Sheldon Ulrik²³⁸) y las otras dos consisten en tres filetes simples de colores contrastantes.

Medidas:

Longitud caja 459 mm

Tiro 630 mm

Hombros 228 mm

Cintura 193 mm

Caderas 312 mm

Ancho aros:

 Culata 114 mm

 Zoque 109 mm

²³⁷ PRAT, Domingo, *Diccionario de guitarristas. Diccionario biográfico – bibliográfico – histórico – crítico de guitarras (instrumentos afines), guitarristas (profesores, compositores, concertistas, laudistas, amateurs), guitarreros (luthiers), danzas y cantos, terminología*. (Buenos Aires, 1934). Columbus: Orphée, 1986, p. 383.

²³⁸ ULRİK, Sheldon, *A Collection of fine Spanish Guitars from Torres to the Present*. Commerce: Sunny Knoll, 1997, p. 19.

José Pernas, ca. 1865



Ilustración 189: Vistas frontal y posterior (Fotografías Manuel Cano)

Esta guitarra está atribuida por Manuel Cano a José Pernas en su libro *Un siglo de la guitarra granadina*²³⁹ aunque probablemente no lleve etiqueta ya que fundamenta la adscripción en base a la “fiel referencia aportada por sus propietarios”. Debemos entender que la fecha no aparece en el interior del instrumento y ha sido aportada por similitud con otras obras de Pernas. En la valoración nos dice Cano que se presenta

²³⁹CANO TAMAYO, Manuel, *Op. cit.*

“como una guitarra moderna, de formas concretas hacia la marcadas por Antonio de Torres y las aportadas en anteriores guitarras por José Pernas”. Nos informa de que tiene aros y fondo en ciprés, tapa de pino y puente moderno dotado de hueso. Las más interesantes valoraciones que realiza se refieren a la fusión entre las escuelas de Torres y Pernas como el punto de arranque para posteriores constructores granadinos.

Vemos que esta guitarra tiene, efectivamente, una plantilla grande alejada del estilo alargado presente en las denominadas guitarras románticas. Tiene también puente moderno, con una chapa de adorno de hueso en el cordal, similar a la Pernas de 1851. La boca o roseta aparenta estar realizada mediante varias calles de filetería simple, sin mosaicos. En el diapasón se disponen 18 trastes y posee golpeador. La cabeza posee 6 clavijas de madera y el recorte de pala tiene un diseño trilobulado bastante alejado del tradicional de Pernas. La tapa y el fondo tienen cenefas perimetrales simples. El fondo se compone de 5 piezas en forma de cuña alternando el ciprés con maderas oscuras, siendo las laterales de mucho mayor tamaño. Este tipo de diseño de cuña en el fondo junto a la forma trilobulada especial y a la ausencia de etiqueta hacen dudar de la autoría de Pernas. Sería necesario localizar el instrumento y analizarlo más detenidamente para llegar a conclusiones determinantes.

José Pernas, 1883



Ilustración 190: Vistas frontal, de perfil y posterior (Fotografía Muriel Nicaise)



Ilustración 191: Etiqueta (Fotografía Muriel Nicaise)

Esta guitarra es la única que se ha conservado de este constructor con 7 cuerdas, también es la única que conserva tornavoz. Pertenece a la colección de Muriel Nicaise, en el sur de Francia y la heredó de su tatarabuelo.

Tiene la tapa de pino, el fondo y los aros son de ciprés de muy buena calidad, estando el fondo conformado por cuatro piezas, con ligera forma de cuña, separados por finos filetes. La tapa posee cenefas con filetería blanca y negra, mientras que en el fondo las cenefas son sencillas, seguramente de palo santo.

La plantilla es bastante ancha, siguiendo la tendencia a aumentar su superficie mientras que los aros se hacen un poco más estrechos. El recorte de la pala tiene el diseño trilobulado que hemos encontrado en otras guitarras granadinas de la época y que también utilizó Antonio de Torres. La cejilla de hueso tiene 7 ranuras para otras tantas cuerdas



Ilustración 192: Vista del hueso (Fotografía Muriel Nicaise)

La boca tiene un diseño sencillo a base de filetes de maderas sin teñir, posee un golpeador negro, posiblemente de ébano (*Diospiros ebenum*). El puente es de palo santo y es de tipo “borriquilla” con sus correspondientes 7 agujeros y tiene un diseño más estilizado que los puentes habituales en Pernas. Los laterales del cordal tienen la

tradicional forma de proa de barco. Presenta como novedad que los extremos de las alas son biselados en ángulo mientras que en anteriores modelos son redondeados y romos.



Ilustración 193: Vista del puente (Fotografía Muriel Nicaise)

El diapasón es de palo santo con 18 trastes en forma de *t*. Las 7 clavijas parecen no originales por su diseño de estilo francés (modelo Grobert), además una de ellas es diferente a las demás (la de la 3ª cuerda, con un punto de hueso incrustado en la base de la oreja y más pequeña de tamaño).



Ilustración 194: Clavijero (fotografía Muriel Nicaise)



Ilustración 195: Detalle de la clavija (Fotografía Muriel Nicaise)

El tornavoz es de latón, liso y su profundidad ocupa aproximadamente $\frac{2}{3}$ del ancho de la caja. Como he resaltado anteriormente es la única guitarra de Pernas que conservamos con tornavoz, aunque tenemos noticia de que construyó varias con este elemento. El tornavoz fue una innovación ampliamente difundida durante la segunda

mitad del siglo XIX en España y que Domingo Prat en su diccionario atribuye a José Pernas.



Ilustración 196: Tornavoz (Fotografía Muriel Nicaise)

La etiqueta impresa presenta un nuevo modelo más simple y claro en su diseño. Tras el nombre hay un escudo sobre una cinta cargada de letras cuya lectura no hemos podido completar pero que sin duda alude al premio recibido de la Sociedad Económica de amigos del país en 1851. En la parte inferior dispone una panoplia de instrumento (dos guitarras y un violín) enmarcado por textos.

En la etiqueta podemos leer:

JOSÉ PERNAS

Premiado por la Sociedad Económica de amigos del País en 1851

Calle del Laurel de las Tablas N° 5

AÑO 18[83 ms.]

GRANADA

La importancia de este instrumento se debe a varios factores: es la última guitarra que conocemos de José Pernas, de cuando tenía su taller en la calle Laurel de las Tablas n.º 5; es la única que se ha conservado con tornavoz; igualmente la única con 7 cuerdas (aunque en un ejemplar de 1838 vemos la misma disposición de agujeros para clavijas en la cabeza); finalmente es representativa al ser un modelo de guitarra muy moderno, lejano a las guitarras románticas de la primera mitad del siglo XIX, muy en el estilo de su coetáneo y discípulo Antonio de Torres.

Manuel López, 1856



Ilustración 197: Vistas de frente, posterior y perfil

Esta guitarra perteneció a la importante colección de Carl van Feggelen (Halifax, Canadá). La única información que he podido conseguir es de la página Web de dicha colección²⁴⁰ que informaba de la venta de las piezas tras el fallecimiento del propietario. En la misma página indica que la etiqueta es manuscrita y la resume así “Manuel Lopez... anno 1856”. No tenemos más datos de este instrumento salvo que por la fecha

²⁴⁰ Recuperado en:

<http://www.holylandprotectorate.org/instr/024-x.jpg> (Última consulta: 23-4-2016)

fue construido en Málaga, debido a que este guitarrero estaba instalado en esta ciudad desde 1850.

En las fotografías se puede observar que algunas características no concuerdan con la escuela granadina como, por ejemplo, la abigarrada decoración de la boca (con una disposición única al faltar una sección de la circunferencia junto al diapasón) y la incrustación de taracea en la parte baja de la tapa, entre el puente y la culata. Las uniones entre las piezas de los aros y las del fondo presentan unas estrechas fajas bordeadas de filetes contrastantes que tampoco son habituales en instrumentos granadinos.

En cambio la unión en forma de flecha entre mástil y cabeza, el puente de “borriquilla”, el recorte de pala recto así como el agujero extra único en la parte superior de la pala para pasar una cuerda o cinta con la que colgar la guitarra, y el fondo en tres piezas y los aros de dos piezas sí pueden relacionar esta guitarra con las construidas en Granada. No conocemos más instrumentos de Manuel López.

Nicolás del Valle, 1856

Tan solo conocemos la existencia de este instrumento por una cita que hace José Luis Romanillos en su libro sobre Antonio de Torres²⁴¹. En esta escueta cita nos dice que la guitarra fue construida en Granada en 1856 y que tiene de longitud de tiro 615 mm. Lo hace explicando la variedad de distancias de cuerdas de las guitarras españolas de la época, que él acota entre 615 y 672 mm. Otro ejemplar de Nicolás del Valle estudiado a continuación en este trabajo tiene aún más corta la longitud de tiro: 573 mm.

²⁴¹ ROMANILLOS VEGA, José Luis, *Antonio de Torres. Guitarrero, su vida y su obra*. El Ejido: Instituto de Estudios Almerienses. 2008, p. 172.

Nicolás del Valle, ca. 1850



Ilustración 198: Vista frontal, de perfil y posterior



Ilustración 199: Etiqueta

Esta guitarra es un interesantísimo ejemplo de *guitarra de pera*, elemento muy asociado con las guitarras granadinas del siglo XIX aunque también se fabricaron en otras zonas de Andalucía como Sevilla (Antonio de Torres y Manuel Gutiérrez). Además presenta la voluta o “roete” como terminación de la cabeza, pertenece a la familia granadina Martínez García que la conserva desde hace varias generaciones. Es interesante destacar que se conserva con un antiguo estuche a medida en madera que consiste en una caja trapezoidal con tapa abatible, bisagras sencillas, unos pequeños herrajes de cierre y un asa para sujetarla. Es muy difícil que los instrumentos lleguen a nuestros días con los estuches originales; habitualmente estos objetos se deterioran y es necesario sustituirlos. No dispongo de criterios para asegurar la autenticidad del estuche, pero sí es bastante antiguo, he examinado algunos que se asemejan a este ejemplar pero otros difieren sustancialmente en su configuración. Este ha sido modificado, reforzado y rebarnizado recientemente.



Ilustración 200: Estuche

Es una guitarra de seis cuerdas, con un tiro de 573 mm, correspondiente a las llamadas guitarras de señorita o cadete. Tiene seis clavijas torneadas de palo santo (*Dalbergia sp.*) que no son originales. La tapa es de pino (*Pinus sylvestris*) en tres partes, las dos de los extremos simétricas con una veta bastante ondulada. Tiene algunas rajaduras y grietas en la parte de los agudos, junto al puente. Esta zona de la tapa ha sido reforzada interiormente con gasa y cola. Estas rajaduras, junto a las numerosas marcas de uñas pueden explicar que se haya colocado un golpeador en alguna intervención. El fondo y los aros son de ciprés (*Cupressus sempervirens*) de calidad desigual. Los aros están formados

cada uno por dos tiras de ciprés con un fino filete intermedio de palo santo; en la unión de los aros en la culata hay una pieza de palo santo con forma de estrecha cuña. Presentan numerosas rajaduras, unas reparadas y otras no (más recientes). El fondo está compuesto por cuatro piezas de ciprés, las dos centrales más estrechas y en forma de cuña, las laterales son más anchas y son simétricas y, a su vez, están formadas por dos piezas con una junta sin filete; lo que indica la dificultad extrema del guitarrero para aprovisionarse de madera de ciprés con la suficiente calidad y los tamaños necesarios. Hay filetes de palo santo en las juntas de las cuatro piezas principales. En el perímetro de la unión de la tapa con los aros hay cenefas simples de palo santo. La unión de los aros con el fondo tiene también cenefas pero ligeramente más anchas que no son originales; esto, junto a otros aspectos del interior indican que el fondo ha sido despegado en alguna restauración y dichas cenefas han sido sustituidas. El conjunto mástil-cabeza-zoque está construido de cedro de Honduras (*Cedrela odorata*) de un tono oscuro. La unión cabeza-mástil se realiza al sesgo con un elegante diseño; la voluta es una pieza independiente y dispone de una pieza de regreoso en la parte frontal de la cabeza para dar la forma curva a esta zona, a su vez forrada con una fina chapa de caoba (*Swietenia sp.*).



Ilustración 201: Pieza de regreoso en el clavijero con la chapa (forro de pala) de caoba

El zoque se compone de 4 piezas de cedro pegadas al mástil. El diapasón también es de caoba con 17 trastes de barra de latón finos y con una muy buena factura. El traste 12 coincide con la unión caja-mástil.

La roseta o boca se compone de dos calles confeccionadas a base de filetes de maderas contrastantes. La calle exterior tan solo se compone de tres filetes (negro,

blanco y negro); la calle interior es mucho más ancha y dispone once filetes de palo santo enmarcados a cada lado por cuatro filetes contrastantes (blanco, negro, blanco y negro).

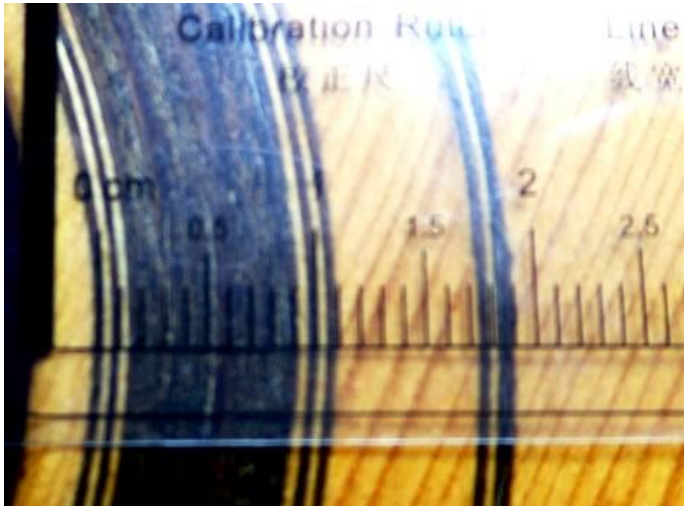


Ilustración 202: Roseta compuesta de filetes

El puente es también bastante peculiar ya que tiene forma de barca o de “bigotillos”, elemento poco usual en el repertorio de guitarras granadinas aunque no único. La característica de este puente es que las alas se transforman en dos cuernos cuyas bases se unen tras el cordal y que están rematados en sus puntas por unos botones de la misma madera con un punto de hueso incrustado. Es bastante original pero ya había sido utilizado por José Pernas, Antonio de Torres y es un elemento importado de la tradición de guitarras parisinas como por ejemplo Lacôte (en este caso los puentes carecen de cordal y se sujetan por el sistema de botones que atraviesan la tapa)



Ilustración 203: Puente de barca

La tapa tiene un golpeador de palo santo de India (*Dalbergia latifolia*) de forma ovoide que no parece ser original, tiene la peculiaridad que en la parte inferior amolda su forma al botón que remata el bigote derecho del puente.

Estructura interna

Los refuerzos internos de esta guitarra son muy representativos del estilo granadino de mediados del s. XIX, entroncando directamente con los instrumentos de Agustín Caro y José Pernas.



Ilustración 204: Vista del interior desde la culata hacia el zoque

Los refuerzos de aro en la junta con la tapa y los del fondo son de pino, de tira continua, estriados, con un ligero bisel y que se acoplan a las barras de refuerzo de tapa y fondo. La tapa presenta dos barras de boca de pino, sin rebajes en los extremos, redondeadas en sus aristas vivas salvo en los extremos que reposan sobre peones triangulares de caoba. El varetaje se compone de tres barras en forma de abanico de sección triangular, confeccionadas en pino y muy ligeras de dimensiones, lo que ha producido una deformación de la tapa por la tensión de las cuerdas sobre el puente.

Las uniones entre las fajas que componen los aros están reforzadas, en primer lugar, por unas cintas de tela azul grisáceo; y de nuevo forradas por una gasa del mismo

ancho. El aro de los agudos presenta dos cintas más de gasa reforzando rajas antiguas. Las juntas de las piezas del fondo parecen haber estado desencoladas ya que hay una serie de refuerzos en forma de peones alargados con forma trapezoidal (en un estilo muy poco granadino)

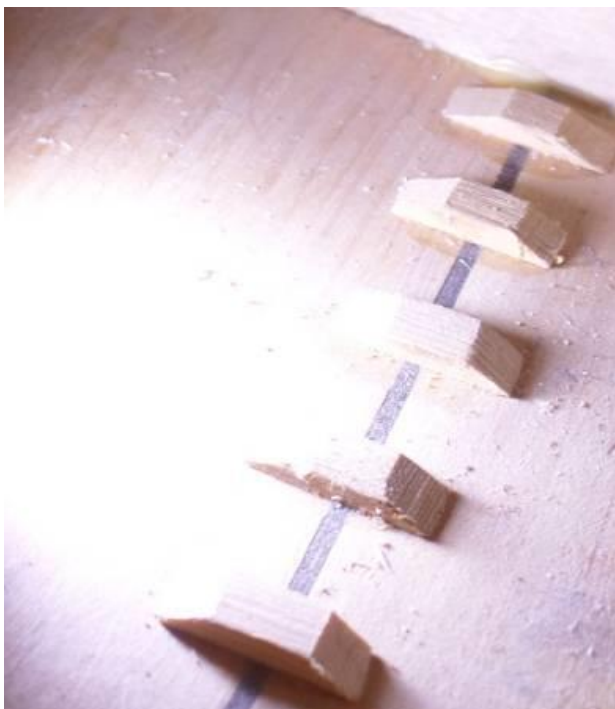


Ilustración 205: Peones trapezoidales de refuerzo

El taco que conforma el zoque interno está trabajado muy toscamente, así como el braguero que refuerza la unión entre los aros en la culata. El pie español no está solidarizado con el zoque (como ocurre con Caro y con Pernas) sino que se sitúa a continuación de este. Es de caoba, de diseño alargado, con biseles en las aristas vivas y la etiqueta lo cubre parcialmente (aunque algunas marcas de cola parecen sugerir que la etiqueta estuvo colocada más arriba). La etiqueta está totalmente impresa en un papel de color salmón. Sólo falta el último dígito de la fecha para escribirlo a mano (en este caso ha desaparecido la tinta). En alguna restauración ha sido completamente levantada del fondo, pegada en un papel blanco como refuerzo y de nuevo colocada en su sitio. Podemos leer:

POR NICOLAS DEL VALLE.
Calle de Elvira, núm. 54, Granada.
AÑO DE 185[?]

Podemos observar la influencia en el diseño de esta etiqueta de la que utilizaba Antonio Llorente.

Medidas:

Longitud total 880 mm

Longitud caja 420 mm

Tiro 573 mm

Caderas 310 mm

Ancho aros:

 Culata 112 mm

 Zoque 98 mm

Longitud cabeza 168 mm

Ancho cabeza 84 mm

Grueso cabeza 18 mm

Ancho mástil en el hueso 50 mm

Ancho mástil en el zoque 58 mm

Diámetro boca 80 mm

Distancia boca culata 260 mm

Distancia boca zoque 82 mm

Distancia puente culata 96 mm

Grueso mástil traste 1° 21 mm

Grueso mástil traste 9° 23 mm

Longitud puente 177 mm

Ancho puente 40 mm

Altura cuerdas traste 12° 3 mm

Peso 895'8 g

Nicolás del Valle, 1860



Ilustración 206: Vista tres cuartos de la guitarra (Fotografía Festival de Córdoba)

Este instrumento pertenecía a la colección de Lorenzo Sancho Sanz pero fue robado en 2013. Actualmente no se conoce su paradero. La información que tenemos sobre esta

pieza está tomada del catálogo de la exposición *Antonio de Torres y la Guitarra Andaluza*²⁴², organizada por el Festival de Córdoba. En él vemos la fotografía, algunas medidas y composición de maderas. La tapa es de pino, los aros y el fondo de caoba y palo santo y el diapasón de palo santo.

Según la fotografía vemos que se trata de una guitarra de seis cuerdas con seis clavijas de madera. La cabeza va rematada con *roete* y posee dos agujeros más pequeños para pasar una cinta o cuerda y colgar el instrumento. El puente es de tipo de barca, pero sin botones en los extremos, tiene diferenciado el cordal y el hueso es separable. Los aros están compuestos por dos piezas cada uno separados por un filete oscuro. Lo más característico y extraño es el diseño de la boca con alternancia entre secciones claras y oscuras en la composición de las calles confeccionadas con filetería de una forma muy original que no hemos encontrado en ningún ejemplar estudiado para este trabajo.

Medidas:

Longitud total 925 mm

Longitud caja 450 mm

Tiro 613 mm

Hombros 215 mm

Cintura 171 mm

Caderas 300 mm

Ancho aros:

 Culata 110 mm

 Zoque 97 mm

²⁴² AA. VV., *Antonio de Torres y la guitarra Andaluza*. Catálogo de la exposición que conmemora el 190 aniversario de su nacimiento. Córdoba: s. e., 2007, p. 83.

Nicolás del Valle, 1865

Conocemos este instrumento por la transcripción de la etiqueta que nos proporciona José Luis Romanillos en su diccionario²⁴³. También nos dice que pertenece a una colección privada española.

El texto de la etiqueta es el siguiente:

Fábrica de Violines y Guitarras
Premiado por la Sociedad de Amigos del País en la
Exposición de 1857
Año de 18[65, ms.]
Nicolas del Valle
Calle de Elvira Número 54
Granada

No tenemos más información sobre esta guitarra.

²⁴³ ROMANILLOS VEGA, José Luis; 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) String Makers, Shops, Dealers and Factories*. Guijosa: Sanguino, 2002, p. 413.

Nicolás del Valle, 1866



Ilustración 207: Vista frontal (Fotografía Universidad de Leipzig)²⁴⁴

La primera noticia que tenemos de esta guitarra es del Diccionario de guitarristas de Domingo Prat²⁴⁵. El escueto lema sobre Nicolás del Valle dice: “En el Museo Heyer se

²⁴⁴ Proporcionada por el Museo de Instrumentos de la Universidad de Leipzig

²⁴⁵ PRAT, Domingo, *Diccionario de guitarristas. Diccionario biográfico – bibliográfico – histórico – crítico de guitarras (instrumentos afines), guitarristas (profesores, compositores, concertistas, lahudistas,*

conserva una preciosa guitarra (N.º 594), en cuya etiqueta se lee: 'Nicolás del Valle / ... Granada / ano de 1866'." Buscando la localización de ese museo encontramos que la colección pasó al Museo de Instrumentos de la Universidad de Leipzig. Solicité información a dicho museo y me enviaron amablemente algunos datos de dicha guitarra. En el catálogo del Museo Heyer, escrito por Georg Kinsky y editado en 1912 encontramos una descripción de dicho instrumento²⁴⁶:

"No. 594. Requinto (spanische Alt-Gitarre)
mit lithographiertem Zettel: „NICOLAS DEL VALLE GRANADA, /
Año de 1866". Das hellgelb lackierte Korpus ist aus Kirschbaumholz;
Boden und Zargen sind von dunklen Einlageadern durchzogen. Auch
das Schalloch ist in ähnlicher Weise ausgestattet.

Der Bezug besteht aus 6 einzelnen Saiten in folgender Stimmung:



Die drei tieferen Saiten sind aus Seide und mit Silberdraht umspinnen,
die drei höheren Saiten sind aus Darm. — Das Griffbrett tragt
18 messingene Bünde.
Gesamtlänge 72 cm, Korpuslänge 32 1/2 cm, Breite 20 1/2 cm,
Zargenhohe 9 cm."

Según la información proporcionada por el museo esta guitarra desapareció durante la Segunda Guerra Mundial en 1943. Se conserva una fotografía de la colección de instrumentos antiguos donde podemos verla aunque en el museo no están seguros al cien por cien si es correcta la adscripción.

amateurs), *guitarreros* (*luthiers*), *danzas y cantos*, *terminología*. (Buenos Aires, 1934). Columbus: Orphée, 1986, p.394.

²⁴⁶ Recuperado en:

<https://archive.org/details/musikhistorische02heyer> (Última consulta: 30-7-2016). La traducción personal es la siguiente:

“Nº 594. **Requinto** (guitarra alto) con la etiqueta litografiada: “NICOLAS DEL VALLE GRANADA, / ... Año de 1866”. El cuerpo barnizado de color amarillo brillante está hecho de madera de cerezo; El fondo y los aros tienen filetes oscuros. Incluso la boca de la guitarra está conformada de manera similar. En la parte frontal posee 6 cuerdas individuales con la afinación siguiente: SI, MI, LA, RE, FA#, SI. Las tres cuerdas más graves son de seda entorchada con hilo de plata, las tres más agudas están hechas de tripa. El diapasón lleva 18 trastes de latón.

Longitud total 72 cm, longitud del cuerpo 32'5 cm, ancho de la cintura 22'5 cm, ancho de aros 9 cm. ”



Ilustración 208: Colección Hayer (Fotografía Universidad de Leipzig)

Por las características se puede asegurar que la guitarra de la fotografía se corresponde completamente con las construidas por Nicolás del Valle: cabeza rematada en “roete” o voluta; puente cordal de “borriquilla”, seis cuerdas simples; la plantilla es similar a otras de la época; tamaño pequeño de las llamadas “de señorita (tiro de inferior longitud); aros en dos piezas con filetes oscuros en las juntas (como la de 1860) y posiblemente fondo en varias piezas en forma de cuña con filetes oscuros en la juntas; agujeros extra para pasar una cinta o cuerda para colgar el instrumento; boca o roseta de filetes simples, conformada en dos calles; y con seis clavijas torneadas de madera en la cabeza. La única característica dudosa es que posea 18 trastes cuando lo normal en las guitarras de esta época es disponer de 17.



Ilustración 209: Guitarras de la colección Hayer (Fotografía Universidad de Leipzig)

La única duda que plantea la información obtenida es que el fondo y los aros fueran contruidos en cerezo (*Prunus cerasus*) ya que es una madera no utilizada habitualmente para instrumentos musicales en la zona y época estudiadas. Por la similitud en las fotos cabe pensar que el instrumento era de caoba, que tiene cierto parecido en el color y en la ausencia de vetado con el cerezo.

Nicolás del Valle, 1877



Ilustración 210: Etiqueta (Fotografía Eusebio rioja)

La primera información que tenemos de esta guitarra nos la proporciona Eusebio Rioja en su libro *Inventario de guitarreros granadinos*²⁴⁷ donde se reproduce una imagen de la etiqueta. Nos da el siguiente comentario: “... la guitarra que de él conocemos año setentaisiete [sic] es un típico ejemplo de guitarrilla barata, sin pretensiones de ninguna clase. Sigue en su estilo a Torres pero con una diferencia ostensible del precio, claro” y en una cita a pie de página nos indica que pertenecía a la colección del guitarrero granadino Francisco Manuel Díaz. Posteriormente, en su libro *Inventario de guitarreros andaluces*²⁴⁸, nos informa en otra nota que perteneció a la colección de Ángel Luis Cañete.

²⁴⁷ RIOJA, Eusebio, *Inventario de guitarreros granadinos (1875-1983)*. Granada: Códice, 1983, p. 95

²⁴⁸ RIOJA, Eusebio, *Inventario de guitarreros andaluces*. Málaga: ed. no venal mecanografiada, 2000, actualizado en 2005, p. 61

Juan Ortega, ca. 1860



Ilustración 211: Vistas frontal y posterior retocadas digitalmente (Fotografías Manuel Ruiz)



Ilustración 212: Etiqueta (Fotografía Manuel Ruiz)

Tan solo conocemos esta guitarra por las fotografías que ha proporcionado su dueño, Manuel Ruiz. Además es la única guitarra que se ha conservado de Juan Ortega que tengamos noticia.

Tiene 6 cuerdas con 6 clavijas torneadas para afinarlas, con incrustaciones de hueso en el extremo donde se ata la cuerda.. La cabeza presenta “roete” y dos agujeros accesorios, un poco más pequeños que los de las clavijas, para pasar una cuerda o cinta y colgar el instrumento. El forro de la cabeza parece ser caoba.



Ilustración 213: Vista de la cabeza (Fotografía Manuel Ruiz)

La tapa es de pino (*Pinus sylvestris*) con una importante reparación en la que se ha añadido una sección triangular en el lóbulo mayor, junto al puente.



Ilustración 214: Vista de la pieza restaurada (Fotografía Manuel Ruiz)

La boca está compuesta por dos calles independientes realizadas exclusivamente con filetería, la exterior consiste en tres filetes contrastantes. El puente tiene forma de barca, no tiene hueso separable sino que es de tipo cordal o “borriquilla” con dos perinolas de hueso en los extremos del cordal.



Ilustración 215: Vista del cordal del puente y las *perinolas* (Fotografía Manuel Ruiz)

Los aros y el fondo son de madera clara no identificada, el fondo formado por tres partes sin filetes de separación. También presenta una gran pieza triangular de madera algo más oscura, producto de alguna reparación, de forma similar a la de la tapa.

El diapasón tiene 17 trastes y es de destacar que el nº 12 no coincide con la unión mástil-caja. El tiro de cuerdas es aproximadamente de 615 mm, correspondiendo a una guitarra modelo “señorita”.

Guitarra anónima, siglo XIX



Ilustración 216: Vista frontal, de perfil y posterior

Esta guitarra no tiene etiqueta ni ninguna marca interior que nos informe sobre quién la construyó. Pertenece a la colección de Juan Carlos Ayala Ruiz y tuve la oportunidad de examinarla en febrero de 2015. Me comenta el propietario en la entrevista que el anterior dueño, un señor muy mayor, la compró hace cincuenta o sesenta años en Granada, pero no hay más información. El instrumento se ajusta al estilo de guitarra romántica granadina de la época de Pernas y así lo afirman expertos como Ángel Cañete o José Luis Postigo adscribiéndola como obra de este guitarrero. Ha sido restaurada recientemente por un luter de instrumentos de arco lo que ha determinado las técnicas y materiales utilizados que no son las más adecuadas para el caso de las guitarras.

Posee una plantilla estrecha y la cabeza está rematada con “roete”. Tiene seis cuerdas, las clavijas no son todas originales, al menos tres se han sustituido por clavijas

de violín de dos formatos diferentes. La tapa es de pino (*Pinus sylvestris*), en dos piezas simétricas con las vetas muy anchas en los extremos y estrechas en la parte central. Los grosores de las tablas de la tapa no son uniformes ni presentan patrón identificable y van de 2'4 a 3'6 mm. La posibilidad de que al retirar el barniz original durante la restauración conllevara una pérdida de material hace difícil la valoración de dichos grosores. Presenta numerosos túneles y agujeros de xilófagos que han sido rellenados con masilla.



Ilustración 217: Túneles de xilófagos



Ilustración 218: Vista de los aros de nogal rizado

Los aros están formados por dos piezas de nogal rizado (*Juglans regia*) cada uno con una tira intermedia posiblemente de arce (*Acer platanoides*) y dispuestos simétricamente. Tiene una anchura de aros mayor que las guitarras actuales y puede este aspecto relacionarla con otras guitarras de la época granadinas, con un grosor de las tablas que va de 1'6 a 2'8 mm. El fondo se compone de tres piezas, la central en forma de cuña de pino (*Pinus sp.*) y las laterales de nogal con un rizo marcado siendo simétricas, los grosores de las tablas son bastante desiguales por zonas y van desde 3'1 a 3'8 mm. El mástil es completamente de pino con la cabeza ajustada al sesgo, la voluta del "roete" y el zoque son piezas independientes. El forro de la cabeza es de caoba (*Swietenia mahagoni*). Presenta 6 agujeros para clavijas y otros 2 para una cinta con la que colgar la guitarra. Las proporciones del "roete" son muy armoniosas y está rematado en los laterales con volutas que no llevan marcas de haber tenido botones o perinolas. El hueso o cejuela parece original.



Ilustración 219: Cabeza con roete

El diapasón es de una madera oscura con mucha veta, sin identificar, podría ser algún tipo de palo santo (*Dalbergia sp.*). La roseta o boca se compone de dos partes diferenciadas. La más grande y cercana al agujero está realizada a madera completa (puede verse por el interior) y se compone de una serie de filetes de chapas contrastantes blancas y negras con una calle central consistente en media espiguilla realizada con rombos blancos y negros. La parte exterior está realizada a media madera y se compone de tres filetes de chapas contrastantes.



Ilustración 220: Boca

En la culata presenta un agujero, posteriormente obturado, que indica la presencia de algún botón o gancho para colgar o sostener el instrumento durante su ejecución.



Ilustración 221: Junta de aros en la culata

El puente, sin duda original, tiene hueso extraíble. Es de madera dura, posiblemente palo santo (*Dalbergia sp.*) y presenta una chapa de hueso como adorno y que sirve de refuerzo en el cordal. El bisel entre el soporte del hueso y el cordal está rebajado de la altura de las alas y presenta numerosas marcas de herramienta.



Ilustración 222: Vista del puente



Ilustración 223: Detalle del puente

La filetería se compone de cenefas simples de arce en la unión aros-fondo, sin embargo en la unión aros-tapa además de cenefas, también de arce, presenta un filete de chapa negra. Estas cenefas de la tapa no parecen originales por las incoherencias y desajustes

que presentan con el filete negro, lo que puede indicar que haya sido removida la tapa en alguna intervención o restauración siendo sustituidas por unas similares.

Estructura interna

La tapa tiene dos refuerzos de boca en forma de barra con rebajes en los extremos y que se introducen en los refuerzos de aros. Estos están realizados en tiras continuas de pino con cortes equidistantes que facilitan el doblado, del mismo modo que están realizados los refuerzos de aro en la unión con el fondo.

Tiene en la zona de la boca, a ambos lados del agujero, unos refuerzos de boca en pino que se ajustan al círculo de la abertura. Presenta en la zona del puente 5 barras de refuerzo en forma de abanico en pino con los extremos rebajados y sección rectangular.



Ilustración 224: Barras de abanico

La unión entre las dos chapas que forman cada aro y los filetes centrales está reforzada con tiras de papel azul que en la zona de la cintura del aro de los graves se superponen a piezas cuadradas de papel blanco. Esta característica, junto a que se superponen con chorreones de cola que discurren por estos aros, hace pensar la posibilidad de que no sean originales y que hayan sido pegados en alguna intervención posterior. El fondo posee solamente dos barras de refuerzo, la superior situada en la zona de la cintura presenta rebajes en la parte central y va apoyada en peones triangulares.



Ilustración 225: Barra de fondo apoyada en un peón triangular



Ilustración 226: Refuerzo de aro estriado y marcas de cepillo de dientes en el aro

La barra inferior se sitúa en la zona de las caderas y va también apoyada en peones triangulares. Las dos uniones del fondo, entre la cuña central de pino y las exteriores de nogal están reforzadas con tiras de madera. En la parte interna de los aros vemos marcas

de herramientas, en concreto de cepillo de dientes, que nos muestran el bajo nivel de acabado interior de las superficies y que es habitual en los métodos de construcción tradicionales.

Sería importante adscribir razonadamente esta guitarra a la escuela pertinente, en este caso la granadina. Así lo han hecho varios expertos, citados anteriormente y que proponen la autoría de José Pernas, pero en mi opinión esta apreciación no es concluyente. Es muy factible, por las características constructivas, materiales empleados y diseño, que esta guitarra haya sido construida en Granada en la segunda mitad del siglo XIX, por lo tanto la he incluido en el estudio; pero no se corresponde exactamente con el estilo y particularidades de José Pernas. Doy como ejemplo de estas particularidades la ausencia de pie español, las barras de refuerzo de boca con rebaje curvo en los extremos y la sección rectangular del varetaje del abanico.

Tiene 17 trastes de latón con forma de *t* y el traste nº 12 coincide con la unión mástil-caja.

Medidas:

Longitud total 946 mm

Longitud caja 448 mm

Tiro 612 mm

Hombros 214 mm

Cintura 170 mm

Caderas 294 mm

Ancho aros:

 Culata 119 mm

 Cintura 113 mm

 Zoque 109 mm

Ancho cabeza 73 mm

Grueso cabeza 12 mm

Ancho mástil en el hueso 50'5 mm

Ancho mástil en el zoque 58 mm

Diámetro boca 81 mm
Distancia boca culata 268 mm
Distancia boca zoque 96 mm
Distancia puente culata 111 mm
Gruoso mástil 1^{er} traste 24 mm
Gruoso mástil 9^o traste 26 mm
Ancho puente 31 mm
Altura puente 9 mm
Altura cuerdas 12^o traste 2'25-2'75 mm
Peso 1078 g.
Ángulo mástil cabeza 11°

Antonio Ávila Arenas, 1895



Ilustración 227: Vista frontal (Fotografía José Luis Romanillos)



Ilustración 228: Etiqueta (Fotografía José Luis Romanillos)

Tenemos constancia de este instrumento por la cita de José Luis Romanillos en su diccionario²⁴⁹.

La información que aporta nos viene dada por la transcripción del texto de la etiqueta:

Fábrica de Guitarras
Bordones y Cuerdas
de Antonio Avila
Calle de S. Francisco núm. 12
Cartagena 189[5]

En realidad la transcripción del texto en el diccionario ha sido levemente modificada durante su edición ya que en la ficha organológica de instrumento se ajusta perfectamente a las imágenes que tenemos de la etiqueta, con todos los textos en mayúsculas y el orden correcto de año y ciudad (primero el año y en la siguiente línea la ciudad).

Nos dice en el libro que se encuentra en el Museo Histórico Municipal de Ciudad Real. Se trata sin duda del Museo-Archivo Histórico Municipal “Elisa Cendrero”, situado en la calle Toledo 11 de dicha ciudad. Este museo se encuentra cerrado por reformas desde 2008 y no ha sido posible el examen presencial del instrumento ni la obtención de ninguna información o ficha catalográfica, no consta su existencia según el personal consultado encargado de este museo. Posteriormente José Luis Romanillos me ha proporcionado amablemente más información y medidas procedentes de la ficha organológica conservada en el Archivo Romanillos-Harris. Me refiere que la tapa es de pino abeto, la caja de palo santo, el mástil de cedro de Honduras. Aporta datos sobre la colocación bastante peculiar de los peones que fijan la tapa a los aros; que tiene tres barras de refuerzo en el fondo, cinco barras de abanico y que está muy deteriorada.

²⁴⁹ ROMANILLOS VEGA, José Luis; 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) String Makers, Shops, Dealers and Factories*. Guijosa: Sanguino, 2002, p. 25.

Medidas:

Longitud caja 470 mm

Tiro 638 mm

Hombros 248 mm

Cintura 226 mm

Caderas 330 mm

Ancho aros:

 Culata 82 mm

 Cintura 81 mm

 Zoque 70 mm

Longitud cabeza 162 mm

Ancho cabeza 64 mm

Grueso cabeza 19-18 mm

Ancho mástil en el hueso 51 mm

Ancho mástil en el zoque 60 mm

Diámetro boca 85 mm

Distancia boca zoque 106 mm

Distancia puente culata 126 mm

Grueso mástil traste 1º 20 mm

Grueso mástil traste 9º 25 mm

La etiqueta nos indica que esta guitarra fue construida en Cartagena, pero la importancia que tiene en esta investigación es que el autor pertenece a una saga de guitarreros destacados de Granada, que aunque algunos se asentaron también en diferentes localidades (Cartagena y Málaga) seguramente mantuvieran características constructivas y estilísticas granadinas, ayudando a la difusión de la escuela de esta ciudad.

Como anécdota es interesante reflejar la noticia de la condena a muerte de su hermano José Ávila Arenas ("el Guitarrero") en 1886 por los hechos acaecidos durante la Sedición del Castillo de San Julián en Cartagena.

Bernardo Milán Suárez, 1899



Ilustración 229: Vistas de frente, perfil y posterior de la guitarra. (Fotografías Ángel Cañete)

La primera referencia a esta guitarra en la bibliografía es el catálogo de Eusebio Rioja *Las guitarras tampoco vienen de París*²⁵⁰, donde se muestran dos fotografías, la relación de materiales, medidas y esquemas de los refuerzos interiores. Nos dice que la tapa es de pino abeto, los aros y el fondo de morera, el mástil de pino, el diapasón de caoba, el forro de la pala de caoba y el puente de palo santo. También nos indica que el propietario es Ángel Luis Cañete.

²⁵⁰ RIOJA, Eusebio, *Las guitarras tampoco vienen de París*. Muestra artesana de construcción de guitarras. Sevilla: Bienal de Flamenco, 1990, p. 60.

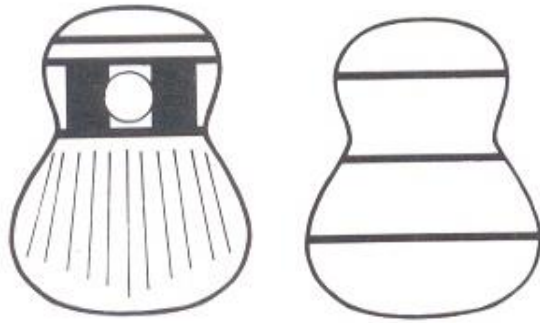


Ilustración 230: Esquema de los refuerzos interiores (Eusebio Rioja).

Medidas:

Longitud total 934 mm

Longitud caja 455 mm

Tiro 610 mm

Hombros 247 mm

Cintura 204 mm

Caderas 324 mm

Ancho aros:

 Culata 68 mm

 Zoque 60 mm

Longitud cabeza 172 mm

Ancho cabeza 75 mm

Grueso cabeza 16 mm

Ancho mástil en el hueso 47 mm

Ancho mástil en el zoque 56 mm

Diámetro boca 86 mm

Distancia boca culata 278 mm

Grueso mástil traste 1º 23 mm

Grueso mástil traste 9º 23 mm

También aparecen algunas fotos interesantes en el libro de Luis Leal *Guitarreros de Andalucía*²⁵¹.

El siguiente catálogo en que aparece esta guitarra es *IV siglos de guitarra. Colección de la familia Cañete*²⁵², en él se muestran fotos y un escueto comentario sobre la madera de que está construida y que es una “guitarra ‘de galleta’.”

José Luis Romanillos la cita en su diccionario²⁵³ transcribiendo la etiqueta, que dice:

Fabrica de Guitarras y Bandurrias
de Bernardo Milan Suares,
calle de Elvira [48 ms.]
Granada [1899 ms.]

De nuevo Eusebio Rioja nos habla de esta guitarra en su *Inventario de guitarreros andaluces*²⁵⁴, donde nos comenta que “es un instrumento anacrónico para la época en la que fue construida. Aún no recoge las innovaciones de **Antonio de Torres**: muy estrecha y de diseño antiguo.”

Esta guitarra es de las pocas conservadas modelo “galleta” que tienen la característica de ser muy estrechas de aros, con lo que queda el instrumento muy aplanado; seguramente para que resulte más cómoda la ejecución. No estoy de acuerdo con Rioja en que este instrumento sea anacrónico ya que otros constructores hacían este tipo de guitarras en esta época, como José Ortega o Antonio de Torres. E incluso se continuaron haciendo en las décadas posteriores. Otras características que pueden relacionar este instrumento con Torres (y con constructores granadinos

²⁵¹ LEAL PINAR, Luis F., *Guitarreros de Andalucía. Artistas para la sonanta*. Sevilla: Giralda, 2004, p. 158.

²⁵² AA.VV., *IV siglos de guitarra. Colección de la familia Cañete*. Catálogo de la exposición. Málaga: Diputación de Málaga, 2005, p.24.

²⁵³ ROMANILLOS VEGA, José Luis; 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) String Makers, Shops, Dealers and Factories*. Guijosa: Sanguino, 2002, p. 250.

²⁵⁴ RIOJA, Eusebio, *Inventario de guitarreros andaluces*. Málaga: ed. no venal mecanografiada, 2000, actualizado en 2005, p. 69.

contemporáneos) son: el recorte o diseño de pala trilobulado, las cenefas en madera clara y el mosaico de la boca o roseta muy ancho.

Es, sin embargo, poco frecuente que el abanico de refuerzo en el interior de la tapa conste de 11 varetas; número bastante elevado y que puede responder a una búsqueda de un mejor resultado acústico. Lo normal en la época (incluso actualmente) es 5 o 7 varetas.

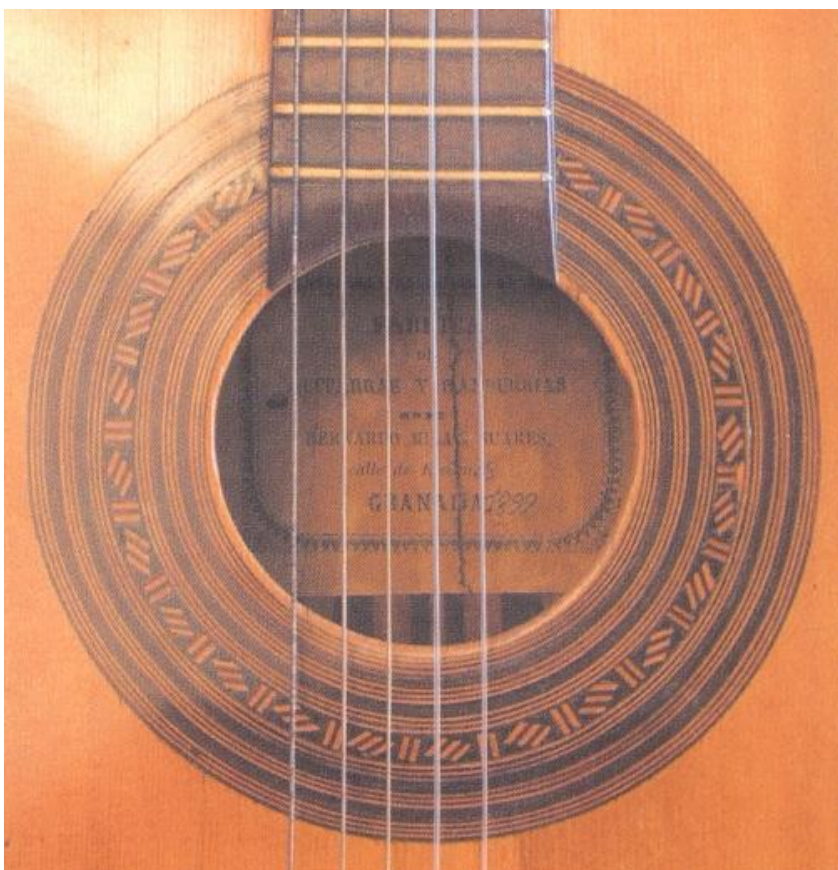


Ilustración 231: Vista de detalle de la boca con la original decoración basada en taracea y filetes contrastantes. (Fotografía Luis Leal)

Otra característica destacable es que el fondo está constituido por 11 franjas de maderas contrastantes, siendo mucho más anchas las de los laterales y formando un diseño de cuña; incrementando la tradición granadina y llevándola al extremo. Un diseño similar pero invertido cubre el forro de la pala. Lleva seis clavijas de madera torneada con botones de hueso tanto en el extremo donde se anuda la cuerda (adorno habitual en clavijas de la época) como en la base de la *oreja*. Es curioso el comentario que realiza Ángel Cañete sobre la técnica utilizada por los guitarreros granadinos para conseguir

que la madera de morera (*Morus alba*) se asemejara a la de caoba. Consistía en enterrar la madera durante un tiempo en estiércol para que se oscureciera. En España no se ha utilizado habitualmente la morera para la construcción de instrumentos musicales pero en países como Irán, Afganistán o Irak se emplea tradicionalmente para esta finalidad.



Ilustración 232: Detalle de la pala. (Fotografía Luis Leal)

Francisco Ortega, 1883



Ilustración 233: Vista frontal (Fotografía MIMMA)

Esta guitarra pertenece a la colección de Museo Interactivo de la Música de Málaga. Según información proporcionada por el museo: "Es una guitarra de tamaño reducido y

muy ligera, lo que nos sugiere que podría ser destinada para un niño o una señorita". Esta definición concuerda con el tipo de guitarra modelo "señorita" que vemos en un significativo número de guitarras del corpus estudiado en esta tesis.

Contiene una etiqueta en su interior, en la que podemos leer :

Fábrica de guitarras y bandurrias de
Francisco Ortega Avila,
Hoy su viuda,
Premiado en la exposición granadina de 1876.
Calle Elvira, 42, Año de 1883,
Granada

El texto de la etiqueta también ha sido proporcionado amablemente por el personal del museo.

Esta guitarra tiene seis cuerdas y seis clavijas de madera para afinarlas. La cejuela es de hueso, el diapasón y el puente parece que son de nogal (*Juglans regia*), sería necesario examinarla personalmente para determinar la especie exacta. La tapa es de pino (*Pinus sp.*) y la decoración de la boca consiste en una incrustación de chapas de distintos colores en círculos concéntricos. Tiene 17 trastes de latón.

Podemos destacar entre sus características el puente en forma de barca o de "bigotillos", sin hueso separable. Es también interesante el agujero accesorio que tiene en la cabeza además de los 6 correspondientes a las clavijas, es posible que sirviera para pasar una cuerda o cinta y colgar el instrumento pero tiene un diámetro de taladro más grande de lo necesario; sería necesario investigar si puede servir para alojar una clavija extra como ocurre por ejemplo en la José Pernas de 1838 o la Francisco Ortega Ayala (padre de este guitarrero) de 1877.

Francisco Ortega, 1890



Ilustración 234: Vistas de frente, perfil y posterior

Tan solo conocemos de este instrumento que pertenecía a la colección Cañete. Las fotografías precedentes están tomadas del catálogo *IV siglos de guitarra. Colección de la familia Cañete*²⁵⁵.

Podemos ver que se trata de una guitarra de seis cuerdas con seis clavijas de madera. La tapa de pino abeto, el fondo y los aros parecen ser de palo santo, siendo

²⁵⁵ AA.VV., *IV siglos de guitarra. Colección de la familia Cañete*. Catálogo de la exposición. Málaga: Diputación de Málaga, 2005, p.46.

constituido por 5 piezas de maderas contrastantes el fondo con diseño de cuña. El recorte de la pala es trilobulado. El puente es moderno, con hueso separable y tiene como característica dos puntos de hueso incrustados en las alas.

Francisco Ortega, 1890



Ilustración 235: Vistas frontal y posterior de la guitarra (Fotografía Luis Leal)

Tan solo conocemos esta guitarra por las fotografías que Luis Leal aporta en su libro *Guitarreros de Andalucía*²⁵⁶. Dice que pertenecía a la colección de Ángel Cañete. La guitarra estaba en muy mal estado de conservación, con la boca muy dañada; pero algunos elementos de su cabeza o clavijero son destacables por lo excepcional de su construcción. El primer elemento es que tiene 7 agujeros para clavijas, mientras que solamente tiene 6 cuerdas, 6 ranuras en la ceja o hueso y 6 agujeros en el puente cordal de “borriquilla”. No se trata de un agujero para pasar una cuerda y colgar el instrumento ya que esto son siempre pares y de un tamaño sensiblemente inferior a los de las clavijas.

²⁵⁶ LEAL PINAR, Luis F., *Guitarreros de Andalucía. Artistas para la sonanta*. Sevilla: Giralda, 2004, p. 156.

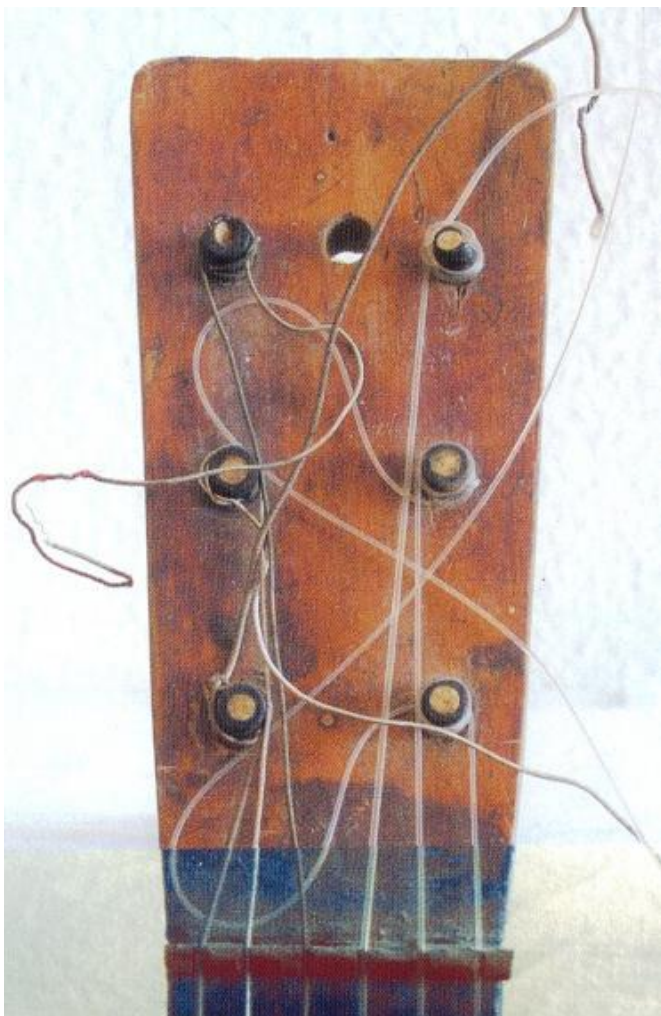


Ilustración 236: Detalle de la cabeza y el séptimo agujero para clavijas (Fotografía Luis Leal)

Solo hemos encontrado dos guitarras en el corpus que tengan una disposición parecida: la guitarra de José Pernas de 1838, que es tan enigmática como esta y que solo es posible ajustar 6 cuerdas. Y la guitarra de José Pernas de 1883 que tiene 7 clavijas, el mismo número de ranuras en el hueso del clavijero y de agujeros en el puente; lo que indica sin duda que esta guitarra sí fue concebida para albergar 7 cuerdas.

La otra peculiaridad es una pieza de refuerzo para la ceja o hueso del clavijero sobrepuesta al forro de la pala. Igualmente en una guitarra de José Pernas de 1851 encontramos una pieza similar, así como en alguna otra guitarra de Antonio de Torres. Sería necesario examinar este instrumento para dilucidar estos aspectos discordantes. El que he comentado en segundo lugar puede deberse a una reparación ya que el hueso no parece original ya que está confeccionado en madera.

Rafael Ortega, 1893

Esta guitarra pertenece a la colección del guitarrero madrileño Félix Manzanero. La primera referencia que he encontrado es la que nos proporciona José Luis Romanillos en su diccionario²⁵⁷, donde transcribe la etiqueta y dice a qué colección pertenece. Yo tuve la oportunidad de examinar brevemente este instrumento durante mi visita a la colección de Félix Manzanero en 2013. Se trata de una guitarra modelo “galleta” (con los aros muy finos) construido en Madrid pero por un guitarrero granadino perteneciente a una conocida saga de esta escuela.

En la etiqueta podemos leer:

R. Ortega
de Granada
Fabricante de guitarras
1893 – Toledo, 55 - Madrid

La inclusión en este trabajo de este instrumento se debe a que Rafael Ortega nació y aprendió su oficio en Granada. Pertenecía a una importante saga de guitarreros que ayudaron a diseminar el estilo granadino de construcción de guitarras por otras zonas geográficas. Es importante destacar que el guitarrero madrileño Santos Hernández aprendió en su juventud en el taller de Rafael Ortega.

²⁵⁷ ROMANILLOS VEGA, José Luis; 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) String Makers, Shops, Dealers and Factories*. Guijosa: Sanguino, 2002, p. 275.

José Ortega, 1890



Ilustración 237: Vista frontal y posterior (Fotografía Siccas)

Conocemos esta guitarra por la página Web de la tienda Siccas Guitars²⁵⁸ (Alemania). En donde nos proporcionan la única información que tenemos de este instrumento. Es destacable que se trata de una guitarra con los aros muy estrechos lo que hace que sea

²⁵⁸ Recuperado en:
<http://www.siccasguitars.com/shop/guitar/jose-ortega-1890/> (Última consulta: 8-10-2015)

un instrumento de aspecto aplanado (en la época se denominaba a este modelo “galleta”). En este trabajo se refiere otra guitarra de estas características del mismo constructor, perteneciente a la colección Aarón García, de la última década del siglo XIX .



Ilustración 238: Vista de los aros (Fotografía Siccas)

La tapa es de pino abeto, los aros y el fondo de ciprés, este último confeccionado en varias tiras con forma de cuña. También nos comentan que ha sido recientemente “restaurada en estado original” sin cambiar la materia que constituye el instrumento. Respecto a las piezas de nácar que componen la boca indican que posiblemente fueran importadas a España desde la zona de Markneukirchen (Alemania); en una guitarra del sevillano Manuel Soto y Solares (*ca.* 1870), que tuve la oportunidad de restaurar hace unos años, encontramos los mismos modelos de piezas de nácar embutidas en mástic negro. Este diseño de boca con varias calles compuestas por filetería y tiras de espigas y medias espigas y una banda central de nácar y mástic negro es bastante tradicional de la época.



Ilustración 239: Detalle de la boca y etiqueta (Fotografía Siccas)



Ilustración 240: Detalle de la boca de una guitarra Manuel Soto y Solares (ca. 1870)

Las dos guitarras utilizan las mismas piezas de nácar aunque conteniendo distintos grabados a buril en las superficies y presentan también una diferente disposición de los filetes de las calles externas de la boca.

José Ortega, 1880



Ilustración 241: Vistas frontal y posterior de la guitarra (Fotografías Manuel Cano)

Solamente conocemos datos de este instrumento por la publicación de José Manuel Cano *Un siglo de la guitarra granadina*²⁵⁹. Las fotos son de esta publicación y la descripción que hace es la siguiente:

“Presentamos esta guitarra construida en el año 1880 y según la leyenda de su etiqueta: Fábrica de guitarras y bandurrias de José Ortega. Calle de los Mesones núm.4 – Granada – 1880. Vemos en esta guitarra una continuación de la

²⁵⁹ CANO TAMAYO, Manuel, *op. cit.* s. p.

anteriormente presentada del maestro Pernas [1860-1865], boquilla adornada con mosaico de color, en taracea, golpeador en tapa armónica y tapa posterior igualmente en forma de flecha. Seis clavijas de madera. Puente en forma moderna con hueso de fijación y altura.”

Podemos completar la descripción diciendo que el recorte de la pala es completamente diferente a las demás guitarras conocidas de este constructor. El cordal del puente tiene una chapa de hueso o marfil de refuerzo y adorno. El forro de la pala está compuesto por tres tiras de maderas contrastantes y posee en la cabeza dos agujeros suplementarios más pequeños que los de las clavijas para pasar una cuerda o cinta para colgar el instrumento.

José Ortega, ca. 1890



Ilustración 242: Vistas frontal, de perfil y posterior



Ilustración 243: Vista de la etiqueta

Esta guitarra pertenece a la colección de Aarón García Ruiz habiendo sido adquirida en un anticuario en la década de 1990. Conserva su estuche original fabricado a medida en madera y forrado en tela. No hay datos de sus anteriores propietarios.



Ilustración 244: Estuche



Ilustración 245: Guitarra y estuche

El estuche tiene las iniciales J R S que podrían ser las del dueño del instrumento como ocurre con otras guitarras de la época. Está construido de madera maciza, ajustándose al perímetro del instrumento. Interiormente está forrado de tela color burdeos. La tapa se abre articulada por dos pequeñas bisagras. Tiene dos cangrejos para el cierre de la caja, uno a cada extremo; una cerradura de cofre de la que no se conserva la llave y un asa pequeña para transportarla. El barniz externo al aceite está muy deteriorado.

No conocemos la fecha exacta de su construcción ya que la última cifra manuscrita de la data se ha borrado. Pudo entonces construirse entre 1890 y 1899. Tiene 6 cuerdas y 6 agujeros de clavijas en la cabeza o pala. Se conservan 5 clavijas y un trozo de la sexta. Son de tres tipos diferentes: las de las cuerdas 3, 5 y 6 son de madera clara teñida de negro con incrustaciones de nácar en los dos extremos y unos puntos grabados en una de las caras de la oreja que numeran las clavijas por el sistema de puntos de los dados, la número 5 está rota y le falta el extremo donde se ata la cuerda; otro modelo es el de la cuerda 1 que tiene unas molduras diferentes, la oreja más delgada, las incrustaciones son de hueso y no tiene puntos para marcar de qué cuerda se trata, puede no ser original; finalmente hay otra clavija que seguro que no es original que es de ébano torneado y consiste en una clavija de viola adaptada a guitarra. Finalmente en el agujero de la clavija 4 está incrustado un trozo de la clavija que contenía y que está rota por los dos extremos y queda tan solo una pequeña porción. La cabeza tiene, además, dos agujeros accesorios para pasar una cinta o cuerda y colgar el instrumento. Hay un tercer agujero accesorio que es una verdadera incógnita ya que es cuadrado, para hacer un cuadrado no basta con utilizar un taladro sino que hay que usar formones; atraviesa toda la cabeza menos el forro de la pala, sin ninguna función aparente.



Ilustración 246: Vista de la cabeza



Ilustración 247: Detalle de los agujeros en la parte dorsal de la cabeza

El forro de la pala se compone de dos chapas de caoba con una tira de separación de madera clara. Utiliza el típico recorte de pala trilobulado de José Ortega, tan tradicional en Granada. El mástil es de pino con las vetas muy finas, de gran calidad, con la cabeza unida al sesgo y zoque de una pieza de pino de peor calidad pegada al mástil. El diapasón es de caoba (*Swietenia mahagoni*), bastante grueso, con 18 trastes de latón en forma de *t* y todos del mismo ancho. La tapa es de pino abeto (*Picea sp.*) en 4 piezas, de buena calidad. La boca es bastante ancha pero su diseño es muy sencillo a base de tiras o filetes de distintas maderas y colocadas de forma contrastante, alguna de las tiras tiene restos de tinte verde.



Ilustración 248: Vista del puente



Ilustración 249: Detalle de la boca



Ilustración 250: Golpeador

El puente es de nogal (*Juglans regia*) con hueso separable y un adorno-refuerzo en el cordal consistente en una chapa de hueso. También encontramos un golpeador en la zona de la tapa de los agudos en palo santo de Río (*Dalbergia nigra*) con numerosas marcas de uso consistente en incisiones hechas por las uñas del guitarrista. Todo el perímetro de la tapa en su unión con los aros está reforzado por una cenefa de madera clara (arce o ciprés) y un filete de madera oscura; el perímetro del fondo tiene tan solo la cenefa de madera clara.

Los aros y el fondo son de caoba de gran calidad, los aros se componen de dos piezas cada uno separados por un filete de madera clara, mientras que el fondo está formado por tres piezas no simétricas, siendo la central más pequeña y con una leve forma de cuña.

Los refuerzos interiores de la tapa se componen de dos barras de boca, una superior y otra inferior, que tienen sección rectangular sin rebajes en los extremos. Están apoyados en peones triangulares de pino.



Ilustración 251: Vista de las barras de abanico

Tiene 5 barras de abanico de sección triangular, biseladas en los extremos. No posee ninguna barra entre la superior de la boca y el zoque, tampoco tiene refuerzos de boca originales, tan solo unos rectángulos de cartón impreso y unos parches de cartón gris claramente no originales. Los refuerzos de aros del fondo están constituidos por una tira continua de madera de pino con cortes a intervalos regulares para facilitar el doblado y con un bisel en la arista viva. La continuidad de esta tira se ve interrumpida por las barras refuerzo de fondo que son 3, de sección rectangular, sin rebajes en los extremos y van apoyadas en peones. Examinando detenidamente estos refuerzos de aro se ve que han sido pegados en su integridad a cada aro y posteriormente se han hecho, mediante serrucho y formón, las cajas para ajustar las barras de fondo. La junta de las dos piezas

de cada aro va reforzada por una tira de papel de gramaje medio. El zoque interior no posee pie español. La unión de la tapa y los aros está reforzada por peones triangulares de pino aislados, dejando bastante espacio entre uno y otro. El taco del braguero tiene forma de paralelepípedo y una construcción bastante tosca.



Ilustración 252: Vista de los refuerzos interiores

La etiqueta está impresa sobre papel de color salmón. Está muy deteriorada y es imposible leer la última cifra manuscrita en la fecha.

El texto dice:

Fábrica de guitarras y bandurrias

DE

José Ortega.

Mesones, nùm. 17.

GRANADA.

Año 189[?]

Esta guitarra se encuentra muy deteriorada, Tiene numerosas rajaduras en la tapa, el conjunto zoque-mástil-diapasón se ha vencido por la tensión de las cuerdas rajando la tapa en sus dos mitades con un pequeño desplazamiento longitudinal. En la zona cercana a la boca hay varias faltas de madera de la tapa. Las cenefas presentan roturas y descoladuras en diferentes zonas. Los aros tienen también numerosas rajas y, en algunos casos, presentan faltas importantes de material. En el fondo presenta numerosas rajaduras y juntas descoladas; en la tabla de los agudos hay una reparación hecha con la misma madera que el resto de la caja con un injerto de una pieza triangular con la veta en diferente dirección.

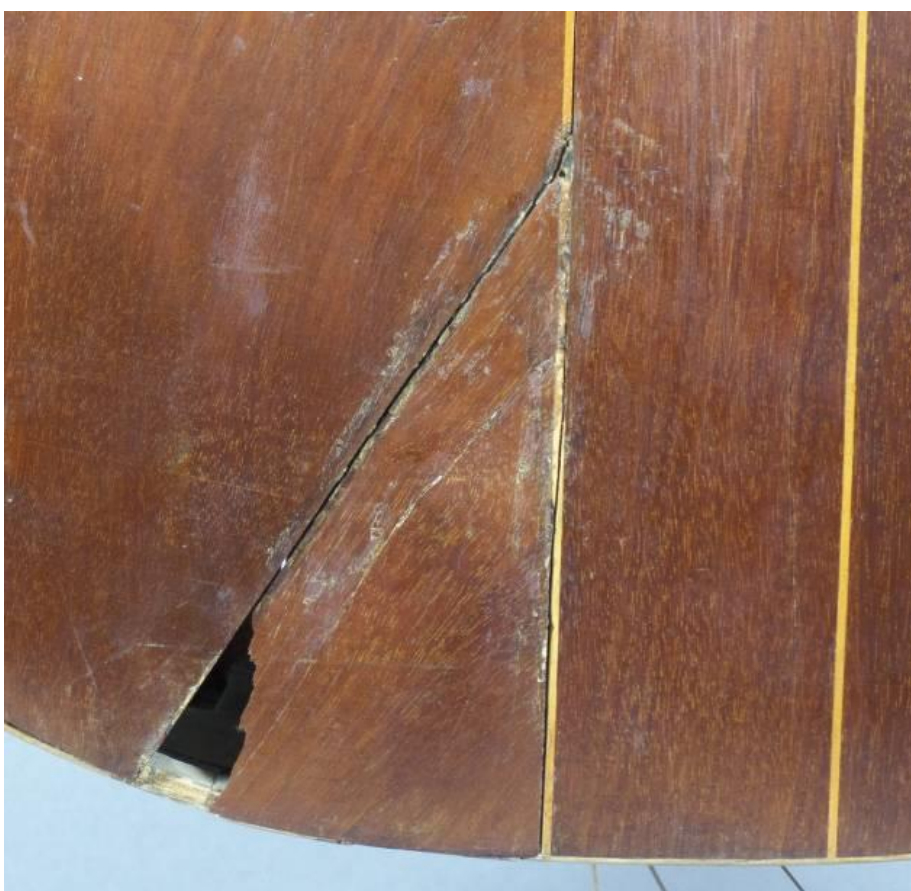


Ilustración 253: Pieza añadida en el fondo

También presenta roturas en las clavijas y en la junta de la cabeza con el mástil. En el golpeador y las zonas adyacentes de la tapa hay numerosas señales de uñas, lo que indica un uso intensivo para música flamenca. En el diapasón también presenta marcas de uso entre los espacios que delimitan los trastes. En el dorso del mástil hay numerosas huellas del tornillo de apriete de una cejilla, sobre todo en los trastes 3, 4, 5 y 7.

Este instrumento tiene numerosos vestigios de haber sido intensamente restaurado. Encontramos piezas de papel y tela pegadas como refuerzos interiores en diferentes zonas y probablemente en diferentes ocasiones. Evidentemente ha sido restaurada más de una vez y por diferentes manos.

Medidas:

Longitud total 977 mm

Longitud caja 482 mm

Tiro 650 mm

Hombros 264 mm

Cintura 223 mm

Caderas 348 mm

Ancho aros:

 Culata 72 mm

 Cintura 71 mm

 Zoque 69 mm

Longitud cabeza 173 mm

Ancho cabeza 71 mm

Grueso cabeza 19-14 mm

Ancho mástil en el hueso 50 mm

Ancho mástil en el zoque 58 mm

Diámetro boca 84 mm

Distancia boca culata 294 mm

Distancia boca zoque 107 mm

Distancia puente culata 132 mm

Grueso mástil traste 1° 23 mm

Grueso mástil traste 9° 24 mm

Longitud puente 198 mm

Ancho puente 29 mm

Peso 941 g (con las cuerdas que muestran las fotografías)

Ángulo mástil cabeza 22°

El interés de este instrumento radica en ser una de las pocas guitarras “galleta” del siglo XIX que conservamos. El principal problema que tenían estos instrumentos es que la tensión de las cuerdas hacía que se deformaran y se vencieran hacia adelante al no disponer de la suficiente profundidad de caja. Seguramente los clientes que compraban este modelo valoraban la comodidad de tocar en estas guitarras tan estrechas. Paulatinamente estos instrumentos cayeron en desuso, al igual que ocurriera con las guitarras modelo “señorita”.

José Ortega, 1898



Ilustración 254: Vistas frontal y posterior de la guitarra (Fotografía Francisco Manuel Díaz)

Esta guitarra perteneció al poeta granadino Federico García Lorca quien tocaba la guitarra además del piano y fue, entre otras actividades musicales, promotor del Concurso de Cante Jondo de 1922 en Granada junto a Miguel Cerón y Manuel de Falla. Tenemos noticia de ella por el libro de Luis Leal *Guitarreros de Andalucía*²⁶⁰. También nos indica Leal que el instrumento estaba en la casa museo *Huerta de San Vicente*; y que fue restaurada por Francisco Manuel Díaz en 1995.

²⁶⁰ LEAL PINAR, Luis F., *Guitarreros de Andalucía. Artistas para la sonanta*. Sevilla: Giralda, 2004, p. 274.

En las fotografías, tomadas en el taller de Díaz, podemos ver que tiene tapa de pino abeto, aros y fondo de ciprés, el fondo compuesto por varias tiras contrastantes con un diseño en forma de cuña, habitual en Ortega. Tiene seis cuerdas y tan solo cuatro clavijas, también le faltan las cuerdas y el hueso de la cejilla pero puede deberse que hayan sido retirados durante el proceso de restauración. El puente es moderno con hueso separable. Tiene un golpeador de palo santo en la zona de los agudos. El recorte de la pala es el típico trilobulado de Ortega y posee dos pequeños agujeros accesorios en el centro de la pala para pasar una cinta o cuerda con la que colgar el instrumento. Tiene intensas marcas de uso, sobre todo en el diapasón, con profundas marcas de cejilla en la parte posterior del mástil.

Actualmente no es posible acceder a este instrumento ya que está temporalmente depositado en una institución madrileña.



Ilustración 255: La cantante estadounidense Patti Smith tocando la guitarra de Lorca en la casa museo (Fotografía Jesús Ortega)²⁶¹

²⁶¹ Recuperado en:
http://www.huertadesanvicente.com/act_ficha.php?id=275 (Última consulta: 5-8-2016)

José Ortega 1899



Ilustración 256: Vistas frontal y posterior (Fotografías Manzanero)²⁶²

Esta guitarra pertenece a la importante colección del guitarrero madrileño Félix Manzanero. Por el análisis de las fotografías se puede decir que es una guitarra modelo “galleta” (de aros muy estrechos). La tapa es de pino, parece que en tres piezas. Los

²⁶² Recuperado en:

<http://www.guitarrasmanzanero.com/principal.htm> (Última consulta: 12-5-2016)

aros están compuestos por dos piezas con un filete claro en la junta. El fondo está formado por 5 piezas, las tres centrales en forma de cuña; las dos piezas externas son de palo santo de Río con vistosas vetas y tienen filetes claros en las juntas con las piezas adyacentes. Tiene 6 cuerdas y 6 clavijas para su afinación. El recorte de pala tiene un diseño trilobulado. El puente es moderno con hueso separable. El diapasón posee 17 trastes.

José Ortega, ca. 1900



Ilustración 257: Vistas de frente, perfil y posterior



Ilustración 258: Detalle de la etiqueta

No conocemos exactamente la fecha de construcción de esta guitarra ya que se ha borrado la última cifra de la fecha. Puede estar construida en el intervalo 1900-1909 aunque un examen de la etiqueta bajo luz ultravioleta parece mostrar que la cifra manuscrita es un 3. El problema es que no se puede fotografiar este examen ya que las cámaras utilizadas en la investigación poseen filtros para el espectro de luz ultravioleta y no reflejan diferencias con las fotografías bajo luz blanca. Pertenece a la colección Aarón García Ruiz. Se corresponde con el llamado modelo “señorita” llamado más recientemente modelo “cadete” que desde el siglo XIX era una guitarra un poco más pequeña que las normales y se utilizaba por niños, personas con manos pequeñas o para repertorios especiales. Se podía afinar una tercera menor más aguda, del mismo modo que en Alemania o Austria las *terz gitarre*.

Tiene 6 cuerdas con 6 clavijas de madera. La tapa es de pino (*Pinus sylvestris*) en 3 piezas de baja calidad, las dos externas simétricas, con las vetas muy anchas en los laterales y algunos nudos incipientes. Los aros y el fondo son de ciprés de muy buena calidad, siendo el fondo construido en tres piezas separadas por filetes de palo santo. Las dos externas son también simétricas y la pieza central tiene forma de cuña. El mástil, la cabeza y el zoque están hechos de pino, el zoque en tres piezas superpuestas al mástil. El diapasón es de nogal (*Juglans regia*) con 18 trastes de latón con sección en forma de *t*, los trastes 13 al 18 son más estrechos, siguiendo una costumbre que ya encontramos en guitarras de principios de siglo XIX. El perímetro de la tapa y el del fondo están reforzados por unas cenefas simples de palo santo. El forro de la pala está formado por tres piezas de madera de colores contrastantes, la tira central es más estrecha que las exteriores. Además de los 6 agujeros para las clavijas tiene otros 2 en el centro de la cabeza para pasar una cinta o cuerda y colgar el instrumento (muestra algunas marcas de haber utilizado esta cuerda ya que hay un pequeño surco entre ellos). El recorte de la cabeza tiene forma trilobulada, como otras guitarras de Ortega y sus contemporáneos. 5 de las clavijas son iguales, siguen un modelo habitual en las guitarras granadinas con la peculiaridad de que poseen botones de hueso en sus dos extremos. Una de ellas presenta una variación en las molduras y en vez de hueso en la punta donde se anuda la cuerda tiene nácar (2ª cuerda). Puede que esta clavija no sea original.



Ilustración 259: Vista de la cabeza

Estructura interior

La boca está compuesta por una serie de tiras o filetes de madera sin teñir de colores contrastantes.



Ilustración 260: Vista de la boca

El puente es de nogal y tiene hueso separable. La tapa por dentro va reforzada por dos barras de boca perpendiculares al eje del instrumento de sección casi cuadradas con las aristas vivas redondeadas y apoyadas en peones.



Ilustración 261: Vista del puente

Tiene tres barras de abanico de sección semicircular y biseladas en los extremos. No posee refuerzos de boca ni otras barras suplementarias. La unión entre aros y tapa va reforzada por peones individuales de pino, con una separación entre ellos mayor de la anchura de cada uno. Los aros se unen al fondo con una tira continua de pino con cortes a intervalos regulares para facilitar el domado, estas tiras son interrumpidas por las barras del fondo, que son dos, similares a las barras de boca y también apoyadas en peones. No hay refuerzos de junta entre las piezas del fondo por lo que se han propiciado la separación en una de estas juntas, la que hay entre la tira central y la pieza de los bajos, llegando a romper la etiqueta que hay pegada al fondo. Es remarcable que prácticamente no posee *pie español*, es tan solo una protuberancia en ángulo del interior del zoque. El braguero es muy simple, está confeccionado con pino, con las vetas en la misma dirección que los aros y tiene forma de paralelepípedo.

El barniz está muy desgastado y en la mayor parte del instrumento parece que ha desaparecido. A parte de la descoladura entre las dos piezas del fondo tiene también despegado una parte de la cenefa de refuerzo de la tapa, cerca de la culata, con los peones de esa zona también descolados. En la boca hay una rotura con faltas de filetería en la zona de los agudos. Es posible que se deba a algún tipo de colgador con gancho que haya producido este desperfecto. En la tapa, en la zona de los agudos, hay una raja entre la boca y el zoque. Presenta otra raja longitudinal en la zona de los agudos, un poco más abajo del puente, que va desde el filo de la tapa a la cintura. Tiene

marcas de uso en el diapasón con pequeños hoyos producidos al pisar las cuerdas contra el mismo. Y finalmente tiene muchas marcas de uñas en la tapa en la zona de los agudos, lo que indica que ha tenido una intensa utilización para música flamenca. No tiene señales de haber sufrido ninguna restauración, por lo que podemos decir que está en estado original, salvo las cuerdas de nailon que son modernas.

Medidas:

Longitud total 867 mm

Longitud caja 418 mm

Tiro 575 mm

Hombros 228 mm

Cintura 187 mm

Caderas 294 mm

Ancho aros:

 Culata 72 mm

 Cintura 71 mm

 Zoque 66 mm

Longitud cabeza 160 mm

Ancho cabeza 76 mm

Grueso cabeza 16 mm

Ancho mástil en el hueso 48 mm

Ancho mástil en el zoque 67 mm

Diámetro boca 77 mm

Distancia boca culata 249 mm

Distancia boca zoque 91 mm

Distancia puente culata 99 mm

Grueso mástil traste 1º 19 mm

Grueso mástil traste 9º 23 mm

Longitud puente 170 mm

Ancho puente 27 mm

Altura cuerdas traste 12º 2'2 mm

Peso 750 g

Ángulo mástil cabeza 20 °

La importancia que tiene este instrumento es que está en estado completamente original, no ha sido restaurada por lo que mantiene toda la información sobre los sistemas de trabajo de los guitarreros sin alteraciones. También es importante porque es una de las pocas guitarras modelo “señorita” que conservamos de constructores granadinos, que sin duda señala una práctica musical que hoy no comprendemos completamente pero que podemos relacionar con prácticas de otras zonas españolas y europeas de la época del cambio de siglo en referencia, por ejemplo, a la similar *terz gitarre* alemana.

José Ortega, ca. 1900



Ilustración 262: Vistas de frente, perfil y posterior



Ilustración 263: Etiqueta

Esta guitarra pertenece a la colección Aarón García Ruiz. La fecha de construcción oscila entre 1900 y 1909 ya que la última cifra de la data se ha borrado. Está en muy mal estado de conservación ya que tiene el fondo despegado, numerosas rajaduras y fracturas y varias reparaciones no muy afortunadas.

Tiene 6 cuerdas con las correspondientes clavijas torneadas. La tapa es de pino (*Pinus sp.*) en 4 partes con zonas de vetas muy juntas y rectas y otras zonas de peor calidad. Los aros y el fondo son de plátano (*Platanus hispanica*) que es una madera muy poco utilizada en la construcción de guitarras. El fondo está construido en 3 piezas principales separadas por filetes oscuros siendo la pieza central en forma de cuña y las externas simétricas, estas llevan añadidas dos pequeñas piezas en el lóbulo mayor para proporcionar el ancho necesario. Estas últimas juntas no llevan filete sino que van disimuladas. El perímetro de la tapa va reforzado por una cenefa mientras que el fondo se pega directamente a los aros. El mástil, la cabeza y el zoque son de pino (*Pinus sp.*) de veta fina y recta; en el interior pueden verse unos agujeros de clavos y ranuras que indican que es madera reutilizada de muebles. La cabeza está ajustada al sesgo y el recorte de pala tiene forma trilobulada como otros instrumentos de José Ortega. El forro de la cabeza está formado por dos chapas de madera clara separadas por un filete de palo santo. Las clavijas se corresponden con dos modelos diferentes aunque ambos habituales en la escuela granadina del siglo XX, con incrustaciones en la punta de hueso en un caso y de nácar en el otro, dos de las clavijas han perdido estas incrustaciones. El diapasón es de madera clara sin determinar, de madera de veta retorcida que ha sufrido una gran deformación. Tiene 18 trastes de latón con forma de *t*. Se ha perdido el hueso del clavijero. El zoque está realizado en una pieza de pino y muestra agujeros de clavos y un corte anterior de serrucho que indica que se ha reutilizado la madera, posiblemente de algún mueble.

Los refuerzos interiores de la tapa consisten en dos barras de boca, de sección rectangular, sin rebajes en los extremos y van apoyadas en peones en su junta con los aros. Son paralelas y perpendiculares al eje del instrumento, una cada lado del orificio circular. Presenta 5 barras de abanico con las aristas vivas biseladas y los extremos rebajados. La unión entre los aros y la tapa se refuerza mediante peones triangulares de pino que se encuentran bastante separados unos de otros. La unión de los aros y el fondo se realiza mediante una tira continua de pino con cortes a intervalos regulares para

facilitar el doblado. El tacón del braguero consiste en un paralelepípedo de pino con las vetas paralelas a los aros. Durante alguna reparación se han pegado 21 piezas de madera para reforzar diferentes zonas de la tapa que sufrían rajaduras. El fondo está completamente despegado, tiene numerosas rajaduras y descoladuras y se han perdido las tres barras de refuerzo del mismo. Así mismo presenta 6 piezas de madera que refuerzan la reparación anteriormente citada. No tiene refuerzos de las juntas entre las piezas que componen el fondo.

La etiqueta es de gran formato y le faltan algunos trozos importantes en dos de las esquinas. El texto dice:

FÁBRICA DE GUITARRAS Y BANDURRIAS
DE
José Ortega
Mesones, 17. Año de 190[?]
GRANADA

El formato de la etiqueta es diferente a las otras guitarras de la misma época estudiadas de José Ortega, pero todas tienen en común el mismo texto aunque en distinto orden.

Medidas:

Longitud total 980 mm

Longitud caja 484 mm

Tiro 646 mm

Hombros 264 mm

Cintura 225 mm

Caderas 344 mm

Ancho aros:

 Culata 80 mm

 Cintura 78 mm

 Zoque 75 mm

Longitud cabeza 173 mm
Ancho cabeza 81 mm
Gruoso cabeza 20-17 mm
Ancho mástil en el hueso 49 mm
Ancho mástil en el zoque 59 mm
Diámetro boca 83 mm
Distancia boca culata 290 mm
Distancia boca zoque 111 mm
Distancia puente culata 131 mm
Gruoso mástil traste 1º 24 mm
Gruoso mástil traste 9º 29 mm
Longitud puente 196 mm
Ancho puente 29 mm
Peso 974 g (sin cuerdas ni hueso del clavijero
Ángulo mástil cabeza 20º

Por la estructura de este instrumento y los materiales empleados creo que nos encontramos con una guitarra que cumple muchas de las características de una guitarra flamenca actual. Es por lo tanto anterior a los modelos de guitarra “de tablao” de Manuel Ramírez y otras de la escuela madrileña. La gran cantidad de marcas de uñas que hay en la tapa nos indican que efectivamente fue utilizada para tocar flamenco. Domingo Prat en su diccionario dice lo siguiente sobre José Ortega: “Guitarrero español establecido en Granada a fines del siglo XIX., continuando en el mismo taller sus hijos, distinguidos en la construcción de guitarras para los 'tocaos' del género andaluz, vulgo flamenco”²⁶³.

²⁶³ PRAT, Domingo, *Diccionario de guitarristas. Diccionario biográfico – bibliográfico – histórico – crítico de guitarras (instrumentos afines), guitarristas (profesores, compositores, concertistas, lahudistas, amateurs), guitarreros (luthiers), danzas y cantos, terminología*. (Buenos Aires, 1934). Columbus: Orphée, 1986, p. 382.

José Ortega, 1903



Ilustración 264: Vistas frontal y posterior de la guitarra (Fotografía Luis Leal)

Tan solo conocemos este instrumento por las fotos que muestra Luis leal en su libro *Guitarreros de Andalucía*²⁶⁴. Nos dice que pertenece a la colección de Ángel Luis Cañete.

Vemos que es un instrumento de seis cuerdas con seis clavijas de madera. La tapa es de pino abeto, el fondo es de palo santo y está conformado por varias piezas que forman un diseño de cuña, tradicional en Ortega. El recorte de la pala es trilobulado y parece que esta pieza está confeccionada en varias tiras de pino. Tiene también dos agujeros extra, más pequeños, para pasar una cuerda o cinta y colgar el instrumento.

²⁶⁴ LEAL PINAR, Luis F., *Guitarreros de Andalucía. Artistas para la sonanta*. Sevilla: Giralda, 2004, p. 163.

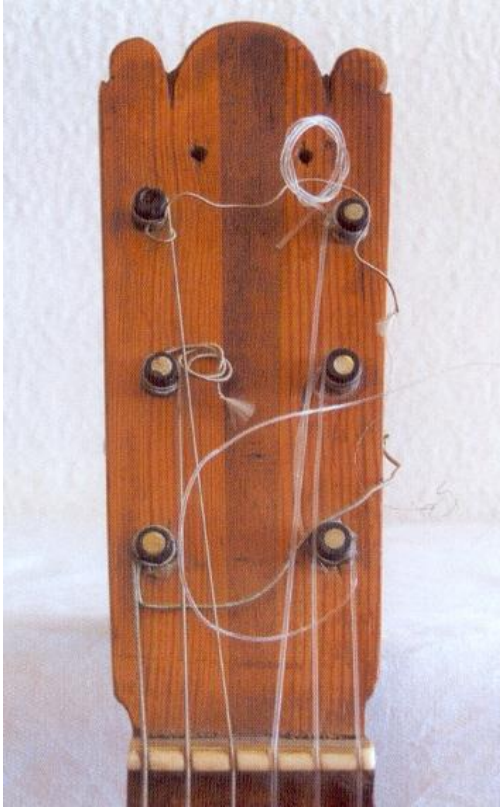


Ilustración 265: Vista de la cabeza (Fotografía Luis Leal)

Las clavijas tienen botones de hueso en el extremo donde se atan las cuerdas. La boca está confeccionada a base de simples filetes de maderas contrastantes sin mosaico ni taracea. El puente, en cambio, tiene unos botones de hueso como decoración incrustados en las alas.

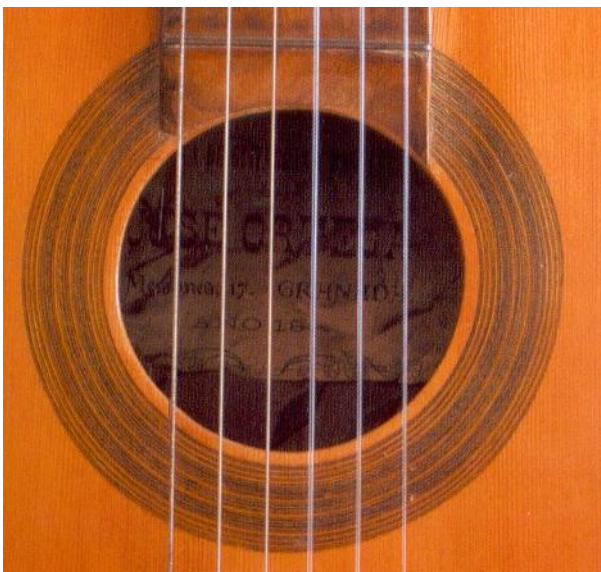


Ilustración 266: Vista de la boca (Fotografía Luis Leal)

Benito Ferrer, 1891



Ilustración 267: Vistas frontal y posterior (Fotografías Manuel Cano)



Ilustración 268: Etiqueta (Fotografía Manuel Cano)

Tan solo tenemos noticia de esta guitarra por la descripción que hace de ella Manuel Cano en su libro *Un siglo de la guitarra granadina*²⁶⁵ y por las fotos que acompañan dicha descripción. Tampoco sabemos a qué colección pertenece. Nos cuenta Cano:

“... presentamos una guitarra construida en madera de ciprés, al estilo de estas guitarras que en la época se llamaron “galletas”, por sus aros muy estrechos, quizás para buscar una mayor facilidad de tocarlas en la clásica postura flamenca. Esta guitarra más grande de contorno, para buscar una mayor sonoridad, en la cual persiste la enseñanza de escuela Granadina por la división de la tapa posterior o fondo en tres trozos y forma de flecha, si bien en ésta por su mayor tamaño hace que estas divisiones sean más anchas e igualmente la cuña de madera de diferente color. Trabajo sencillo en filetería y adorno de boquilla en la unión de aros y tapas. Clavijero de madera. Recorte de cabeza muy similar a otras guitarras presentadas anteriormente”.

No incluye foto de perfil del instrumento por lo que no podemos ver el ancho de aros de esta guitarra “galleta”. Podemos añadir que tiene dos agujeros accesorios en la cabeza para pasar una cinta o cuerda y colgar la guitarra. El forro de cabeza está compuesto por tres piezas de madera oscura separadas por filetes claros. El puente es moderno, con hueso separable. Finalmente puedo añadir que el diapasón tiene 18 trastes.

²⁶⁵ CANO TAMAYO, Manuel, *Un siglo de la guitarra granadina*. Granada: Caja de Ahorros de Granada, 1975.

Benito Ferrer, 1895



Ilustración 269: Vista frontal de la guitarra (Fotografía Festival de Córdoba)

Esta guitarra pertenece a la importante colección de instrumentos del guitarrero madrileño Félix Manzanero. Tuve la oportunidad de examinar someramente este instrumento en 2013 visitando su taller en el caso antiguo de Madrid. En la publicación

del catálogo de la exposición *Antonio de Torres y la guitarra andaluza*²⁶⁶ aparece referida esta guitarra. En esta publicación se detallan las medidas y los materiales de construcción, que son: pino abeto para la tapa, arce rizado para los aros y el fondo, cedro para el mástil y palo santo en el diapasón. Nos detallan la característica de que posee tornavoz, un tubo cilíndrico adosado a la boca por el interior de la caja, realizado con una chapa metálica y que no es muy utilizado por los constructores granadinos. Pude analizar este elemento cuando examiné la guitarra y se corresponde en sus características con los utilizados habitualmente por Antonio de Torres en sus instrumentos. Otro aspecto que entronca a Ferrer con Torres es el *recorte de pala* o recorte de cabeza que sigue el del guitarrero almeriense.



Ilustración 270: Vista posterior de la guitarra

²⁶⁶AA.VV., *Antonio de Torres y la guitarra Andaluza*. Catálogo de la exposición que conmemora el 190 aniversario de su nacimiento. Córdoba: s.n., 2007, pp. 86-7.

Medidas:

Longitud caja 488 mm

Tiro 655 mm

Hombros 273 mm

Cintura 230 mm

Caderas 350 mm

Ancho aros:

 Culata 95 mm

 Zoque 89mm

La característica más destacada de esta guitarra es la utilización del tornavoz, elemento que pretende modificar y mejorar el sonido del instrumento. Hay pocas guitarras de este constructor con tornavoz aunque sí hay datos de guitarras granadinas del siglo XIX con esta innovación que Domingo Prat atribuía a José Pernas.

El material utilizado para los aros y el fondo no es tampoco muy habitual en la escuela granadina: el arce rizado (*Acer pseudoplatanus*) lo que indica la tendencia que se dio en Granada en la época del cambio de siglo a utilizar maderas exóticas más exclusivas. Sin embargo la decoración sigue siendo bastante sobria (más que en otras guitarras de este constructor). Hay un aspecto en la pala del instrumento que me hace pensar que originariamente no disponía de clavijeros mecánicos, se trata de los dos agujeros que hay en la parte superior para pasar una cuerda o cinta y colgar el instrumento. Lo más probable es que en un principio dispusiese de clavijas de madera cuando se taladraron estos dos agujeros y posteriormente fuera modificada la cabeza, realizando ranuras para acoplar las maquinillas para afinar y dejando en lugar inusual los agujeros. Otro aspecto destacable es la disposición de dos golpeadores de materia plástica en la tapa, lo que indica que este instrumento ha sido utilizado para tocar flamenco.

Benito Ferrer, 1898

Esta guitarra pertenece a la colección del guitarrista estadounidense Sheldon Ulrik y está reflejada en su libro *A collection of fine spanish guitar*²⁶⁷. Nos explica que la tapa está compuesta de tres piezas de pino abeto, con un marcado abombamiento en la zona del puente. La boca está diseñada con un mosaico en maderas blancas y negras bordeado en ambos lados por bandas de pequeñas estrellas de 8 puntas incrustadas en mástic negro; igualmente todo el perímetro de la cenefa lleva este mismo tipo de estrellas incrustadas. El puente es de palo santo y lleva incrustaciones de madreperla en el cordal y en las alas. Tiene un tornavoz de metal que impide ver los refuerzos interiores, su forma es cónica con un diámetro junto a la tapa de 94 mm y junto al fondo de 110 mm, con una profundidad de 55 mm. Los aros y el fondo son de palo santo; el diapasón es de ébano y no es original, habiendo sido reducido el número de trastes de 19 a 18; el mástil y la cabeza son de cedro de Honduras y cree que ha sido reducido el ancho del mástil. La cabeza tiene un forro de pala de palo santo con una tira central incrustada semejante a las cenefas y la boca. Los clavijeros son de hierro con algunas orejas de madreperla y otras de marfil, estas últimas no originales. Finalmente hace una valoración del instrumento como un esfuerzo de Benito Ferrer de construir una guitarra de lujo; también opina que parte del trabajo pudo hacerlo un aprendiz por su tosca elaboración. El instrumento ha sufrido pobres reparaciones, habiendo cambiado el barniz. Finalmente nos dice que el sonido de la guitarra es maduro y agradable, pero algo vulgar y lejano a las necesidades del concierto “justo como pensaba Segovia”. Nos proporciona Sheldon Ulrik una serie bastante completa de medidas del instrumento.

En la etiqueta podemos leer:

BENITO FERRER
Constructor de Guitarras
Calle[jon Campanas ms.] N° 2
Modelo num 2 – B 2ª época.
AÑO DE 189[8 ms.] GRANADA

²⁶⁷ ULRİK, Sheldon, *A Collection of fine Spanish Guitars from Torres to the Present*. Commerce: Sunny Knoll, 1997, pp. 16-8.

Medidas:

Longitud caja 468 mm

Tiro 650 mm

Hombros 255 mm

Cintura 212 mm

Caderas 343 mm

Ancho aros:

 Culata 86 mm

 Cintura 82 mm

 Zoque 80 mm

Longitud cabeza 162 mm

Ancho cabeza 75 mm

Ancho mástil en el hueso 42'5 (sic) mm (debe ser una errata, seguramente sea 52'5 mm)

Ancho mástil en el zoque 57 mm

Diámetro boca 88 mm

Distancia boca zoque 97 mm

Distancia puente culata 117 mm

Grueso mástil traste 1º 20 mm

Grueso mástil traste 9º 21'5 mm

Peso 1320 g

Podemos añadir que el recorte de pala es trilobulado, en el estilo de otras guitarras de Ferrer. No posee agujeros accesorios en la cabeza para pasar una cuerda o cinta y colgar el instrumento. El diseño del mosaico de la boca es muy vistoso y podemos relacionarlo con otro que ya utilizara José Pernas en su guitarra de 1861 referenciada en este trabajo. Es de remarcar que la cenefa perimetral de la tapa está compuesta por una serie de incrustaciones de nácar en mástic negro, de forma similar a las calles exteriores de la boca. Es extraordinariamente raro en una guitarra granadina este tipo de decoración así como las incrustaciones del puente. Estos extremos hacen pensar que nos encontramos con una guitarra muy especial, para algún cliente con capacidad económica por encima

de la media. En esta tesis se puede ver otra guitarra de Ferrer con tornavoz, concretamente la perteneciente a la colección de Félix Manzanero de 1895.

Benito Ferrer, 1901



Ilustración 271: Vista frontal, de perfil y posterior (Fotografía Ángel Cañete)

Conocemos esta guitarra por las fotos publicadas por Luis leal en su libro *Guitarreros de Andalucía*²⁶⁸. Y por las publicadas posteriormente por Ángel Cañete en el catálogo AA.VV., *IV siglos de guitarra. Colección de la familia Cañete*²⁶⁹. Es una guitarra sencilla con seis cuerdas y seis clavijas de madera. El recorte de la pala es trilobulado y posee dos agujeros más pequeños para pasar una cinta o cuerda y colgar el instrumento.

²⁶⁸ LEAL PINAR, Luis F., *Guitarreros de Andalucía. Artistas para la sonanta*. Sevilla: Giralda, 2004, p. 160.

²⁶⁹ AA. VV., *IV siglos de guitarra. Colección de la familia Cañete*. Catálogo de la exposición. Málaga: Diputación de Málaga, 2005, p.58.

La tapa es de pino abeto en tres partes. Los aros y el fondo son de ciprés de gran calidad, el fondo está hecho de dos partes con unos filetes contrastantes en la junta. La forma de la plantilla es muy moderna, mostrando la tendencia a instrumentos grandes con mayor sonoridad. La boca tiene un curioso diseño de taracea con estrellas de 6 puntas enlazadas. Tiene 18 trastes sobre un diapasón que parece ser palo santo. En la foto de detalle vemos parte del texto de la etiqueta donde se observan correcciones autógrafas sobre un texto impreso. Tiene pegado en la tapa, en la zona de los agudos, un golpeador de palo santo con marcas de uso (marcas de uñas) que indica que ha sido utilizada intensivamente para música flamenca.

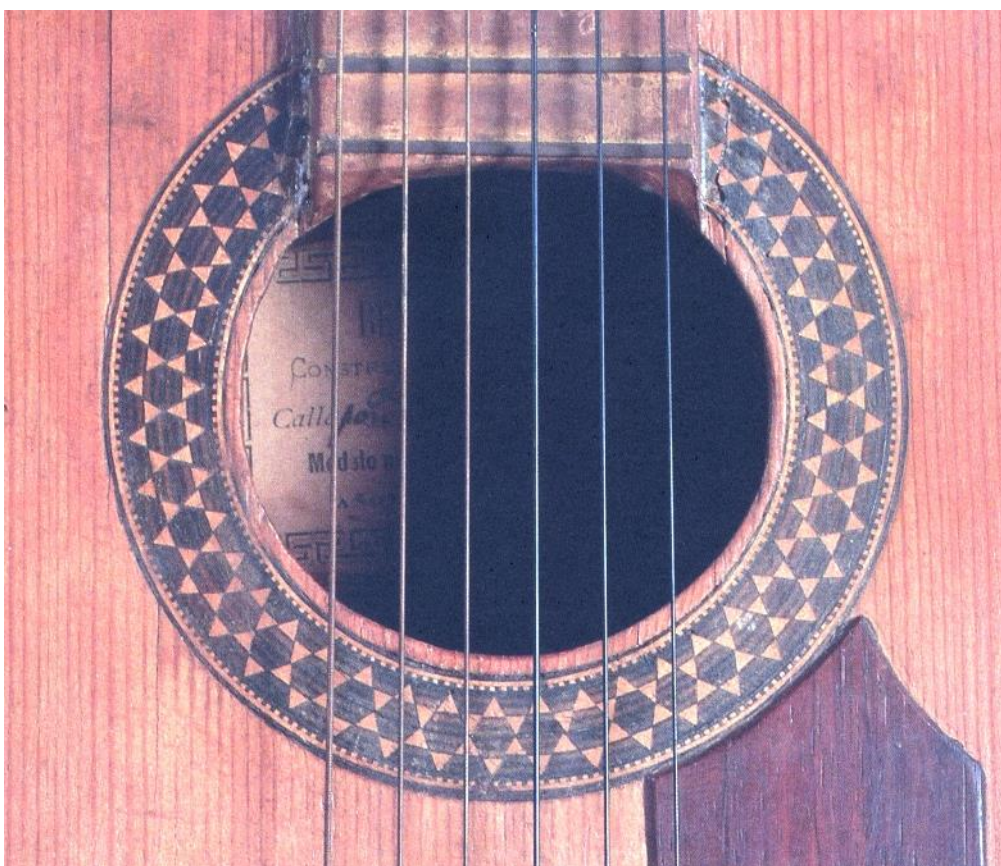


Ilustración 272: Detalle de la boca del instrumento (Fotografía Ángel Cañete)

En la fotografía podemos incluso ver el texto de la etiqueta, y es el siguiente:

BENITO FERRER

Constructor de Guitarras

Calle[?] de las campanas corregido en tinta [?]

Modelo núm. [?] 2ª época

AÑO DE [1901 *ms.*] GRANADA.



Ilustración 273: Vista de la cabeza (Fotografía Luis Leal)

Benito Ferrer, 1916

Tan solo conocemos esta guitarra por la referencia que hace José Luis Romanillos en su diccionario²⁷⁰. En ella tan solo nos hace una transcripción del texto de la etiqueta y nos dice que pertenece a una colección privada en España.

La transcripción de la etiqueta es la siguiente:

Benito Ferrer
Constructor de guitarras de concierto
[Callejon campanas 2 ms.]
Granada
[1916 ms. y firma: B. Ferrer]
Modelo número [4 ms.]

²⁷⁰ ROMANILLOS VEGA, José Luis; 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) String Makers, Shops, Dealers and Factories*. Guijosa: Sanguino, 2002, p. 122.

Benito Ferrer, 1916



Ilustración 274: Vista frontal (Fotografía Manuel Cano)



Ilustración 275: Etiqueta (Fotografía Manuel Cano)

La única noticia que tenemos de esta guitarra nos la proporciona Manuel Cano en su libro *Un siglo de la guitarra granadina*²⁷¹. En sus páginas nos dice que pertenece a la segunda época de construcción de guitarras de Ferrer, que es de concierto, construida en palo santo y que lleva clavijero mecánico. Transcribe también la etiqueta.

Basándonos en las fotografías podemos decir que lleva golpeador plástico, lo que indica que se utilizó para tocar flamenco. Tiene marcas de uñas y el barniz se ha perdido en la boquilla o roseta, en la zona de los graves, por acción del dedo pulgar de la mano derecha. El recorte de la cabeza es trilobulado como otras guitarras del autor. Parece que la tapa está confeccionada en tres piezas, observándose desencoladuras en alguna zona entre el puente y la culata. El diapasón tiene 18 trastes. El puente es de modelo moderno, tiene hueso separable y el adorno de puente, en el cordal, consiste en una chapa de hueso.

La transcripción del texto de la etiqueta es la siguiente:

BENITO FERRER
CONSTRUCTOR DE GUITARRAS DE CONCIERTO
[Callejon Campanas, 2 ms.]
GRANADA [1916 ms.]
Modelo número [10 ms.] Firma

No tenemos más datos de este instrumento.

²⁷¹CANO TAMAYO, Manuel, *Op. cit.* s. p.

6. CONCLUSIONES

A la finalización de este trabajo debo exponer que la provincia de Granada ha tenido históricamente una importante aportación a la elaboración de instrumentos de cuerda a lo largo de la historia, una preponderante situación respecto a otras zonas territoriales. Durante el siglo XIX albergó una serie de constructores de guitarras con unas características propias que constituyen una escuela genuina y diferenciada de otras escuelas españolas y del resto de Europa; esto no implica que no estuviera puntualmente relacionada con otras áreas geográficas, sobre todo con las zonas de producción de guitarras más próximas o con más relación comercial y social, como Málaga, Almería o incluso Madrid, en este caso con una interrelación indudable y hasta ahora poco estudiada. Prácticamente no poseemos guitarras anteriores al siglo XIX por lo tanto lo único que se podría hacer sobre instrumentos más antiguos es conjeturar sobre cómo serían y cuáles sus características. Personajes como los constructores Agustín Caro y José Pernas destacan por sus innovaciones y su visión adelantada a los constructores de su época de otras escuelas españolas; como por ejemplo el diapasón sobreelevado, la modificación de los órdenes dobles a simples o el puente moderno con hueso separable. Además se significaron por la notoriedad y número de sus discípulos, entre ellos Antonio de Torres.

La granadina cumple las características de una *escuela* ya que delimita una tradición, forma o manera de hacer, determinada por una serie de artesanos o artistas que han generado un estilo local de guitarras, que se ha transmitido de maestros a discípulos, y se ha producido un legado de innovaciones a las generaciones posteriores. Se cumple con el término *escuela*, como reza el *diccionario* de la RAE en su octava acepción: “En literatura y en arte, conjunto de rasgos comunes distintivos que caracterizan las obras de un grupo, de una época o de una región.”

Podemos resumir las características de esta escuela, aunque debemos tener en cuenta que no todos los constructores ni todas las guitarras cumplen con la totalidad de cualidades:

- Ausencia total de decoraciones incrustadas en la tapa de los instrumentos, salvo la boca o roseta.
- Ausencia de incrustaciones en aros, fondo, mástil o cabeza.
- Diseños de la parte superior de la cabeza en forma de *roete*, trilobulados o con un recorte muy sencillo.
- Aros confeccionados en dos piezas cada uno con un filete simple en la unión.
- Fondos elaborados con varias piezas, la central habitualmente con forma de flecha.
- Utilización de peones triangulares para la unión de la tapa y los aros.
- Clavijas de madera para la afinación de las cuerdas.
- Uso de puentes modelo de “borriquilla” sin hueso separable.
- Barnizado con goma laca a muñequilla.
- Utilización de madera de pino (*Pinus sylvestris*) para mástiles, zoques, refuerzos interiores y tapas.
- Empleo de maderas sacadas de muebles como caoba (*Swietenia mahagoni*), palo santo de Rio (*Dalbergia nigra*), ciprés (*Cupressus sempervirens*) y nogal (*Juglans regia*).
- Tamaño de la plantilla de la caja ligeramente mayor, con un aumento de la superficie de la tapa armónica.

- Longitud vibrante de las cuerdas tipificado en dos tamaños: 650 mm y 610 mm, correspondiendo a la guitarra normal y al denominado “modelo señorita” respectivamente.
- Pié español independiente del zoque, se pega con anterioridad al fondo del instrumento.

Es cierto que existen interrelaciones con otros centros de producción, e incluso con guitarreros concretos que determinan alguna característica concreta, pero eso ocurre en todo tipo de relaciones artísticas y es, de alguna manera, la forma natural de transmisión de innovaciones y estilos entre diferentes escuelas. Lo que deben determinar futuros estudios es el alcance de estas interrelaciones y los aspectos identitarios únicos de la escuela granadina. Es notable el caso del adorno o recorte de pala de la guitarra de José Pernas de 1851, que fue continuado por Antonio de Torres como marca de identidad y que es muy posible que fuera una influencia de guitarreros franceses anteriores como Laprevotte o Lacôte; este diseño fue a su vez fue empleado posteriormente por numerosos constructores granadinos como José Ortega o Benito Ferrer

La situación de Granada en la periferia Española, no solo geográfica sino también económica, explica que los instrumentos aquí construidos satisficieran la demanda de músicos de bajo nivel económico, y tan solo ocasionalmente de la nobleza o de la corte de la nación. Por este motivo primaron los objetivos musicales y acústicos, por parte de los artesanos, sobre los decorativos y ornamentales. Así las guitarras granadinas del periodo estudiado carecían absolutamente de incrustaciones o decoración superflua, que no tuvieran unas motivaciones estructurales como la de conferir más resistencia y durabilidad al objeto. Mientras que en otros centros de producción como Málaga, Sevilla, Cádiz o Barcelona, continuaron durante décadas la tradición característica del Barroco de adornar puentes, tapas, cabezas y diapasones con incrustaciones de maderas preciosas o tallas y grabados llamativos, dando más importancia a la estética que a la acústica. Como ejemplo la guitarra de Agustín Caro de 1803, que no posee ninguna concesión a los aspectos decorativos superfluos, tiene los mínimos componentes en las cenefas y la boca consiste en incrustaciones concéntricas de chapas que refuerzan esa zona. Las guitarras de la época de las escuelas madrileña o sevillana tenían el diapasón a ras de la tapa, 12 cuerdas en vez de 6, cabezas con la

plantilla festoneada y, a menudo, gran cantidad de incrustaciones de nácar en la boca o decoraciones en la tapa.

No debemos olvidar que en los primeros años del siglo XIX Granada era una urbe bastante importante (80000 habitantes)²⁷², posiblemente la cuarta ciudad española en número de habitantes en el año 1800. Después de Madrid (200000), Barcelona (120000) y Sevilla (91000) y sobrepasando ampliamente a otras poblaciones como Valencia (58000), Córdoba (57000), Cádiz (53000), Málaga (52000) y Zaragoza (43000).

Sin embargo su lejanía a los contados puertos marítimos por los que entraban en la Península las maderas exóticas determinaba una necesidad de aprovisionamiento en mercados locales e incluso la reutilización de recursos, explicitándose este hecho en el uso de maderas extraídas de muebles usados, como ha sido puesto de manifiesto en este trabajo. Por lo tanto es difícil encontrar en el corpus de guitarras de esta investigación piezas elaboradas con maderas “finas” como el palo santo de Río o el arce rizado, incluso el ébano como ocurre en la producción de guitarras de otras zonas geográficas. En su lugar vemos más comúnmente caoba o pino reciclado, incluso con algún agujero de clavos. Pero, en cambio, es innegable que la influencia de la antigua tradición secular de ebanistería granadina se demuestra en la alta calidad del trabajo de los materiales y en lo refinado de las terminaciones, es decir, en la exactitud y meticulosidad de su realización desde el punto de vista del oficio de la ebanistería. Es también destacable el armonioso aspecto estético de las plantillas y proporciones de los instrumentos, con una innegable intención artística. Este dominio del oficio y estas inquietudes estéticas continuaron posteriormente con artesanos como Manuel de la Chica e Isidro Garrido y han persistido hasta hoy en día en los constructores actuales como Rafael Moreno, Manuel y José López Bellido o Antonio Marín. Del mismo modo no encontramos en los guitarreros contemporáneos granadinos intentos estridentes de transformar radicalmente la estética o la forma del instrumento. Lo que predomina es el buen gusto y la continuación de la práctica secular del gremio.

²⁷² BRADFORD, Thomas Gamaliel, *A comprehensive atlas geographical, historical & commercial*. Boston: American Stationers' Company, 1835. Recuperado en: https://archive.org/details/comprehensiveatl00brad_0 (Última consulta: 8-10-2016)

Otro aspecto destacable es la cantidad de innovaciones en los aspectos técnicos de la guitarra que han sido observados o registrado por primera vez en Granada. El hecho de que se hayan documentado en esta ciudad por primera vez no indica indefectiblemente que se hayan producido aquí fuera de toda duda; pero sí sugieren la voluntad creativa y la motivación de los artesanos, quienes comprendieron, en cualquier caso, inmediatamente las ventajas de las innovaciones y las utilizaron, naturalizando su uso y agregándolas al acervo. Así vemos que la primera guitarra de seis órdenes (6 cuerdas dobles) de la que tenemos referencia salió de las manos de José Contreras “El Granadino” quien nació y aprendió el oficio en esta ciudad. La primera guitarra con seis cuerdas simples está firmada en 1803 por Agustín Caro, quien seguramente fue maestro de José Pernas y de otros guitarreros granadinos. El primer puente “moderno” con selleta separada del cordal se lo debemos también a Agustín Caro en una guitarra de 1824.

El hecho de que estas innovaciones se hayan documentado en esta ciudad por primera vez no indica indefectiblemente que se produjeran aquí fuera de toda duda; pero sí demuestran la voluntad creativa y la motivación de los artesanos, quienes comprendieron, en cualquier caso, muy pronto la ventajas de cualquiera de estas innovaciones y las aplicaron, naturalizando su uso y agregándolas al acervo común.

El buen hacer de los artesanos granadinos no se quedó aislado en esta ciudad, una característica importante de esta escuela es la influencia ejercida en otras zonas geográficas y sobre guitarreros de renombre. Este magisterio se transmitió por dos mecanismos principales: uno fue el aprendizaje en nuestra ciudad de guitarreros importantes, el caso más notorio y controvertido es el del almeriense Antonio de Torres que hizo su primer instrumento en esta ciudad, como él mismo testimonió, y cuyas guitarras (sobre todo las más antiguas) guardan similitudes con las granadinas además de mostrar influencias innegables. También se ha sugerido que pudo aprender en Granada el iniciador de la saga de constructores de Casasimarro (Ciudad Real), Blas Carrillo Alarcón, aseveración sobre la cual tengo personalmente grandes reparos; porque para atestiguar esta posibilidad sería necesario hacer un estudio comparativo entre las dos escuelas y confrontar los datos documentales existentes. Yo considero que este extremo es poco probable a la luz de los documentos conocidos. El otro mecanismo de difusión del estilo particular, de la escuela granadina, es la migración de los artesanos a otros centros de producción, sea de forma temporal o definitiva. Tenemos ejemplos en

Granada de gran importancia como la familia Ortega Ayala (en la segunda generación Ortega Ávila), la cual necesita una investigación particular que desvele las conexiones con los otros Ortega Catrellón granadinos (en segunda generación Ortega Ruiz) de los que podemos presuponer alguna relación familiar oculta hasta ahora. Sabemos que algunos de los miembros de la familia Ortega Ayala emigraron a otras ciudades como Málaga, Cartagena, Jaén o Madrid; y que influyeron en guitarreros de esos centros de producción. Es paradigmático el caso del miembro de esta familia granadina Rafael Ortega Ávila, cuyo padre Francisco Ortega Ayala emigró de Granada en más de una ocasión. Rafael aprendió el oficio en Granada y posteriormente tenemos datos de su asentamiento en Madrid donde estableció una “fábrica de guitarras” en la que trabajó en su juventud el famoso guitarrero madrileño Santos Hernández. Esta influencia que sin duda ejerció sobre su discípulo vendría posteriormente de vuelta a Granada ya que entrado el siglo XX varios guitarreros granadinos tomaron como modelo y canon constructivo para sus guitarras instrumentos de Santos Hernández.

Algo similar ocurrió con el almeriense Antonio de Torres, quien aprendiera en Granada con José Pernas, continuó su trayectoria en Sevilla y Almería y posteriormente influyó su estilo de trabajo en toda una generación de guitarreros granadinos. Otro medio de influencia en escuelas diferentes es la movilidad de los instrumentos, aunque este mecanismo es difícil de demostrar con documentos si es posible seguir los sistemas de trabajo y la manera de solucionar los problemas técnicos de instrumentos de escuelas distintas a la granadina.

Durante el desarrollo de la investigación se pone de relieve la singular importancia de las innovaciones de esta escuela que han sido habitualmente soslayadas; como el puente “moderno” con hueso separable, el diapasón sobreelevado, la evolución de órdenes dobles a cuerdas simples, la desaparición de los aspectos puramente decorativos, etc. siendo en numerosas ocasiones infravalorada la escuela granadina respecto a otras como la madrileña, la catalana o la sevillana.

La principal conclusión de esta tesis sería la declaración de la importancia absoluta de la escuela granadina no solamente a nivel español sino mundial, de sus influencias posteriores y de la necesidad de valorar y hacer consciente a la comunidad educativa y sociedad en general de la riqueza del patrimonio organológico granadino,

que actualmente consta de unas pocas decenas de instrumentos (guitarras, bandurrias, laúdes, guitarras bajo, guitarras triples, etc.) de singular importancia y antigüedad y que están siendo vendidos y exportados a colecciones japonesas, norteamericanas y europeas sin acciones de las administraciones correspondientes que protejan esta herencia.

Creo que debo incluir en este apartado de conclusiones la referencia al compendio de técnicas y procedimientos que he mostrado en el punto 2.4.2. El “Instrumento investigador” donde describo y propongo cómo abordar el estudio de cordófonos (ejemplificado en el caso de la guitarra) de forma ordenada, detallada y comprobada empíricamente a lo largo de la realización de este trabajo. Es importante explicitar estas técnicas ya que es una tarea aún pendiente en la Organología. Muchas de las técnicas son tradicionales en el estudio de instrumentos pero hay numerosos ejemplos de procedimientos nuevos y propuestas originales que se pueden implementar en futuras investigaciones. Como el TAC (Tomografía Axial Computerizada); la toma de fotografías mediante cámaras con conexión Wi-Fi; la determinación del estudio interno de instrumentos mediante la luz rasante; la iluminación con luz ultravioleta; la utilización de espesímetros digitales; la elaboración de mapas de daños; el uso de cámaras de microscopía para fotografía y video; y el uso del escáner de sobremesa para toma de imágenes que no tengan los errores de la paralaje que asumen las tomas realizadas mediante cámaras tradicionales.

Se desarrollan también en esta tesis procedimientos detallados que amplían las investigaciones tradicionales como la determinación de perfiles o plantillas con el auxilio de técnicas fotográficas y también mediante sistemas de calco más tradicionales, la determinación del número de vetas por unidad de medida, el sistemático acopio de fotografías de detalles internos, la búsqueda de marcas de herramienta que nos informen de las técnicas constructivas. Y, finalmente, se proponen nuevas técnicas aunque no ha sido posible implementarlas en esta investigación. Se trata de la interferometría holográfica, la microscopía electrónica de barrido y la fotografía de espectro variable, así como modificaciones y propuestas en técnicas utilizadas, a saber: dendrocronología, iluminación con luz ultravioleta, mapas de daños de los instrumentos, y el estudio de los estuches originales de relativa significación cuando estos se han conservado.

También se ha propuesto una revisión de la historia evolutiva de la guitarra desde los instrumentos antecesores más alejados en el tiempo, dando una versión personal de las modificaciones y de las motivaciones que han dado lugar a estos cambios. Se ha puesto en relación con otros instrumentos del mundo que también llevan el nombre de guitarra aunque no coincidan en los aspectos organológicos: guitarra inglesa, guitarra portuguesa, guitarra-laúd, guitarra-lira, guitarra rusa, etc. Igualmente se han presentado una serie de instrumentos que han convivido con la guitarra en España y tienen una gran relación con ella. Se trata de la bandurria, el laúd, la guitarra bajo, el guitarrico, etc. Sobre todo porque eran construidos por los mismos artesanos que hacían las guitarras y eran tocados en las mismas formaciones orquestales o rondallas.

En este trabajo se han descubierto una gran cantidad de guitarreros desconocidos totalmente hasta la fecha. Del siglo XVI tenemos a Melchor de Cáliz, activo en 1556. También tenemos todos los incluidos en el Catastro de Ensenada de 1752 afincados en Granada, a saber: Antonio Román, Francisco Martínez Tegue, Miguel Sánchez, Juan Gómez Espinosa de los Monteros, José Pajés, Pedro Noguero y Eusebio Serrano. Y del siglo XIX Andrés Quiñones, afincado en el granadino pueblo de Castril de la Peña.

Igualmente se han rescatado del olvido numerosas guitarras que se encuentran esparcidas por colecciones de todo el mundo y que pueden servir de partida a nuevas investigaciones. Son paradigmas la guitarra de José Pernas de 7 cuerdas de 1883, las desconocidas guitarras ahora catalogadas de Juan Ortega, Nicolás del Valle y de José Ortega, todas con una características remarcables y significativas. El ejemplo más claro de esta revisión es el estudio de la guitarra de José Ortega de 1851 (de la colección de Marcelino López Nieto en Madrid). Esta guitarra es precursora de adelantos que han sido generalmente adscritos por la comunidad investigadora al archifamoso guitarrero almeriense Antonio de Torres. Creo haber demostrado la innegable relación de magisterio de José Pernas sobre Antonio de Torres, aspecto puesto en duda hasta la fecha por diversos investigadores. Después de completar esta investigación puedo decir con un poco de ironía: “Si Antonio de Torres es el padre de la guitarra española entonces José Pernas es el abuelo”.

7. GLOSARIO

Es conocido por todos la poca atención prestada por los investigadores a los glosarios dedicados a los instrumentos musicales hasta la actualidad. Este término lo recalca Juan Ruiz Jiménez hablando en concreto sobre la organería²⁷³ aunque puede generalizarse a todos los aspectos de la Organología. Existe un terreno pantanoso en las terminologías antigua y actual, ahondado por las diferencias geográficas y temporales, que a menudo explican la dificultad de comprensión de la denominación tanto de los instrumentos y sus partes como de las técnicas empleadas en el oficio guitarrero, sobre todo es debido a que distintas personas utilizan diferentes palabras dentro del argot guitarrístico no siempre unívocas y no siempre convenientemente explicadas.

Existen en la bibliografía numerosos catálogos o índices de términos donde se definen las distintas partes de la guitarra y las palabras relacionadas con ella. Suele tratarse de vocabularios sucintos y en ocasiones poco razonados, en realidad demasiado poco elaborados. En este glosario he recogido todas las palabras técnicas pertinentes

²⁷³ En el apartado sobre el índice de términos de organería nos explica: “El presente índice pretende, de forma modesta, contribuir a futuros trabajos sobre terminología, campo bastante olvidado en el dominio de la musicología.”

RUIZ JIMÉNEZ, Juan, *Organería en la Diócesis de Granada (1492-1625)*. Granada: Diputación Provincial de Granada, Área de Cultura y Juventud, 1995.

usadas en el ámbito de la fabricación de guitarras y en la investigación sobre este instrumento, precisando sus significados y reflejando sinónimos para aclarar los términos utilizados en el texto de esta tesis y en el universo de la construcción de guitarras. Algunos lemas no están aceptados por la RAE pero considero que deben aparecer por su amplia utilización y la conveniencia de su significado, en mi opinión ya es hora de que la Academia se plantee reflejarlas en su Diccionario. He remitido, siempre que ha sido posible, a los lemas que aparecen en el Diccionario de la Lengua Española en su versión en línea, para algunas aclaraciones convenientes.

En mi exposición de cada término he reflejado en cursiva las palabras que pueden ser visitadas en este mismo glosario, también las partes físicas de la guitarra y los instrumentos musicales análogos. No todos los términos son igualmente utilizados en diferentes regiones o escuelas, incluso en algunos casos poseen sentidos contradictorios, pero considero que no entra en los objetivos de esta investigación discernir los diferentes significados posibles de las palabras utilizadas y su distribución geográfica o por escuela, se trata de un recurso metodológico que pretende facilitar futuras investigaciones en este campo.

Abanico. Conjunto de refuerzos interiores de la *tapa* que evitan la deformación de esta por la tensión de las *cuerdas* sobre el *punte*. Suele tener forma de abanico abierto.

Según el DRAE: **1.** m. Instrumento para hacer o hacerse aire, que comúnmente tiene pie de varillas y país de tela, papel o piel, y se abre formando semicírculo.

Acción. Distancia entre las *cuerdas* y los *trastes* medidos a la altura del 12º *traste*. Este término se ha incorporado recientemente del inglés (*string action*) al argot de los guitarristas y guitarreros.

Adorno de boca. Véase *boquilla*.

Aguas. Ondulaciones o rizos que presentan algunas maderas, sobre todo el pino abeto, en la disposición de las *vetas*. Antiguamente, cuando el diseño era muy pronunciado, se denominaba *caracolillo*. Actualmente se le denomina también “garra de oso” tomando del inglés la locución *bear claw*.

Según DRAE: **9.** f. pl. Visos u ondulaciones que tienen algunas telas, plumas, piedras, maderas, etc.

Alma. Es un taco de madera que se intercala entre el *tornavoz* y el fondo de la *guitarra* para evitar deformaciones de la *tapa*. Cumple un cometido similar al alma de los *violines* e instrumentos afines

Según DRAE: **14.** f. En los instrumentos de cuerda que tienen puente, como el violín, el contrabajo, etc., palo que se pone entre sus dos tapas para que se mantengan a igual distancia.

Apomazar. Consiste en tapar el poro de algunas maderas como paso previo al lacado de las mismas. Se realiza con piedra pómez y goma laca disuelta en alcohol.

Según DRAE: **1.** tr. Estregar o alisar con la piedra pómez una superficie.

Aros. Tablas finas de madera curvada que constituyen los costados de las *guitarras*, separando la *tapa* del *fondo* en todo su perímetro y conformando la *caja* del instrumento. Se distingue entre *aro superior* o de graves y *aro inferior* o de agudos.

Según DRAE: **3.** m. Armadura de madera, circular o no, que sostiene el tablero de la mesa, y con la cual suelen estar ensamblados los pies.

Bajo. *Guitarra* grande de cuatro o más *cuerdas* en el registro más grave.

Según DRAE: **29.** m. *Mús.* Instrumento que produce los sonidos más graves de la escala general.

Bajopuente. Véase *refuerzo de puente*.

No aparece en DRAE.

Bandurria. Es un *cordófono* de seis pares de *cuerdas* similar a la *guitarra* que tiene una caja con forma de lágrima o pera y un mástil muy corto.

Según DRAE: **1.** f. Instrumento musical de cuerda compuesto por una caja de resonancia en forma aovada, un mástil corto con trastes y seis cuerdas dobles que se hacen sonar con púa.

Bandurrín. Especie de *bandurria* pequeña que se afina más aguda.

No aparece en DRAE.

Barras armónicas. Piezas alargadas de madera que refuerzan el interior de las *guitarras*, normalmente por encima y por debajo de la *boca*. Se suele llamar así también a los refuerzos que conforman el *abanico*. También se denominan *barras de armonía*.

Según DRAE: *barra*. **1.** f. Pieza de metal u otra materia, de forma generalmente prismática o cilíndrica y mucho más larga que gruesa.

Batidor. Véase *diapasón*.

Bigolero. Nombre que se daba a los fabricantes de *vihuelas* y otros instrumentos musicales de los siglos. XV al XIX.

No aparece en DRAE.

Boca. Abertura circular que hay en la *tapa* de la *guitarra*. También denominada *tarraja* o **rosa**. Por extensión se denomina así también a la *boquilla*.

Según DRAE: **4.** f. Abertura, agujero.

Boquilla. Adorno de taracea y filetería que rodea la *boca* al tiempo que la refuerza.

Bordón. *Cuerda* de los instrumentos musicales que se compone de un alma metálica, de tripa o seda y que va recubierta de hilo metálico para conferirle mayor masa y grosor.

Según DRAE: **5.** m. En los instrumentos musicales de cuerda, cualquiera de las más gruesas que hacen el bajo.

Borriquilla. Tipo de *punte* que no posee *hueso* separable ni apoyo independiente del *cordal*.

Botón. Pieza de la *clavija* donde se apoyan los dedos para girar el mecanismo que afina las *cuerdas*. Puede ser de madera noble, marfil, madreperla, metal o plástico. También se denomina *pala* u *oreja*.

Según DRAE: **4.** m. Resalto de forma cilíndrica o esférica que se atornilla en algún objeto, para que sirva de tirador, asidero, tope, etc., según los casos.

Braguero. Taco de madera que refuerza por el interior la unión de los dos *aros* entre sí y con la *tapa* y el *fondo* en el lóbulo mayor de la *guitarra*. También se denomina *culata*.

Cabeza. Parte del *mástil* de la *guitarra* donde se encuentran las *clavijas*, está ligeramente inclinada respecto al *diapasón* y también se denomina *pala* o *clavijero*.
Según DRAE: **4.** f. Principio o parte extrema de una cosa.

Caja. Cuerpo de la *guitarra* formado por los *aros*, *fondo* y *tapa*. También se denomina *caja armónica* y *cuerpo*.
Según DRAE: **8.** f. Parte exterior de madera que cubre y resguarda algunos instrumentos, como el órgano, el piano, etc., o que forma parte principal del instrumento, como en el violín, la guitarra, etc.

Calle. Cada una de las franjas o secciones del diseño de la *boquilla*, puede ser realizada con *mosaico*, incrustaciones o únicamente con *filetes* de madera.

Cañino. Característica particular de las tablas que se utilizan en *aros* y *fondo*, generalmente se trata de maderas cortadas al hilo, que muestran las vetas muy rectas y paralelas de forma semejante a las fibras de la caña.
No aparece en DRAE.

Capotasto. Véase *cejilla*.

Caracolillo. Diseño particular de las vetas de una madera con rizos y remolinos.
Según DRAE: **4.** m. Clase de caoba que tiene muchas vetas.
Según Dicc. Provincial de Voces Cubanas:**274** Árbol silvestre que lleva este nombre, porque su madera amarillosa forma encuentros, nudos ó remolinos á modo de caracol.

Casillero. Cada espacio que queda entre dos *trastes* del *diapasón*. También se denomina *casilla*.
Según DRAE: **1.** m. Mueble con varios senos o divisiones, para tener clasificados papeles u otros objetos.

²⁷⁴Pichardo y Tapia, Esteban, *Diccionario provincial de voces cubanas*. Matanzas: Real Marina, 1836.

Ceja. Pieza de hueso o madera situada entre el *clavijero* y el *diapasón* de la *guitarra* donde apoyan las *cuerdas* y que tiene unas ranuras que sirven de guía para las mismas. También llamada *hueso*.

Según DRAE: **6.** f. *Mús.* Listón que tienen los instrumentos de cuerda entre el clavijero y el mástil, para apoyo y separación de las cuerdas.

Cejilla. Mecanismo que permite pisar todas las *cuerdas* en un mismo *traste* al apretar un listón sobre el *diapasón* mediante un muelle, tornillo o cuerda. También llamado *capotasto* o *cejuela*.

Según DRAE: **2.** f. Pieza suelta que, aplicada transversalmente sobre la encordadura de la guitarra y sujeta al mástil por medio de una abrazadera o de otro modo, sirve para elevar por igual el tono del instrumento.

Cejuela. Ver *ceja*.

Según DRAE: **1.** f. *Mús.* cejilla (pieza de la guitarra).

Cenefa. Refuerzo hecho con tiras de madera que se encaja en todo el perímetro de la *tapa* y el *fondo* de la *guitarra*.

Según DRAE: **2.** f. Dibujo de ornamentación que se pone a lo largo de los muros, pavimentos y techos y suele consistir en elementos repetidos de un mismo adorno.

Cerdear. Producir un zumbido las *cuerdas* al ser tañidas cuando están demasiado cerca de los *trastes*.

Según DRAE. **3.** intr. Dicho de las cuerdas de un instrumento: Sonar mal o ásperamente.

Chaira. Herramienta de acero que sirve para voltear los filos a las cuchillas de ebanista.

Según DRAE: **3.** f. Cilindro de acero, ordinariamente con mango, que usan los carpinteros para sacar rebaba a las cuchillas de raspar.

Chapa. Lámina de madera con la que se elaboran las *cenefas* y *taraceas* en la *guitarra*.

Según DRAE: **1.** f. Hoja o lámina de metal, madera u otra materia.

Chirlata. Filete de madera que completa alguna falta en una tabla durante una restauración.

Según DRAE: **2.** f. Mar. Trozo de madera que completa otro pedazo que está corto o defectuoso.

Chorreón. Mancha o restos de cola que quedan en el interior de un instrumento.

Según DRAE: **1.** m. Golpe o chorro de un líquido que sale improvisadamente. **2.** m. Huella o mancha que deja ese chorro.

Cintura. Parte más estrecha del cuerpo de la *guitarra*.

Clavija. Pieza de madera que sirve para tensar las *cuerdas* al afinarlas.

Según DRAE: **2.** f. Pieza de madera con oreja que se usa en los instrumentos musicales con astil, para asegurar y arrollar las cuerdas.

Clavijero. Maquinilla provista de varios sistemas de tornillos, engranajes y *clavijas* para tensar las *cuerdas* al afinar la *guitarra*. Antiguamente se llamaban *maquinillas alemanas*. También se le llama así a la *cabeza* de la *guitarra*.

Según DRAE: **1.** m. Pieza maciza, larga y estrecha, de madera o hierro, en que están hincadas las clavijas de los clavicordios, pianos y otros instrumentos análogos.

Colgador. Banda, cinta o cuerda que se pasa alrededor del cuello y posee un gancho que se sujeta en la *boca* de la *guitarra* y sirve para sostenerla y tocar de pie.

Contraaro. Lámina de refuerzo que se pega en el interior de los *aros* para reforzar y aumentar la superficie de pegado con el *fondo* o la *tapa*. También se denomina *contrafaja*.

No aparece en DRAE pero aparecen lemas semejantes como *contramuro* o *contramarco*.

Contrafaja. Véase *contraaro*.

Cordal. Parte del *punte* donde se atan las *cuerdas*. Consiste en un saliente alargado que posee un agujero para atar cada *cuerda*. También se denomina así a la pieza

metálica fijada al extremo de la *caja* donde se sujetan las *cuerdas* en bandurrias, laúdes y algunas guitarras.

Según DRAE: **1.** m. Pieza colocada en la parte inferior de la tapa de los instrumentos de cuerda, que sirve para atar estas por el cabo opuesto al que se sujeta en las clavijas.

Cordillero. Nombre que se daba a los fabricantes de *cuerdas* de los siglos XV al XIX. No aparece en DRAE, aparece como *cordelero*.

Cuerda. Hilo o conjunto de hilos que, tensados entre el *cordal* y las *clavijas*, producen el sonido en la *guitarra*.

Según DRAE: **2.** f. Hilo, originariamente de tripa de animal y después de distintas sustancias materiales o artificiales, que se utiliza en muchos instrumentos musicales para producir los sonidos por su vibración.

Cuerda simpática. La que sin necesidad de ser pulsada suena excitada por la vibración al unísono de otra *cuerda*.

Según DRAE: *simpatía*. **5.** f. *Fís.* relación entre dos cuerpos o sistemas por la que la acción de uno induce el mismo comportamiento en el otro.

Cuerpo. Véase *caja*.

Culata. Parte donde se juntan los dos *aros* de la *caja* de la *guitarra* en la zona opuesta a la *cabeza* o *clavijero*. También se le denomina *culo*.

Según DRAE: **3.** f. Parte posterior o más retirada de algo; como la trasera del coche de caballos.

Culo. Véase *culata*.

Según DRAE: **4.** m. Extremidad inferior o posterior de algunas cosas.

Descanso. Véase *hueso del puente*.

Según DRAE: **4.** m. Asiento sobre el que se apoya, asegura o afirma algo.

Diapasón. Pieza de madera paralela a las *cuerdas* que va pegada al *mástil* y a parte de la tapa donde se pisan las cuerdas para cambiar la distancia al *puente* de las mismas.

Según DRAE: **3. m.** *Mús.* Trozo de madera que cubre el mástil y sobre el cual se pisan con los dedos las cuerdas del violín y de otros instrumentos análogos.

Divisiones. Véase *trastes*.

Domador. Herramienta metálica cilíndrica con una fuente de calor interna que se emplea para calentar y curvar las tablas que forman los *aros* de la *guitarra*.

Según DRAE: *domar*. **4. tr.** Dar flexibilidad y holgura a algo.

Embocadura. Véase *boca*.

Embutido. Véase *boquilla*.

Según DRAE: **4. m.** Obra de madera, marfil, piedra o metal, que se hace ajustando unas piezas de la misma o diversa materia, pero de distinto color, de lo que resultan varias labores y figuras.

Encordadura. Según DRAE: **1. f.** Conjunto de las cuerdas de los instrumentos de música.

Entorchado. Cubierta de hilos metálicos que se pone a las *cuerdas*.

Según DRAE: **1. m.** Cuerda o hilo de seda, cubierto con otro hilo de seda, o de metal, retorcido alrededor para darle consistencia, usado para los instrumentos musicales y los bordados.

Entrastadura. Orden que deben llevar los trastes del *diapasón* en relación con la distancia entre la *cejilla* y el *hueso* del *punte*.

No aparece en DRAE.

Escariador o **escareador** [sic.]. Herramienta consistente en una cuchilla cónica provista de un mango para modificar un agujero de taladro en cónico conveniente para albergar una *clavija*.

Según DRAE: **1. m.** Herramienta para escariar.

En el mismo dicc.: *escariar*. **1. tr.** Agrandar o redondear un agujero abierto en metal, o el diámetro de un tubo, por medio de herramientas adecuadas.

Espacio. Véase *traste*.

Espejuelo. Según DRAE: **5.** m. Reflejo que se produce en ciertas maderas cuando se cortan a lo largo de los radios medulares.

Espiguilla. Según DRAE: **5.** f. En los tejidos, dibujo formado por una línea como eje y otras laterales, paralelas entre sí y oblicuas al eje.

Fajas. Véase *aros*.

Según DRAE: **3.** f. Franja mucho más larga que ancha; p. ej., las del globo celeste o terrestre.

Filete. Tira de chapa de madera contenida en cualquiera de las incrustaciones de refuerzo de la *guitarra*.

Según DRAE: **4.** m. Línea o lista fina que sirve de adorno.

Fondo. Parte trasera de la *guitarra*, generalmente constituida por dos piezas..

Según DRAE: **1.** m. Parte inferior de una cosa hueca.

Formalete. Molde externo con la forma de la *caja* de la *guitarra* donde se ensamblan la *tapa* y los *aros* con el *mástil*.

Según DRAE: *forma*. **3.** f. Molde en que se vacía y forma algo.

Forro de cabeza o **forro de pala.** Chapa de adorno y refuerzo que cubre el *clavijero* en su cara anterior.

Según DRAE: *forro*. **1.** m. Abrigo, defensa, resguardo o cubierta con que se reviste algo, especialmente la parte interior de las ropas o vestidos.

Galleta. *Guitarra* con los *aros* muy estrechos.

Golpeador. Chapa fina de material sintético, madera o carey que se pega cerca de la *boca* de la *guitarra* para proteger la *tapa* de los golpes de las uñas.

Guitarra bajo. Véase *bajo*.

Guitarra de señorita o **guitarra cadete.** *Guitarra* de tamaño un poco menor al habitual.

Guitarra-salterio. *Guitarra* que posee en la tapa una extensión en el número de *cuerdas*, en la parte de los agudos, afinadas diatónicamente y que no van más allá de la superficie de la *tapa*, a modo de *salterio*.

Según DRAE: *salterio* **4.** m. Instrumento musical que consiste en una caja prismática de madera, más estrecha por la parte superior, donde está abierta, y sobre la cual se extienden muchas hileras de cuerdas metálicas que se tocan con un macillo, con un plectro, con uñas de marfil o con las de las manos.

Guitarrero. El que construye *guitarras*.

Guitarrico. Véase *tiple*.

Guitarrillo. Véase *tiple*.

Según DRAE: **1.** m. Instrumento musical de cuatro cuerdas, semejante a una guitarra muy pequeña. **2.** m. Guitarra pequeña de voces agudas.

Guitarro. Véase *tiple*.

Según DRAE: **1.** m. Guitarra pequeña.

Guitarrón. Véase *bajo*.

Horqueta. Peón alargado terminado en dos brazos que va pegado en los aros y que rodea las barras de refuerzo de fondo y tapa.

Según DRAE: **1.** f. horca (II palo con púas del labrador).

Hoyo. Concavidad poco pronunciada en algún punto del plano del *diapasón*.

Según DRAE: **2.** m. Concavidad que como defecto hay en algunas superficies.

Hueso. Véase *ceja*.

Hueso del puente. Pieza de hueso, marfil u otro material que se sitúa en una ranura del *puente* y donde descansan las *cuerdas* tensas que vienen del *clavijero*.

Laúd. Es un cordófono de seis pares de *cuerdas* que tiene una *caja* con forma de lágrima y un *mástil* largo. Es similar a la *bandurria* pero se afina una octava por debajo. Según DRAE: **1.** m. Instrumento musical de cuerda parecido a la bandurria, pero de caja más grande y sonido menos agudo que ella.

Laudero. Véase guitarrero.

Laudete. Instrumento parecido al *laúd* pero un poco más agudo.

Laudín. Véase *laudete*.

Lazo. Adorno circular realizado en madera, papel o pergamino calados que cubre la *boca* de algunos instrumentos.

Según DRAE: **13.** m. *Arq.* Adorno de líneas y florones enlazados unos con otros que se hace en las molduras, frisos y otras cosas.

Lutier. Véase *guitarrero*. También se suele escribir en su forma francesa *luthier* .

Según DRAE: **1.** m. Persona que construye o repara instrumentos musicales de cuerda.

Mango. Véase *mástil*.

Según DRAE: **1.** m. Parte alargada o estrecha con un extremo libre, por el cual se puede agarrar un instrumento o utensilio.

Mástil. Parte alargada de la *guitarra* que se extiende entre el *clavijero* y la *caja* por donde se sujeta con la mano izquierda. Va cubierto por el *diapasón* y es paralelo al plano de las *cuerdas*.

Según DRAE. **7.** m. En los instrumentos de arco, púa y pulsación, pieza estrecha y larga sobre la cual se tienden y tensan las cuerdas.

Mástic. Masilla o sustancia de relleno a base de cola animal o almáciga mezclada con polvo negro para rellenar incrustaciones.

Mosaico. Ver *boquilla*.

Según DRAE: **1.** adj. Se dice de la obra taraceada de piedras o vidrios, generalmente de varios colores.

Muñequilla. Según DRAE: **1.** f. Pieza de trapo para barnizar o estarcir.

Orden. Grupo de dos o tres *cuerdas* afinadas al unísono o por octavas que se encuentran muy juntas y que se pisan y pulsan al mismo tiempo.

Según DRAE: **14.** m. *Mús.* Grupo unísono de cuerdas en ciertos instrumentos, como el laúd, la vihuela, la guitarra, etc. U. m. en pl.

Oreja. Según DRAE: **9.** f. *Mús.* En algunos instrumentos de cuerda, parte de la clavija en donde se colocan los dedos para dar vueltas al tornillo.

Pala. Según el caso puede referirse a la *cabeza* o a la parte plana de la *clavija*. Véase *cabeza*. Véase *oreja*.

Según DRAE: **3.** f. Parte ancha de diversos objetos, siempre que tenga alguna semejanza con las palas de madera o hierro usadas en la industria.

Peón. Pequeño taco de madera, normalmente con sección triangular, que sirve para pegar la *tapa* (o el *fondo*) a los *aros* aumentando la superficie de contacto entre ellos y permitiendo el encaje de la *filetería*.

Perfil. Refuerzos y adornos que se colocan en los cantos de la *guitarra* elaborados con tiras de madera y chapas de distintos colores.

Según DRAE: **4.** m. Adorno sutil y delicado, especialmente el que se pone al canto o extremo de algo.

Perinola. Adorno en forma de peonza en los *puentes* o *cabezas* de algunas *guitarras*.

Según DRAE: **1.** f. Peonza o trompo pequeño que presenta diversas formas, en especial de prisma, provista de un pequeño pivote que se hace girar con los dedos, y que puede llevar inscritos letras o mensajes para jugar.

Pie español. Extensión de la madera del *zoque* que avanza unos centímetros por el *fondo* de la *guitarra*.

Según DRAE: *Pie*. **3.** m. Base o parte en que se apoya algo.

Plantilla. Diseño perimetral o forma de la *tapa* de una *guitarra*. También se llama así a la herramienta con la que se dibuja este diseño.

Según DRAE: **4.** f. Tabla o plancha cortada con los mismos ángulos, figuras y tamaños que ha de tener la superficie de una pieza, y que puesta sobre ella, sirve en varios oficios de regla para cortarla y labrarla.

Prima. Según DRAE: **10.** f. En algunos instrumentos de cuerda, la primera y la más delgada de todas, que produce un sonido muy agudo.

Púa. Según DRAE: **5.** f. Chapa triangular u ovalada de carey, marfil o material plástico, que se emplea para tocar ciertos instrumentos musicales de cuerda, como la *guitarra*, el *laúd*, etc.

Puente. Listón de madera, pegado a la *tapa*, donde se sujetan las *cuerdas* y que determina la conveniente situación de las mismas.

Según DRAE: **4.** m. Pieza de los instrumentos de cuerda que en la parte inferior de la *tapa* sujeta las cuerdas.

Puentecillo. Véase *hueso del puente*.

Puentecilla. Véase *puente*.

Según DRAE: **1.** f. Puente o cordal de la parte inferior de la *tapa* de los instrumentos de cuerda que sujeta las cuerdas.

Puntal. Varilla que se pega en los *aros* de la *guitarra* como refuerzo y que va desde la *tapa* al *fondo*.

Según DRAE: 1. m. Madero hincado en firme, para sostener la pared que está desplomada o el edificio o parte de él que amenaza ruina.

Ranura. Cada una de las aberturas que hay en la *cabeza* de la *guitarra* por donde discurren las *cuerdas* para enlazarse en las *clavijas*.

Según DRAE: 1. f. Canal estrecha y larga que se abre en un madero, piedra u otro material, para hacer un ensamble, guiar una pieza movable, etc.

Recorte de pala. Diseño del extremo de la *cabeza* que suele ser distintivo de cada *guitarrero*.

Refuerzo de boca. Distintos tipos de piezas de madera que se pegan en el interior de la *tapa* en la zona de la *boca* para evitar que se deforme.

Refuerzo de puente. Algunas *guitarras* tienen un refuerzo de madera en el interior de la *tapa* justo donde se ensambla el *puente* y paralelo a él y que se cruza con las *barras de abanico*.

Rizo. Diseño ensortijado u ondulado que presentan algunas maderas por la disposición de sus vetas.

Según DRAE: 1. adj. Ensortijado o hecho rizados naturalmente.

Roete. Adorno que simula un rizo, pergamino enrollado o voluta en el extremo de la *cabeza* de una *guitarra*.

Según DRAE: *rodete*. 1. m. Rosca que con las trenzas del pelo se hacen las mujeres para tenerlo recogido y para adorno de la cabeza.

Rosa. Véase *boquilla*.

Roseta. Véase *boquilla*.

Selleta. Véase *hueso del puente*.

Sobrepunto. Véase *diapasón*.

Solera. Tabla con la forma aproximada de la plantilla de la *guitarra* donde se realiza la unión de la *tapa*, el *mástil* y los *aros*.

Según DRAE: **1.** f. Madero asentado de plano sobre fábrica para que en él descansen o se ensamblen otros horizontales, inclinados o verticales.

Sonanta. Palabra empleada en el lenguaje de la germanía para referirse a la *guitarra*.

Suelo. Véase *fondo*.

Según DRAE: **2.** m. Superficie inferior de algunas cosas; p. ej., la de las vasijas.

Tacón. Parte exterior del *zoque*.

Tapa o tapa armónica. Es el plano superior de la *caja* de la *guitarra*, donde se abre la *boca* y se ensambla el *punte*.

Según DRAE: **1.** f. Pieza que cierra por la parte superior cajas o recipientes.

Tapajuntas. Tira de madera que refuerza la unión entre las dos partes del *fondo*.

Según DRAE: **1.** m. *Carp.* Listón moldeado que se pone para tapar la unión o juntura del cerco de una puerta o ventana con la pared, o los vivos o ángulos de una pared para que el yeso no se desconche. .

Taracea. Técnica tradicional de decoración en ebanistería con la que se hacen las *bocas* o *rosetas* de las *guitarras*.

Según DRAE: **1.** f. Embutido hecho con pedazos menudos de chapa de madera en sus colores naturales, o de madera teñida, concha, nácar y otras materias.

Tarraja. Véase *boca*.

Según DRAE: **2.** f. Orificio circular de la caja armónica de la *guitarra*.

Teso. Protuberancia poco pronunciada en algún punto del plano del *diapasón*.

Según DRAE: **3.** m. Pequeña salida en una superficie lisa.

Tiple. *Guitarra* pequeña con cuatro, cinco o seis *cuerdas* en el registro más agudo de la familia de las *guitarras*.

Según DRAE: **2.** m. Guitarra pequeña de voces muy agudas.

Tiro. Longitud total de las *cuerdas* entre los dos *huesos* que determina la nota más grave que puede dar cada una.

Según DRAE: **12.** m. Longitud de una pieza de cualquier tejido; como un paño, una estera, etc.

Tornavoz. Tubo de chapa metálica o de madera que se ensambla en el interior de la *boca* para modificar la resonancia.

Según DRAE: **1.** m. Sombrero del púlpito, concha del apuntador en los teatros, o cualquier otro aparato semejante dispuesto para que el sonido repercuta y se oiga mejor.

Traste. Barritas de metal o hueso que se incrustan en el *diapasón* para determinar las distancias de las notas al pisar las *cuerdas*. Véase también *casillero*.

Según DRAE: **1.** m. Cada uno de los resaltos de metal o hueso que se colocan a trechos en el mástil de la guitarra u otros instrumentos semejantes, para que, oprimiendo entre ellos las cuerdas, quede a estas la longitud libre correspondiente a los diversos sonidos.

Trípode. Aparato con tres patas donde se sujeta la *guitarra* de forma autónoma pudiendo el guitarrista tocarla sin tener contacto con el cuerpo, manteniendo la vibración de la *caja*.

Según DRAE: **1.** m. Armazón de tres pies, para sostener instrumentos geodésicos, fotográficos, etc.

Vareta. Tira de refuerzo de madera que se sitúa en el interior de la *tapa*, en la zona del *puente*, para evitar deformaciones por la tensión de las *cuerdas*. También se denominan *barras de abanico*.

Varetaje. Véase *abanico*.

Vigolero. Véase *bigolero*.

No aparece en DRAE.

Violero. Véase *guitarrero*.

Según DRAE: **1.** m. Constructor de instrumentos de cuerda.

Viso. Rastro de alcohol y goma laca que deja la *muñequilla* en el proceso de barnizado de la *guitarra* y que seca casi al instante.

Según DRAE: **3.** m. Onda de resplandor que hacen algunas cosas heridas por la luz.

Zoque. Bloque en la parte inferior del mango donde se encolan los *aros*, el *fondo* y la *tapa* de la *guitarra*.

Según DRAE: *zoquete*. **2.** m. Pedazo de madera corto y grueso, que queda sobrante al labrar o utilizar un madero.

Zoquillo. Véase *peón*.

8. BIBLIOGRAFÍA

He decidido ordenar todos los ítems de la bibliografía en un solo bloque debido a que no es demasiado extensa. Debo advertir que en esta bibliografía, en los casos en los que ha sido necesario citar un punto concreto de un libro electrónico y ante la imposibilidad de referir las páginas (ya que son variables según el formato y el dispositivo de lectura) se ha utilizado, cuando ha sido posible, la referencia a la *posición* que constituye un equivalente a la paginación (al menos en el formato Kindle) y se ha señalado con la abreviatura *pos.*

AA. VV., *Antonio de Torres y la guitarra Andaluza*. Catálogo de la exposición que conmemora el 190 aniversario de su nacimiento. Córdoba: s. e., 2007.

AA. VV., *Contribution to the Study of Traditional Musical Instruments in Museums*. Bratislava: Slovenské Národné Múzeum, 1987.

AA. VV., *IV siglos de guitarra. Colección de la familia Cañete*. Catálogo de la exposición. Málaga: Diputación de Málaga, 2005.

AA. VV., *The Classical Guitar Collection*. Tokio: Gendai Guitar, 2004.

AA. VV., *Música y poesía del sur de Al-Ándalus: Granada-Sevilla*. Granada: El Legado Andaluzí, 1995.

AA. VV., *Fábricas de sons. Instrumentos de Música Europeus dos Séculos XVI a XX*. Lisboa: Electa, 1994.

AA. VV., *Cloches et sonailles; Mythologie, ethnologie et art campanaire*. Aix-en-Provence: Edisud/Adem, 1996.

AA. VV., *Primer Concurso Nacional de Luthería "José Contreras"*. Catálogo del concurso. (s. l.): Della Robbia, (s. a.).

ABONDANCE, Pierre, "La vihuela du Musée Jacquemart-André: restauration d'un document unique" en: *Revue de Musicologie*, 66. Paris: Société française de musicologie, 1980, pp. 57-69.

AGUIRRE, Ricardo de, "Noticias para la historia de la guitarra, con motivo de un legado al Museo Arqueológico Nacional" en: *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Tercera época, año XXIV, tomo XLI, enero a diciembre de 1920*. Madrid, 1921, pp. 81-88.

ALLAN, Andrew, *The Art of Guitar Making by Andrew Allan*, (s. l.): Gilvary, 2008.

ALONSO RAMOS, José Antonio, *Exposición de instrumentos musicales populares de la provincia de Guadalajara*. Guadalajara: Diputación Provincial, 1989.

ALONSO YLLANA, Jesús, "Fragmentos de guitarras de cuatro órdenes procedentes de un naufragio" en: *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*. n.º 5, diciembre, 2010.

ALONSO YLLANA, Jesús, *Contribución de la arqueología subacuática al conocimiento de la evolución de la guitarra*. (Tesis doctoral)]. Madrid: Universidad Complutense, 2014.

ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel, “La guitarra flamenca: un esquema histórico” en: *La guitarra en la historia vol. IV*. Córdoba: Posada, 1993. pp. 25-46.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, “La iconografía musical del Medievo en el Monasterio de Santo Domingo de Silos” en: *Revista de Musicología* Vol. 15, n.º 2-3, 1992, pp. 579-624.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, “Los instrumentos musicales de Al-Andalus en la iconografía medieval cristiana” en: *Música y poesía del sur de Al-Andalus*. Barcelona: Ludnweg. 1995.

ANAND COELHO, Victor (ed), *The Cambridge Companion to the Guitar*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

ANOYANAKIS, Fivos, *Greek Popular Musical Instruments*. Athens: Melissa, 1991.

ARRIAGA, Gerardo, “Técnica de la guitarra barroca” en: *La guitarra en la historia vol. III*. Córdoba: Posada, 1992, pp. 57-122.

ASENSIO CAÑADAS, María Soledad; MORALES JIMÉNEZ, Inmaculada, *Exposición de instrumentos musicales de barro en Andalucía*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1996.

AYALA RUIZ, Juan Carlos, "Las cuerdas de vihuela: una mirada a los aspectos cotidianos, literarios y comerciales", en: *Hispánica Lyra: revista de la Sociedad de la Vihuela*. Nº 8, 2008, pp. 10-9.

BAGATELLA, Antonio, *Règles pour la construction des Violons, Altis, Violoncelles et Basses de Viole*. Padova 1782. Cremona: Turrís, 1995.

BARBIERI, Francisco Asenjo, "De la fabricación de instrumentos de música en España, siglos XV, XVI y XVII" en: *Almanaque de el Museo general de la Industria para 1872*, Madrid: Rivadeneyra, 1871, pp. 30-41.

BARBOSA GARCÍA, María Vicenta; RUIZ RUIZ, Manuel, *Instrumentos musicales de barro en Andalucía; cuaderno didáctico*. Granada: Junta de Andalucía, 1993.

BARBOUR, James Murray, *Tuning and Temperament: a Historical Survey*. New York: Dover, 2004.

BARCLAY, Robert L. (ed.), *The Care of Historic Musical Instruments*. Edimburg: CIMCIM, 1997.

BASTARDES, Glòria; CASALS, Ricard; GARRICH, Montserrat, *Instrumentos de música tradicionales catalans*. Barcelona: Caixa, 1983.

BEL HOMEDES, Jaume; ROVIRA CLIMENT, Joan Joseph, *El Luthier Áureo*. (s. l.): Cincorres Club, (s. a.).

BELTRÁN ARGIÑENA, Juan Mari, *San Telmo Museoko soinu eta hots tresnak*. Donostia: Ayuntamiento de San Sebastián, 1997.

BENADE, Arthur H., *Fundamentals of Musical Acoustics. Second, Revised Edition*. New York: Dover. 1990.

BENITO REVUELTA, Vidal, *La guitarra. Su historia y su industria*. Col. Temas Españoles. Madrid: Publicaciones Españolas, 1962.

BERMÚDEZ, Egberto, "La vihuela de la Iglesia de la Compañía de Jesús de Quito" en: *Revista de Musicología* n.º 15, 1992, pp. 97-105.

BERMÚDEZ, Egberto, “Las clasificaciones de instrumentos musicales y su uso en Colombia; un ensayo explicativo” en: *Revista Colombiana de investigación Musical* n.º 1 vol.1, 1985, pp. 23-79.

BERMÚDEZ, Egberto, *Los Instrumentos Musicales en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1985.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, “Les relations entre Paris et Madrid dans le domaine des instruments à cordes 1800-1850” en: *Musique. Images. Instruments*, n.º 1, 1995, pp. 85-97.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, “La construcción de vihuelas y guitarras en Madrid en los siglos XVII y XVIII” en: *La guitarra en la historia vol. VI*. Córdoba: Posada, 1995, pp. 47-67.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *Instrumentos musicales en colecciones españolas; vol. I Museos de titularidad estatal. Ministerio de educación y Cultura*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 1999.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, “Tradición e innovación en los instrumentos musicales” en: *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University, 2000, pp. 201-217.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *Instrumentos musicales en colecciones españolas; vol. II Museos de titularidad estatal. Patrimonio Nacional. Comunidad de Madrid. Ayuntamiento de Madrid*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2001.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, “De violero a guitarrero: la actividad del gremio de violeros de Madrid (ca. 1557- ca. 1808)” en: *Estudios sobre la vihuela*. Madrid: Sociedad de la Vihuela, 2007, pp. 127-140.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, “Guitarra de Joseph de Frías (Sevilla, 177¿?)” en: *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, n.º 1, octubre, 2008.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, “Guitarra de Paulino Bernabé (Madrid, 1994), ‘La Novia’” en: *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, n.º 2, mayo, 2009, pp. 136-137.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, “Guitarra romántica francesa Petit Jean L’Aîné (primer cuarto s.XIX)” en: *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, n.º 4, julio, 2010, pp. 131-132.

BOSCH HUMET, Eusebio, *Organografía general de todos los instrumentos musicales*. vol. 1. Madrid: Ildefonso Alier, 1918.

BOUCHET, Robert, *Cahier d’atelier. La construction d’une guitare classsique* (edic. facs. con introducción de Catherine y Bruno Marlat y un comentario de Daniel Friederich). Paris: Musée de la Musique, 2003.

BRADFORD, Thomas Gamaliel, *A comprehensive atlas geographical, historical & commercial*. Boston: American Stationers' Company, 1835. Recuperado en: https://archive.org/details/comprehensiveatl00brad_0 (Última consulta: 8-10-2016)

BRANDI, Cesare, *Teoria del restauro*. Torino: Giulio Einaudi, 1963.

BRÖGGER, Kenneth, *Danske Gitarer- og deres byggere. Danish Guitars- and their makers*. Birkerød: Roset, 2001.

BRUNÉ, Richard E., "Antonio Torres and the development of the classic guitar”, en: *Guild of American Luthiers Quarterly*", vol. 7, n.º 1, 1979.

BRUNÉ, Richard E., “Cultural Origins of the Modern Guitar” en: *Soundboard*. Fall 1997, pp. 9-20.

BRUNÉ, Richard E., "1924 Santos Hernández flamenco", en: *Vintage Guitar*, March 2013, pp. 84-88.

BUESA OLIVER, Tomás; FORT CAÑELLAS, María Rosa, “Instrumentos musicales más comunes en Aragón, Navarra y Rioja” en: *Nassarre*, XI, 1-2, 1995. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, Diputación de Zaragoza, 1995.

CALLE SÁNCHEZ, Ángel; CALLE SÁNCHEZ, Feliciano; SÁNCHEZ GARCÍA, Germán; VEGA RAMOS, Saturio, *Entre la Vera y el valle. Tradición y folklore de Piornal*. Cáceres: Institución Cultural “El Brocense”, 1995.

CANO TAMAYO, Manuel, *Un siglo de la guitarra granadina*. Granada: Caja de Ahorros de Granada, 1975.

CANO TAMAYO, Manuel, *La guitarra. Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco* (2ª edic.). Granada: Anel, 1991.

CAÑETE, Angel Luis, “Conservación y restauración de la guitarra” en: *La guitarra en la historia vol. XI*. Córdoba: Posada, 2000. pp. 91-106.

CASANOVA OLIVA, ANA VICTORIA, *Problemática organológica cubana; Crítica a la Sistemática de los Instrumentos Musicales*. La Habana: Casa de las Américas, 1988.

CAVOUR ARAMAYO, Ernesto, *Instrumentos musicales de Bolivia*. La Paz: Museo de Instrumentos Musicales de Bolivia, 1994.

CHACÓN TENLLADO, José Ángel, *El Violín, la Viola y el Violonchelo en la Luthería*. Sevilla: Gesto Sevilla Comunicación, 2013.

CHACÓN TENLLADO, José Ángel, *La guitarra en la luthería*. Sevilla: Consejería de Turismo y Comercio, Junta de Andalucía, 2012.

CID CEBRIÁN, José Ramón, *Instrumentos tradicionales de música de la tierra de Ciudad Rodrigo*, Ciudad Rodrigo: Llettra, 1995.

COGET, Jacques, *L'homme, le végétal et la musique*. Saint-Jouin-de-Milly: FAMDT, 1996.

CONDINO, James; MONTELEONE, John, “Eliptical Legacy” en: *American Lutherie* #117 Spring, 2014.

CORONA ALCALDE, Antonio, “La vihuela, el laúd y la guitarra en el Nuevo Mundo” en: *Revista de Musicología* XVI, 3, 1993, pp. 1360-1372.

CORONA ALCALDE, Antonio, “La vihuela en la Nueva España” en: *Estudios sobre la vihuela*. Madrid: Sociedad de la Vihuela, 2007, pp. 67-84.

ALCALDE, Antonio, “The viola da Mano and the Vihuela: evidence and suggestion about their construction” en: *The Luthe. The Journal of the Luthe Society*, 24/1, 1984.

COURTNALL, Roy, *Making Master Guitars*. London: Robert Hale, 1993.

CRESPÍ, Joana, *La Guitarra als Països Catalans : exposició commemorativa del 150è. aniversari de la mort de Ferran Sors (1778-1839)*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1989.

CRUZ, Pablo de la, *El Fixateur (la Trípode) de Dionisio Aguado, “una cita con la historia”*. Recuperado en: <http://www.aureoherrero.org/dionisioaguado.html> (Última consulta: 17-10-2015).

CRUZ, Pablo de la; et al., *Guitarras del Imperio: La fiebre romántica del XIX: Madrid, París, Viena y Nápoles*. Catálogo de la exposición. Madrid: Centro Cultural del Conde Duque, 2010.

CRUZ, Pablo de la; GIL VERA, Isabel; PIERRE, Joaquín, *Guitarras del Imperio: La fiebre romántica del XIX: Madrid, París, Viena y Nápoles*. Madrid: Centro Cultural del Conde Duque, 2010.

CUELLAR, Alberto; et al., *La escuela granadina de guitarreros. The Granada School of Guitar-Makers*. Granada: Diputación de Granada, 2014.

CUMPIANO, William R.; NATELSON, Jonathan D., *Guitarmaking. Tradition and Technology. A Complete Reference for the Design & Construction of the Steel-String Folk Guitar & the Classical Guitar*. San Francisco: Chronicle, 1993.

DENYER, Ralph, *Manual de Guitarra*. Madrid: Raices, 1985.

DÍAZ, Francisco Manuel, *Exposición de guitarras homenaje a Juan Carmona "Habichuela"*. Catálogo de la exposición celebrada del 27 de noviembre al 2 de diciembre de 1989 en el Auditorio "Manuel de Falla" en Granada. Armilla: Jufer, 1989.

DÍAZ, Joaquín, *Instrumentos populares*. Valladolid: Castilla, 1997.

DÍAZ SOTO, Roberto; ALCARAZ IBORRA, Mario, *La guitarra: Historia, organología y repertorio. Material para la asignatura de Literatura del Instrumento Principal*. Alicante: Club Universitario, 2009.

DONOSTIA, Padre; TOMÁS, Juan, "Instrumentos de música popular española" en: *Anuario Musical* n.º 2, 1947.

DUFOURCQ, Norbert (dir.), *La música: los hombres, los instrumentos, las obras*. Barcelona: Planeta, 1965.

DOURNON, Geneviève, *Guía para recolectar instrumentos musicales tradicionales*. Paris: Unesco, 1981.

DUGOT, Joël, "La vihuela del Musée Jacquemart-André" en: *Estudios sobre la vihuela*. Madrid: Sociedad de la Vihuela, 2007, pp. 85-95.

DUNCAN, Amani (ed.), *Martin. The Journal of Acoustic Guitars vol. 3 (2015)*. Nazareth: C. F. Martin & Co., 2015.

ELEJABARRIETA OLABARRI, María Jesús, *Mecánica vibracional de la caja de resonancia de la guitarra : análisis modal y método de elementos finitos* (Tesis doctoral de la Universidad del País Vasco). S. l.: Servicio de Publicaciones, 2000.

ELI, Victoria; et al., *Instrumentos de la música folclórico-popular de cuba*. La Habana: Ciencias Sociales, 1997.

ESCALAS I LLIMONA, Romà, *Els nostres luthiers. Escultors del so*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1996.

ESCALAS I LLIMONA, Romà; BOMBARDÓ, Judith, *El llegat de Miquel Llobet. Exposició d'homenatge*. Barcelona: Museu de la Música, 1995.

ESCALAS I LLIMONA, Romà (dir.), *Museu de la Música. 1/Catàleg d'instruments*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 1991.

EVANS, Tom; EVANS, Mary Anne, *Guitars. Music, History, Construction and Players From the Renaissance to Rock*. New York: Paddington, 1977.

FABRIS, Dinko, “Difusión de la viola de mano en Italia: perspectivas para la investigación” en: *Estudios sobre la vihuela*. Madrid: Sociedad de la Vihuela, 2007, pp. 59-66.

FARUQI, Louis Ibsen al- (comp.), *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*. (s. l.): Greenwood. 1981.

FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, “Diversos aspectos de los cordófonos en Al-Ándalus y la etapa morisca” en: *Revista de Musicología* vol. 16, 1993, pp. 1373-1393.

FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, “La guitarra morisca en el marco de los cordófonos de la familia del ‘Ūd Al-Andalus” en: *La guitarra en la historia* vol. V. Córdoba: Posada, 1994, pp. 13-40.

FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, "El arte de los sonidos y los instrumentos musicales de al-Andalus", en: *Un legado común: instrumentos musicales de origen arabigo-andalusí*, catálogo de la exposición, Centro cultural "Gran Capitán". Granada: (s. e.), 1995, pp. 1-12.

FERNÁNDEZ REINA, Mario, *Catálogo de los guitarreros gaditanos*. (formato Kindle). (s. l.): 2012,

FOLCH I TORRES, Joaquim. "La collecció d'instruments musicals antics de la senyora Orsina B. de Folch, dipositada als Museus I, II y III" en: *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona, vol. IV, 1934*. Barcelona: Junta de Museus "Poble Espanyol" de Montjuïc, 1936.

FORD, Terence, *Lista de instrumentos occidentales. Anotada desde un punto de vista iconográfico*. Madrid: AEDOM, 2000.

GAI, Vinicio, *La voluta degli instrumenti ad arco*. Roma: Torre D'Orfeo, 1988.

GARCÍA-MATOS ALONSO, María del Carmen, "Juan Navas y la guitarra flamenca" en: *La guitarra en la historia vol. IX*. Córdoba: Posada, 1998, pp. 83-131.

GARRONE, Mario, *La costruzioni della chitarra classica*. Ancona: Bèrben, 1994.

GIMENO, Julio, "Antonio de Torres y el puente moderno de la guitarra" en: *Nombres Propios de la Guitarra. Antonio de Torres*. Córdoba: IMAE Gran Teatro, Ayuntamiento de Córdoba, 2008, pp. 43-82.

GIMÉNEZ MIRANDA, Juan Miguel, *Estnografía de la guitarra flamenca*, (Tesis doctoral) Granada: Universidad de Granada, 2013.

GIULANI, Nicola, *Mauro Giuliani. Ascesa e declino del virtuoso della chitarra. Guitar virtuoso: his early life and final decline*. Cremona: Fantigrafica, 2005.

GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel, piezas sueltas inéditas de su archivo personal depositadas en el Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada. Piezas 1698-1706.

GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen, *La música medieval en España*. Kassel: Kurt und Roswitha Reichemberger, 2001.

GONZÁLEZ, Carlos, “Stradivarius y la guitarra” en: *La guitarra en la historia vol. IX*. Córdoba: Posada, 1998, pp.11-27.

GONZÁLEZ, Carlos, “La vihuela E.0748 del Musée de la Musique de París” en: *Estudios sobre la vihuela*. Madrid: Sociedad de la Vihuela, 2007, pp. 97-111.

GRIFFITHS, John, “Las vihuelas en la época de Isabel la Católica” en: *Cuadernos de Música Iberoamericana*. vol. 20, julio-diciembre 2010, pp. 7-36.

GRONDONA, Stefano; WALDNER, Luca. *La Chitarra di Liuteria. Masterpieces of Guitar Making* (2ª edic.) Sondrio: L’officina del libro, 2002.

GRUHN, George; CARTER, Walter, *Acoustic Guitars And Other Fretted Instruments. A Photographic History*. San Francisco: Miller Freeman, 1993.

HAINÉ, Malou. *Les instruments de musique dans les collections belges. Musical instruments in Belgian collections. Muziek-instrumenten in Belgische verzamelingen*. Liège: Mardaga, 1989.

HAYASHI, Yoshihiro, *Guitar Collection in Japan*. Tokio: String Instrument Expert, 2013.

HELLWIG, Friedman; KURFÜRST, Pavel; MAČÁK, Ivan, *Contributions to the Study of Traditional Musical Instruments in Museums*. Bratislava: Slovenské Národné Múzeum, 1987.

HELMHOLTZ, Hermann, *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*. New York: Dover, 1954.

HERRERA, Francisco, *Enciclopedia de la guitarra*. Valencia: Piles, 2004.

HERRERA ESCUDERO, María Luisa, *Trajes y bailes de España*. Madrid: Everest, 1984.

HOSOKAWA, Tetsukazu, *Guitarras y Guitarreros. I*. Catálogo de la exposición realizada en Tokio, en el Museo de la Sal y el Tabaco. Tokyo: Selva, 1992.

HROMEK, Peter, *Build Your Own Guitar. Detailed instructions for building a steel string acoustic guitar with illustrations, drawings, plans and tips*. New York: Belwin-Mills, 1984.

JAMBOU, Louis, “Problemática de la literatura guitarrística entre Francia y España durante la segunda mitad del siglo XVII” en: *La guitarra en la historia vol. II*. Córdoba: Posada, 1994, pp. 85-109.

JUAN I NEBOT, María Antonia, “Versión castellana de la Clasificación de instrumentos musicales según Erich von Hornbostel y Curt Sachs; (*Galpin Society Journal* XIV, 1961)” en: *Nassarre* XIV, 1, Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, Diputación de Zaragoza, 1998.

KELLERMAN, Jonathan, *With Strings Attached. The Art and Beauty of Vintage Guitars*. New York: Ballantine, 2008.

KOCKELMANS, Hans, *List of guitar builders ca 1770-1850 by Hans Kockelmans*. Recurso on-line. Recuperado en: www.kockelmans.nl/plaatjes/guitarbuilders-1770-1850.pdf, (Última consulta: 29-10-2015).

LEAL PINAR, Luis F., *Antología iberoamericana de la guitarra*. Madrid: Alpuerto, 1987.

LEAL PINAR, Luis F., *Guitarreros de Andalucía. Artistas para la sonanta*. Sevilla: Giralda, 2004.

LEAL PINAR, Luis F., *Guitarreros de Madrid. Artesanos de la prima y el bordón*. Madrid: Autor-Editor, 2009.

LEAL PINAR, Luis F., *Los guitarreros de Casasimarro hacen cantar la madera. (Historia de una artesanía convertida en arte)*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca, 2005.

LEYDI, Roberto; GUIZZI, Fabio, *Gli strumenti musicali e l'etnografia italiana (1881-1911)*. Lucca: LIM, 1994.

LIBIN, Lawrence; et al., *La Guitarra Española. The Spanish guitar*. Catálogo de la exposición celebrada en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (1991) y en el Museo Municipal de Madrid (1992). Madrid: Opera Tres, 1993.

LÓPEZ GONZÁLVEZ, María Isabel, *El arte de la guitarra*. Murcia: Mar de Culturas, 2006.

MACLEOD, Donald; WELFORD, Robert, *The Classical Guitar. Design & Construction*. Leicester: Dryad, 1971.

MAIDEU I PUIG, Joaquim, *Instruments musicals: classificació i notícia, morfologia, característiques tècniques, particularitats sonores, evolució històrica, nomenclatura en altres idioms, literatura universal específica*. Vic: Eumo, 1995.

MANUEL, Peter, "Flamenco guitar: History, Style, Status". En *The Cambridge Companion to the guitar*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 13-32.

MARCEL-DUBOIS, Claudie, "Typologie et classification en organologie musicale: perspective museographique" en: *CIMCIM Newsletter* n.º XI (s. l.), 1983/1984.

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Javier, “Arqueología de la vihuela de mano, savia nueva por madera vieja” en: *Nassarre 21. Revista Aragonesa de Musicología. Actas del Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología (SibE)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2005.

MARTINEZ ZAMORA, Eugenio, *Instrumentos musicales en la tradición asturiana*. Oviedo: Seprisa, 1989.

MASETTI BITELLI, Luisa (coord.), *Restauración de instrumentos y materiales: Ciencia, Música, Etnografía*. Madrid: Nerea, 2004.

MAYER-SERRA, Otto ed., *Música y músicos de Latinoamérica*. México: Atlante, 1947.

MICHEL, Andreas; NEUMANN, Philipp, *Gitarren. 17. bis 19. Jahrhundert. Musikinstrumenten-Museum der Universität Leipzig. Catálogo*. Leipzig: Musikinstrumenten-Museum der Universität Leipzig, 2015.

MIDDLETON, Rik, *The Guitar Maker's Workshop*. Ramsbury: Crowood, 2004.

MIR Y MARQUÈS, Antoni; PARETS I SERRA, Joan, *La guitarra a les Balears I els seus constructors*. Palma de Mallorca: Homar, 2004.

MONCADA LANDETA, Néstor Raúl, *Comunicación y sentidos culturales de productores y comerciantes de mercancías musicales en Otavalo, Ecuador y en El Alto, Bolivia* (Tesis doctoral). Quito: Facultad Latinoamericana de Estudios Sociales, 2015.

MONTANARO R., Bruno. *Guitares Hispano-américaines*, Aix-en-Provence: Édisud, 1983.

MORAIS, Manuel, “La viola de mano en Portugal (ca. 1450-ca. 1700)” en: *Estudios sobre la vihuela*. Madrid: Sociedad de la Vihuela, 2007, pp. 31-57.

MORENO, José Miguel, “La evolución de la guitarra e instrumentos de cuerda a través de los tiempos” en: *La guitarra en la historia vol. II*. Córdoba: Posada, 1991, pp. 25-49.

MORENO ROMERA, Bibiana, *Artistas y artesanos del barroco granadino: documentación y estudio histórico de los gremios*. Granada: Universidad de Granada, 2001.

MUÑOZ, Ricardo, *Tecnología de la Guitarra Argentina*. Buenos Aires: edic. del autor, 1952.

MYERS, Arnold, “Cataloguing Standard for Instrument Collections” en: *CIMCIM Newsletter* n.º XIV, (s. l.), 1989.

NERI DE CASO, Leopoldo, “Guitarra de Santos Hernández (Madrid, 1934), «La Rubia»” en: *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, n.º 3, diciembre, 2009.

GIULLIANI, Nicola, *Mauro Giuliani. Ascesa e declino del virtuoso della chitarra*. Cremona: Fantigrafica, 2005.

ORDENANZAS DE GRANADA DE 1552 (edic. facs. con introducción de José Antonio López Nevot), Granada: Ayuntamiento de Granada, 2000.

ORTIZ, Fernando, *Los Instrumentos de la Música Afrocubana*. Madrid: Música Mundana Maqueda, 1996.

OSUNA, María Isabel, *La guitarra en la Historia*. Madrid, 1984.

PAGÉS, Aniceto de, *Gran diccionario de la lengua castellana, autorizado con ejemplos de buenos escritores antiguos y modernos [...]. Tomo primero*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1902.

PALATÍN, Fernando, *Diccionario de Música* (Sevilla: s. n., 1818). Oviedo: Universidad de Oviedo, 1990.

PANIAGUA, Carlos, “La guitarra y la vihuela en el Renacimiento” en: *La guitarra en la historia vol. I*. Córdoba: Posada, 1990. pp. 21-44.

PAYNO, Luis A.; ZARCEÑO, Lydia, *Mapa de instrumentos populares en Castilla y Leon*. Valladolid: Turquesa, 1987.

PEDRELL, Felipe, *Diccionario técnico de la música*. (Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1894) (edic. facs.) Valencia: París-Valencia, 1992.

PEDRELL, Felipe, *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española*. (Barcelona: Juan Gili, 1901) (edic. facs.). Valencia: París-Valencia, 1994.

PELLISA PUJADES, Joan X., “El guitarró del segle XVIII del Museu de la Música. Un model català que cal tenir en compte” en: *Revista Catalana de Musicologia*. (Societat Catalana de Musicología) n.º III, 2005, pp.69-83.

PELLISA PUJADES, Joan X., *Guitarra por don Antonio de Torres. La Cañada de San Urbano, 1883*. Recuperado en:

<https://guitarrer.files.wordpress.com/2015/01/torres-se46-4-4.pdf>, (Última consulta: 29-10-2015).

PELLISA PUJADES, Joan X., *Guitarres y guitarrers d'escola catalana. Dels gremis al modernisme*. Barcelona: Amalgama, 2013.

PEÑA FERNÁNDEZ, Jerónimo, *El arte de un guitarrero español*. Jaén: Soproargra, 1993.

PEÑA POZO, Ismael, *Instrumentos musicales españoles; cultos y populares*. Alicante: CAM Cultural, 1988.

PEÑA POZO, Ismael, *Exposición de instrumentos musicales españoles (Colección Ismael)*. Catálogo de la exposición celebrada en el Centro de documentación Musical de Andalucía, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1992.

PERUFFO, Mimmo, “La cuerda y el laúd” en: *Estudios sobre la vihuela*. Madrid: Sociedad de la Vihuela, 2007, pp. 141-153.

PICHARDO y TAPIA, Esteban, *Diccionario provincial de voces cubanas*. Matanzas: Real Marina, 1836.

PIERRE, Joaquín, “El canon de Aguado en la obra de Torres” en el catálogo de la exposición *Guitarras del Imperio: La fiebre romántica del siglo XIX*. Madrid, París, Viena y Nápoles. Madrid: Museo de la Ciudad, 2010,

PINNELL, Richard, *The Rioplatense Guitar. The Early Guitar and its Context in Argentina and Uruguay*. Westport: Bold Strummer, 1991.

POLLENS, Stewart, “Antonio Stradivary and barroque guitar making” en: *The Cambridge Companion to the guitar*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 207-228.

PRAT, Domingo, *Diccionario de guitarristas. Diccionario biográfico – bibliográfico – histórico – crítico de guitarras (instrumentos afines), guitarristas (profesores, compositores, concertistas, lahudistas, amateurs), guitarreros (luthiers), danzas y cantos, terminología*. (Buenos Aires, 1934). (reimpr. con introducción de Matanya Ophee). Columbus: Orphée, 1986.

PUJOL, Emilio, *El dilema del sonido en la guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1960.

PUJOL, Emilio. *Tárrega, ensayo biográfico*. (S. l.): (s. n.), 1978.

RADOLE, Giuseppe, *Laúd, guitarra y vihuela. Historia y literatura*. Barcelona: Don Bosco, 1982.

RAMIREZ, Amalia, *José Ramírez 125 aniversario. 1882-2007*. Madrid: Casa Ramírez, 2006.

RAMIREZ, Amalia; RAMÍREZ, José Enrique, “El taller de Ramírez” en: *La guitarra en la historia*. Córdoba: Posada, 1998. pp. 59-81.

RAMÍREZ DE GALARRETA, José, *En torno a la guitarra*. Madrid: Soneto. 1993.

RAMOS ALTAMIRA, Ignacio, *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. Alicante: Club Universitario, (s. a.). Recuperado en:
https://books.google.es/books?id=5s5CxTokwSYC&printsec=copyright&hl=es&source=gbs_pub_info_r#v=onepage&q&f=false, (Última consulta: 27-9-2015).

RAULT, Christian (dir.), *Instruments à cordes du Moyen Age: actes du colloque de Royaumont*. (S. l.): Creafis, 1994.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.^a edic.). Recuperado en:
<http://www.rae.es/rae.html>, (Última consulta: 12-10-2015).

RESTLE, Conny; LI, Christopher, *Faszination Gitarre*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Instrumentos Musicales de Berlín del 23 09-2011 al 30-01-2012. Berlin: Neuaufgabe, 2014.

REY, Juan José, “La guitarra en la Edad Media” en: *La guitarra en la historia vol. I*. Córdoba: Posada, 1990. pp. 10-20.

REY, Juan José; NAVARRO, Antonio, *Los instrumentos de púa en España; bandurria, cítola y « laúdes españoles»*. Madrid: Alianza Música, 1993.

REY, Pepe [Juan José], "guitarra", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6. Madrid, SGAE, 2000, pp. 90-98. Recuperado en:
<http://www.veterodoxia.es/2010/08/guitarra-dmeh/> (Última consulta: 12-5-2017).

REY, Pepe [Juan José], "Laúd", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 2000, 782-791. Recuperado en:

<http://www.veterodoxia.es/2010/08/laud-dmeh/> (Última consulta: 12-5-2014).

REY GARCÍA, Emilio, *Bibliografía de folklore Musical Español*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1994.

RIBA, Javier; RAY, John, “Guitarra Vicente Arias de 1900” en: *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*. nº 5, diciembre, 2010, pp. 110-115.

RICHARDSON, Bernard E., “El desarrollo acústico de la guitarra” en: *La guitarra en la historia vol. IV*. Córdoba: Posada, 1993, pp.47-82.

RIERA SOLANICH, Eduardo (dir.), *Anuario general de España : comercio, industria, agricultura, ganadería, minería, propiedad, profesiones y elemento oficial*. 3 vol. (s. l.): (s. e.), (s. a.).

RIOJA, Eusebio, *Inventario de guitarreros granadinos (1875-1983)*. Granada: Códice, 1983.

RIOJA, Eusebio, *La guitarra malagueña: cinco siglos de historia*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 1989.

RIOJA, Eusebio, “La guitarra malagueña a la luz de sus documentos” en: *La Guitarra en la Historia vol. I*. Córdoba: Posada, 1990, pp. 67-92.

RIOJA, Eusebio, *Las guitarras tampoco vienen de París. Muestra artesana de construcción de guitarras*. Sevilla: Bienal de Flamenco, 1990.

RIOJA, Eusebio, *Julián Arcas o los albores de la guitarra flamenca*. Sevilla: Bienal de arte flamenco VI, El toque, 1990.

RIOJA, Eusebio, *Homenaje a la guitarra cordobesa*. Catálogo de la exposición celebrada del 9 al 30 de julio en el Salón de Mosaicos del Alcázar de los Reyes Cristianos. Córdoba: Posada, 1990.

RIOJA, Eusebio, *Inventario de guitarreros almerienses*. Málaga: edic. no venal mecanografiada, 2005.

RIOJA, Eusebio, *Inventario de guitarreros andaluces*. Málaga: edic. no venal mecanografiada, 2000, actualizado en 2005.

RIOJA, Eusebio, *Los barberos españoles y la guitarra*. Málaga: edic. no venal mecanografiada, 2003.

RIOJA, Eusebio, *Fernando Sor, sus relaciones con los guitarreros malagueños*. Málaga: edic. no venal mecanografiada, 2003.

RIOJA, Eusebio, *Anton Ruys Paniagua. Un violero en los Libros de repartimiento de Málaga*. Málaga: edic. no venal mecanografiada, 2001.

RIOJA, Eusebio, *Ocho sonoro; Exposición de guitarras, homenaje a Andrés Segovia en el centenario de su nacimiento (Colección Ramírez)*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993.

RODRÍGUEZ PANIAGUA, Rodolfo José, *Construcción de la guitarra española. Panorama de su construcción en la Extremadura actual* (Tesis doctoral). Cáceres: Universidad de Extremadura. No editado. Ejemplar compartido por el autor.

ROEL PINEDA, Josafat; GARCÍA, Fernando; SALAZAR, Alida; BOLAÑOS, César, *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Lima: Oficina de Música y Danza, 1978.

ROMANILLOS VEGA, José Luis, “La guitarra española en la América Latina moderna: guitarreros y guitarras (1800-1950)” en: *Revista de Musicología*. vol. 16, n.º 3, 1993.

ROMANILLOS VEGA, José Luis, *Antonio de Torres. Guitarrero, su vida y su obra*. El Ejido: Instituto de Estudios Almerienses. 2008.

ROMANILLOS VEGA, José Luis; 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) String Makers, Shops, Dealers and Factories*. Guijosa: Sanguino, 2002.

ROMANILLOS VEGA, José Luis, “the Classical Guitar” en: *Making Musical Instruments. Strings and Keyboard*. London y Boston: Faber & Faber, 1979.

ROMANILLOS VEGA, José Luis, *Exposición de guitarras antiguas españolas*. Catálogo de la exposición del mismo nombre celebrada en Alicante en mayo de 1990. Alicante: Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1990.

ROMANILLOS VEGA, José Luis, “La construcción de la vihuela de mano y de la guitarra española en las ordenanzas y en los inventarios de taller de violeros y guitarreros españoles” en: *Estudios sobre la vihuela*. Madrid: Sociedad de la Vihuela, 2007, pp. 113-125.

ROMANILLOS VEGA, José Luis; et al., *Nombres Propios de la Guitarra. Antonio de Torres*. Córdoba: IMAE Gran Teatro, Ayuntamiento de Córdoba, 2008.

ROMANILLOS VEGA, José Luis; HARRIS WINSPEAR, Marian (ed.), *Making a Spanish Guitar*. Madrid: RH, 2013.

ROMANILLOS VEGA, José Luis, “En torno a Torres. Antecedentes, realizaciones y secuelas” en: *La guitarra en la historia vol. I*. Córdoba: Posada, 1990. pp. 45-66.

ROMERO, Pepe, “Conceptos históricos y criterios actuales en la interpretación guitarrística” en: *La guitarra en la historia vol. III*. Córdoba: Posada, 1992. pp. 11-27.

ROMERO ESTEO, Miguel, “La guitarra en el contexto mediterráneo arcaico” en: *La guitarra en la historia vol. V*. Córdoba: Posada, 1994, pp 41-64.

RUIZ JIMÉNEZ, Juan, *Organería en la Diócesis de Granada (1492-1625)*. Granada: Diputación Provincial de Granada, Área de Cultura y Juventud, 1995.

RUSSELL, Craigh H., "Radical innovations, social revolution, and the baroque guitar" en: *The Cambridge Companion to the guitar*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 153-181.

SACHS, Curt, *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*. Buenos Aires: Centurión, 1947.

SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980.

SADIE, Stanley (ed.), *The Grove Dictionary of Musical Instruments*. London: Macmillan, 1991.

SALAZAR SALVATIERRA, Rodrigo, *Instrumentos musicales del folclor costarricense*. Cartago: Tecnológica de Costa rica, 1992.

SANCHEZ-BRUNETE ALIJA, Ana; MONTERO TORREIRO, Enrique, *Os instrumentos da música popular*. Vigo: Ir Indo, 1992.

SANZ, Gaspar, *Instrucción de música sobre la guitarra española*. (edic. facs.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1979.

SCHAEFFNER, André, *Origine des instruments de musique*. Paris: Mouton, 1980.

SCHAEFFER, Pierre, *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza, 1980.

SEGURET, Christian, *El mundo de las guitarras*. Barcelona: Ultramar, 1999.

SHARPE, A. P., *Make your own Spanish Guitar*. London: Clifford Essex Music, 1957.

SHARPE, A. P., *The Story of th Spanish Guitar* (3ª edic.). London: Clifford Essex Music, 1963.

SHAW, Robert; SZEGO, Peter, *Inventing the American Guitar. The Pre-civil War Innovations of C.F. Martin and his Contemporaries*. Milwaukee: Hal Leonard, 2013.

SIMINOFF, Roger H., *The Luthier's Handbook. A guide to Building Great Tone in Acoustic Stringed Instruments*. Milwaukee: Hal Leonard. 2002.

SINIER, Daniel; RIDDER, Françoise de, *La guitare. The guitar. La chitarra. Paris 1650-1950 Tome I*. Cremona: Salabue. 2007.

SINIER, Daniel; RIDDER, Françoise de, *La guitare. The guitar. La chitarra. Mirecourt. Les provinces françaises*. Tome II. Cremona: Salabue, 2011.

SINIER, Daniel; RIDDER, Françoise de, “The guitar: transition to 6 strings”. Recuperado en:
<http://www.sinier-de-ridder.com/> (Última consulta: 15-10-2015).

SINIER, Daniel; RIDDER, Françoise de, “The Romantic Guitar: French or Italian Influence”. Recuperado en:
<http://www.sinier-de-ridder.com/> (Última consulta: 15-10-2015).

SINIER, Daniel; RIDDER, Françoise de, “Lacote à Paris”. Recuperado en:
<http://www.sinier-de-ridder.com/> (Última consulta: 15-10-2015).

SINIER, Daniel; RIDDER, Françoise de, “The Restoration of Antique Instruments: Dentologies and techniques”. Recuperado en:
<http://www.sinier-de-ridder.com/> (Última consulta: 15-10-2015).

SINIER, Daniel; RIDDER, Françoise de, “Brief update on the workshop of Lambert – Paris and Mirecourt, circa 1735-1790. Modification of a lute made by Tiefenbrucker in 1575”. Recuperado en:
<http://www.sinier-de-ridder.com/> (Última consulta: 15-10-2015).

SINIER, Daniel; RIDDER, Françoise de, “Guitar bridges”. Recuperado en:
<http://www.sinier-de-ridder.com/> (Última consulta: 15-10-2015).

SINIER, Daniel; RIDDER, Françoise de, “The guitar in Europe: four centuries of masterpieces”. Recuperado en:

<http://www.sinier-de-ridder.com/> (Última consulta: 15-10-2015).

SINIER, Daniel; RIDDER, Françoise de, “A propos de l'habilitation de «restaurateur pour les muséess de France»”. Recuperado en:

<http://www.sinier-de-ridder.com/> (Última consulta: 15-10-2015).

SCHLEGEL, Andreas; LÜDTKE, Joachim, *Die Laute in Europa 2. Lauten, Gitarren, Mandolinen und Cistern. The Lute in Europe 2. Lutes, Guitars, Mandolins and Citterns*. Menziken: The Luthe Corner, 2011.

SLOANE, Irving, *Classic guitar Construction*. Westport: The Bold Strummer, 1989.

SUÁREZ-PAJARES, Javier, “El auge de la guitarra moderna en España” en: *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University, 2000, pp. 251-270.

TANENBAUM, David, “Perspectives on the classical guitar in the twentieth century” en: *The Cambridge Companion to the guitar*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 182-206.

TIELLA, Marco; ZANISI, Tiziano, *Contributi allo studio del restauro degli strumenti musicali*. Cremona: Turris, 1990.

TORRES MULAS, Jacinto, “Los instrumentos de música en las miniaturas de las Cantigas de Santa María” en: *Bellas Artes*. 1975, n.º 48, pp.25-29.

TORRES CORTÉS, Norberto, *Historia de la guitarra flamenca. El surco, el ritmo y el compás* (2ª edic.) Córdoba: Almuzara, 2010.

TURNBULL, Harvey, *The Guitar from the Renaissance to the Present Day*. New York: Charles Scribner's Sons, 1974.

TURNBULL, Harvey, "Guitar", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. por Stanley Sadie), vol 7, London: Macmillan, 1980, pp. 825-42.

ULRIK, Sheldon, *A Collection of Fine Spanish Guitars from Torres to the Present*. (2ª edic). (s. l.): Sunny Knoll, 2015.

URRUTIA, Paco, *Gerundino Fernández. Biografía de un guitarrero*. Almería: Universidad de Almería, 2007.

USHER, Terence, "The Spanish Guitar in the Nineteenth and Twentieth Centuries" en: *The Galpin Society Journal*, vol. 9, (Jun., 1956), pp. 5-36

VALENZUELA, María Paz. *En torno al hallazgo de una guitarra Benedict (Cadiz, 1812) en Chile*. Recuperado en: <http://musicologia.uchile.cl/documentos/2001/guitarra/guita.htm> (Última consulta: 26-10-2015)

VALLADAR, F. de P., "El gremio y cofradía de carpinteros en Granada" en: *La Alambra*. 1907, p.221-224.

VANNES, René, *Dictionnaire Universel des Luthiers* (3ª edic.). Bruxelles: Les Amis de la Musique, 1998.

VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de, *Explicación de la guitarra (Cádiz, 1773)*. Edic. de Ángel Medina Álvarez. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía. 1994.

VEGA, José Blas, "Ramón Montoya: la guitarra flamenca" en: *La guitarra en la historia vol. V*. Córdoba: Posada, 1994. pp. 65-92.

VEIGA DE OLIVEIRA, Ernesto, *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ Museu Nacional de Etnología, 2000.

VERGARA MIRAVETE, Ángel, *Instrumentos y tañedores: música de tradición popular en Aragón*. Zaragoza: Astral, 1994.

VIDAL, Robert, “Historia de la guitarra” en: *La guitarra en la historia vol. III*. Córdoba: Posada, 1992. pp. 123-149.

VILLAR RODRÍGUEZ, José, *La Guitarra Española. Características y construcción*. Barcelona: Clivis. 1985.

VORREITER, Florian, *Research on Historical Guitars – Studying and Documenting Artistic Details and Construction*. Recuperado en:
<http://www.vorreiterguitars.com/wp-content/uploads/2012/07/1-Final-Report-3-6-merged-for-web-lowres.pdf> (Última consulta: 16-9-2014).

WADE, Graham, *A Concise History of the Classic Guitar*. Pacific: Mel Bay, 2001.

WERNER, Karen (ed.), *MIM. Highlights from the Musical Instruments Museum*. Phoenix: Musical Instrument Museum, 2012.

WESTBROOK, James, *Guitars Through the ages. From Craftsman to Performer*. (s. l.): Crisp Litho, 2002.

WESTBROOK, James, *The Century That Shaped The Guitar. (From the Birth of the Six-Strings Guitar to the Death of Tárrega)*. (s. l.): Crisp Litho, 2005.

WESTBROOK, James, *Investigative Methods for the Study of Historical Guitars: A case Study of the Work of Antonio de Torres*. Tesina de la London Metropolitan University sin publicar. (s. l.): (s. e.), (s. a.).

WHITEHOUSE, Brian, *The Ramírez Collection. History and Romance of the Spanish Guitar*. Halesowen: ASG Music, 2001.

ZAYAS, Rodrigo de, “ El papel de la guitarra cortesana llamada ‘vihuela’, en la música del Siglo de Oro” en: *La guitarra en la historia vol. III*. Córdoba: Posada, 1992, pp. 29-56.

9. APÉNDICES

9.1. Apéndice 1: Exámen de violeros y de fabricantes de cuerdas en las Ordenanzas de Granada de 1552

Las Ordenanzas de la ciudad de Granada fueron publicadas en 1552 con la intención de dotar a la población de una serie de normas para legislar el buen gobierno de esta ciudad. Son, en gran parte, una revisión de la aparecida en Sevilla en 1526 y a su vez sirvió probablemente para las publicadas en Lisboa en 1572, en Valencia en 1599 y en Toledo en 1617. La gran importancia que tienen en este trabajo es rellenar el vacío que deja el no poseer nombres ni datos sobre ningún constructor de guitarras, ningún violero. El hecho de que se legisle sobre un oficio indica que había un grupo de artesanos que hacían ese trabajo, aunque no nos quede constancia de sus nombres. En otras ciudades sí se han conservado documentos, y ciertamente futuras investigaciones harán aparecer nuevos datos sobre este aspecto de la vida de Granada; lo que es seguro es que trabajaron y que había una variada producción de instrumentos, y también de cuerdas. De la misma manera es muy interesante ver las diferencias que existen entre las

recopilaciones de ordenanzas de Granada y las de localidades como Sevilla, Lisboa, Madrid o Toledo ya que nos pueden posiblemente dar una idea sobre los tipos de instrumentos que se producían con más incidencia en cada ciudad, los condicionamientos y exigencias de los exámenes, etc.

Debo avisar que he transcrito el *signo tironiano* como "e", prefiriendo este a su uso como "et", en el texto. Así mismo he desarrollado entre paréntesis las *virgulillas* que marcan las abreviaturas del texto menos cuando forman parte de la ñ en cuyo caso las he mantenido.

Fol. ccxxi (v.)

Titulo de carpinteros.

Que ninguno pueda poner tienda sin ser examinado.

En la muy noble, nombrada, e gran cibdad de granada viernes quince dias del mes de Mayo año del nascimiento de nuestro salvador Jesu Christo de mil e quinientos e veinte e ocho años en las casas del cabildo, e ayu(n)tamiento desta dicha cibdad estando ende juntos en su cabildo e ayuntamiento como lo han de uso e costumbre de se juntar los muy magnificos señores Granada e en presencia de mi Jorge de Baeza escrivano mayor del cabido e ayuntamie(n)to, los dichos señores granada dixeron q(ue) para q(ue) con mas primor e perfecio(n) se hagan en esta cibdad las obras de la carpinteria los oficiales della assi de lo bla(n)co como de lo prieto entalladores e violeros para las hazer mas perfetas, e se revean en ellas, ordenamos e mandamos qu(e) d(e) aqui adelante ningun(n) oficial de lo suso dicho assi vezino desta Cibdad como forastero no pueda poner tienda ni tomar obras de fuera de dicho oficio hasta q(ue) sea examinado y visto por los alarifes del dicho oficio e hallandolo abile e suficiente lo puedan examinar, e dalle su carta antel escrivano del cabildo de aq(ue)llo q(ue) fuere examinado pa(ra) q(ue) pueda poner la dicha tienda e entender en las obras de fuera de aq(ue)llo q(ue) se examinare co(n) tanto q(ue)l oficial assi vezino como forastero haga por sus manos la obra de q(ua)l se q(ui)siere examinar y: despues de hecha la dicha obra de cue(n)ta della como la hizo e la tal obrahaga en la casa que los dichos alarifes le señalaren para que de alli abaxo pueda usar del dicho oficio e no mas e el oficial que hiziera mas de aquello ques

examinado incurra e pague de pena cinco mill m(a)r(avedie)s salvo si es forastero y fuere examinado es mostrare su carta de examen verdadera siendo la carta en las obras de qualquier dellas nombradame(n)te pero si fuere general que sea obligado a se examinar.

Fol. ccxxiii (r.)

Examen de violeros y organistas y otros officios de musica.

Iten (sic) el official violero pa(ra) ser buen official e ser singular en el, ha de saber hazer instrume(n)tos de muchos artes, conviene a saber que sepa hazer un claviorgano, e un clavizinbalo, e un monacordio, e un laud, e una vihuela de arco, e una harpa, e una vihuela gra(n)de de pieças con sus taraceas y otras vihuelas que son menos que todo esto: y el official que todo esto no supiere lo examinen de lo que dello diere razon e hiziera por sus manos bien acabado: e para examinar el tal official los dichos alarifes de carpinteria tomen consigo un official examinado delo sobre dicho si pudiere ser avido, e si no el mejor official que a la sazón se hallare pagandole su devido salario, e los dichos alarifes juntame(n)te con el dicho official examine(n) al tal official q(ue) se quiere de examinar de lo que supiere delo sobre dicho: e si el tal official que para ello fuere llamado e no quisiere venir incurra en pena de mill m(a)r(avedie)s: y en la misma pena incurra el official que pusiere tienda sin ser examinado, o hiziere obras de lo q(ue) no es examinado, y el mesmo examen ha de ser de una vihuela gra(n)de de pieças como dicho es con un lazo de talla, o de encomes con buenas ataraceas y con todas las cosas que le pertenesce para buana aconte(n)tamiento de los examinadores que se la vean hazer: y que a la sazón nadie se la enseñe.

Fol. ccxcix (v.)

Esta es la orden que los magnificos Señores Granada manda (sic) que se tenga en el officio de hacer las cuerdas de vihuelas.

Que sean examinados.

PRimeramente ordenamos que los oficiales que agora son en esta Cibdad sean examinados en esta manera: q(ue) juntos todos los maestros con su juramento de su voto cada uno al que mas habil le pareciere y aquellos dos que mas votos tuvieren sean examindaores y veedores del dicho officio e si viniere mas de dos que tuvieren votos parejos echen suertes e queden en dos y estos dos sean examinados por todos los maestrose luego auquellos dos examinen en aquel año y todos los demas en esta orden que se den al que se examinare tres dozenas de hilos cada dia tres dias arreo que seran nueve dozenas para que con la obra destas nueve dozenas los examinen, y sea obligado a les dar por sus estorvos a los veedores medio ducado.

Quel que hiziere obra sin examinar que sea perdida.

Item oredenamos quel sin examinar hiziere obra que sea p(er)dida la obra con pena de dos mill maravedis y esto se entiende que preimero se los notifique y baste questas ordenanças se pregonen sin q(ue) se les notifique.

Item ordenamos quel oficial ha de saber hacer una encordadura de un tenor y otra de disca(n)te: y otra de Harpa: y otra de vihuela de arco: y otra de guitarra.

Que la madexa tenga tres varas e que no vaya en pedaços.

Item mas q(ue)stas dichas encordaduras ha(n) de tener cada madexuela tres varas un palmo mas, o menos y esto se entie(n)de q(ue)stastres varas no vaya(n) en pedaços si no en una pieça e sin ningu(n) nudo: e el q(ue) lo co(n)trario hiziere la obra sea cortada y de pe(n)a los dichos dos mil m(a)r(avedie)s.

Que no hagan cuerdas de almazen que son de hiladas al torno.

Item ordenamos que ninguno sea osado de hazer cuerdas de almazen que se entiende hiladas al torno como lana ni hazer de machos ni de cabra ni de oveja, salvo de solo carnero e esto se entiende que en ningu(n)a suerte se haga almazen: so pena que la primera vez sea(n) cortadas y de pena mill maravedis: e la segunda al doblo: e la tercera que no use el officio.

Que no tome aprendiz menos de dos años.

Item que ningun maestro tome apre(n)diz menos de dos años e no por dineros porq(ue) sepa dar razon del officio y si al contrario hiziere pena de tres mill maravedis y que todavia sirva el suso dicho los dos años y si fuere forastero el maestro que viniere trayga terstimonio de como ha servido los dos años en otra parte e todavia lo examinen y si al contrario hiziere siendo le notificado pague por la primera vez dos mill maravedis: e por la segunda al doblo y todas estas sobre dichas penas ordenamos que sea la tercia parte dellas para la persona que lo acusare: y la otra tercia parte para los juezes que lo sentenciaren: y la otra tercia parte para los propios desta cibdad.

En Granada veinte e seie dias del mes de Noviembre de mill e quinientos e cuarenta e un años en la plaça de Bibarrambra desta cibdad se pregonaron estas ordenanças publicamente por boz de Martin de Paramo pregonero publico: siendo testigos Hernan Ximenez, e Xines castellanos: e Xp(...)nal de Barrios: e otra mucha ge(n)te que ende estava: ante mi Juan de Sigura escribano.

9.2. Apéndice 2. Listado de guitarreros en Granada. Nueve siglos de historia.

Este listado incluye todos los guitarreros que se han encontrado en las fuentes utilizadas en esta investigación y de los que tengo constancia de su trabajo en Granada. Hay distintos niveles de exactitud y condición de veracidad a la hora de listar estos constructores, dependiendo de la autoridad de las citas consultadas y otras consideraciones, ya que no se han incluido todas las referencias personales. Se ha sometido cada nombre a un proceso de investigación y se ha valorado la autoridad y exactitud de la fuente, en cada caso, dejando fuera del listado nombres dudosos, errores en la bibliografía o en la identificación de personajes, algunos nombres que aparecen en etiquetas pero que sabemos que no construían y por causas justificadas de otro tipo. Los guitarreros actuales o recientes tienen menos problemática al ser conocidos personalmente o por referencias de primera mano. En algunas ocasiones las referencias son escasas pero fiables, como por ejemplo el caso de Abú Hamid al-Gharnati del que solamente tenemos referencias en un escrito posterior del siglo XIII. En el caso del famoso guitarrero almeriense Antonio de Torres la referencia nos viene por la conocida carta del sacerdote Martínez Sirvent en la que cuenta que Torres le comunicó personalmente que construyó su primera guitarra en Granada.

Se trata de un listado exhaustivo el presentado en este trabajo, son más de 200 guitarreros, y que es muy posible que aumente en número de entradas en futuras investigaciones. Debemos tener en cuenta que el Diccionario de José Luis Romanillos dispone 97 entradas de guitarreros relacionados con la Provincia de Granada y el libro más actualizado de Eusebio Rioja dispone 115 entradas. No son coincidentes todos los personajes aportados por Rioja y Romanillos con esta lista ya que en cada caso se ha valorado su inclusión refrendando los datos aportados por dichos investigadores y los datos obtenidos personalmente. Así, por ejemplo, he dejado de incluir algún lutier actual recogido por estos investigadores ya que tengo constancia de que nunca ha construido guitarras ni instrumentos similares, tan solo ha hecho instrumentos de la familia del violín. Este criterio no ha sido seguido exactamente con los constructores de los siglos XII al XVIII ya que a menudo en estas épocas no estaba claramente identificado el oficio de guitarrero. Después del nombre, o en su caso el apodo, se ha detallado una fecha de *floruit* que ha sido tomada por algún dato cierto derivado de una etiqueta existente, la inclusión en un catastro o censo, o estimación personal de periodo de

actividad. No se ha tomado en cuenta la cantidad de producción de cada autor, en algunos casos el aprendizaje del personaje en Granada ha sido bastante significativo aunque posteriormente haya realizado su labor en otra localidad. No he incluido en este listado los que han pasado por las diferentes escuelas de construcción de guitarras (Bellido, Hill o Hagenlocher) salvo que hayan continuado con una trayectoria como guitarreros. En los casos en que el constructor haya trabajado fuera de Granada desde el inicio de su carrera se ha reflejado el nombre del municipio; y cuando se ha trasladado posteriormente a otra localidad se ha plasmado en todos los casos en los que se ha confirmado. No he reflejado el lugar de nacimiento y la nacionalidad de los guitarreros ni tampoco si habían trabajado en otra localidad anteriormente ya que creo que se excede de la intención de la presente investigación. Sin embargo es necesario señalar que muchos de los que se dedican a construir guitarras en Granada provienen de diferentes países y en algún momento se han visto motivados a trasladarse a esta ciudad por diversas razones. Una de ellas es la atracción intelectual que han sentido por la escuela granadina de construcción de guitarra, de la misma forma en que constructores de violines de todo el mundo se trasladan o realizan su aprendizaje en Cremona, Italia, lugar de nacimiento de Antonio Stradivarius. Esta atracción innegable, y en muchas ocasiones abiertamente manifestada por los protagonistas, nos da una idea de la calidad y la fama internacional de esta secular escuela, capaz de atraer personas de cualquier continente buscando formación e inspiración.

Este listado puede servir para posteriores investigaciones sobre constructores de guitarras y podría complementarse con la declaración de las relativas relaciones maestro-discípulo que se puedan determinar, así como las relaciones familiares entre los protagonistas del listado. La proliferación de determinados apellidos en muchos casos se deriva de lazos familiares entre guitarreros, pero en otros casos es resultado del azar, por ejemplo tenemos el apellido Martín, con tilde, que proviene de dos ramas familiares diferentes originarias de la provincia de Granada; y Martin, sin tilde, que quienes portan este apellido provienen de dos países europeos distintos.

Abiyú, Francisco; *fl.* 1930. Baza.

Alcaraz, Juan de; *fl.* 1557.

“Alhambra”, “Pepe de la”; *fl.* 1940.

Arcas, Antonio; *fl.* 1960. Baza.

Ariza Rodríguez, Antonio; *fl.* 1980.

Ariza Ballesteros, Antonio; *fl.* 1970.

Aróstegui Granados, Luis; *fl.* 1960. Posteriormente en Madrid.

Arroyo Ballesteros, Domingo; *fl.* 1960.

Arroyo García, Antonio; *fl.* 1970. Posteriormente en Francia.

Atienza, Diego de; *fl.* 1604.

Ávila, Manuel; *fl.* 1820.

Ávila Arenas, Antonio; *fl.* 1889.

Ávila Arenas, Francisco; *fl.* 1889.

Ávila Batallar, José de; *fl.* 1885.

Baarslag, René; *fl.* 1978. Posteriormente en Lanjarón.

Baarslag, Luis ; *fl.* 2014. Lanjarón.

Bernaert, Daniel; *fl.* 2008. Posteriormente en Águilas (Murcia).

Bitan, Ayman; *fl.* 2017.

Buitrago, Alonso de; *fl.* 1541.

Butscher, Franz; *fl.* 2000. Posteriormente en Órgiva.

Carmona Trapero, Juan Miguel; *fl.* 1974.

Caillot, Christelle; *fl.* 2008. Posteriormente en París (Francia).

Cáliz, Melchor de; *fl.* 1560.

Caro, Agustín; *fl.* 1803.

Carrión Jiménez, Elías; *fl.* 1935.

Castaño, José; *fl.* 1925.

Castillo Ruiz, Armando del; *fl.* 1997.

Checa Plaza, Alfonso; *fl.* 1935. Baza.

Checa Aro, Vicente; *fl.* 1960. Baza.

Chica García, Manuel de la; *fl.* 1944.

Chiesa, Danielle; *fl.* 1995. Posteriormente en Cómputa (Málaga).

“Chorobo”, Paco; *fl.* 2010. Peligros. Posteriormente en Baeza (Jaén).

Conejero Beltrán, José; *fl.* 1844.

Connor, Stephan; *fl.* 2015. Posteriormente en Massachusetts (Estados Unidos).

Contreras, Joseph; *fl.* 1741. Posteriormente en Madrid.

Córdoba, Juan de; *fl.* 1560.

Correa Marín, Juan Antonio; *fl.* 2010

Díaz Fernández, Francisco Manuel; *fl.* 1970.

Díaz Fernández, Rafael; *fl.* 1970.

Díaz Sánchez, Victor Manuel; *fl.* 1990.

Díaz Sánchez, Francisco; *fl.* 2014.

Durán Ferrer, Eduardo Santiago; *fl.* 2000.

Durán Ferrer, Ana; *fl.* 2013.

Durán Zurita, Antonio; *fl.* 1960.

Eichinger, Rolf; *fl.* 1998.

Eliasson. Anders; *fl.* 2006. Posteriormente en Huelva.

Emes, Graham; *fl.* 2013. La Herradura. Posteriormente en Cornualles (Reino Unido).

Escalante, Lázaro de; *fl.* 1554.

Espinosa Rodríguez, Ana María; *fl.* 1994. Posteriormente en Lanjarón.

Fellows, James D.; *fl.* 1979. Posteriormente en Estados Unidos.

Fernández Barrionuevo, Antonio, *fl.* 1859. Posteriormente en Málaga.

Fernández Enríquez, José Manuel; *fl.* 1997. Posteriormente en Cájar.

Fernández Fernández, Manuel; *fl.* 1960.

Fernández Ladrón de Guevara, Antonio; *fl.* 1960.

Fernández Ruiz, Francisco; *fl.* 1954. Baza. Posteriormente en Madrid.

Ferrer Castillo, Eduardo; *fl.* 1920.

Ferrer Martín, Benito; *fl.* 1875.

Ferrer Padilla, José; *fl.* 1945. Posteriormente en Barcelona, Palma de Mallorca y Granada.

Ferrer Padilla, Benito; *fl.* 1945. Posteriormente en Caracas (Venezuela).

Ferrer Vílchez, José (Pepito); *fl.* 1976. Posteriormente en Mallorca y Alicante.

Florentín, José; *fl.* 1960 Baza.

Flores, Benito; *fl.* 1911.

Galadí, Francisco; *fl.* 1836.

García, José "El Granadino"; *fl.* 1840." Posteriormente en Medina Sidonia (Sevilla).

García Durán, Ramón; *fl.* 1993. Baza.

García Fernandez, Juan; *fl.* 2005.

García Ruiz, Aarón; *fl.* 2007. Posteriormente en Churriana de la Vega.

Garrido Cantos, Isidro; *fl.* 1948.

Gil de Avalue y Montes, Daniel; *fl.* 1989.

Giménez Sánchez, José; *fl.* 1852.

Gómez espinosa de los Monteros, Juan; *fl.* 1752.
Gómez Merino, Anacleto; *fl.* 1851.
González López, José; *fl.* 1989.
González de Rojas, Andrés; *fl.* 1658.
González Sánchez, Manuel; *fl.* 1856. Cónchar. Posteriormente en Málaga.
Guardia, Francisco; *fl.* 1970
Hagenlocher, Henner; *fl.* 1991.
Hammar (Al) al-Garnati, Muhammad; *fl.* 1100.
Heredia, Francisco; *fl.* 1997.
Hervás Hita, Francisco; *fl.* 1981. Posteriormente en Gabia y La Zubia.
Hill, Stephen; *fl.* 2000. La Herradura.
Hinves, Jonathan; *fl.* 1978.
Holt Andreassen, Thomas; *fl.* 2010. Posteriormente en Burgos.
Horst, Alexandre van der; *fl.* 1976. Posteriormente en Torremolinos (Málaga).
Jiménez Rodríguez, Francisco; *fl.* 2000. Posteriormente en Baena (Córdoba).
Jiménez, Ramón; *fl.* 1960 Baza.
Kharash, Mijail; *fl.* 2017.
Kingma, Evan; *fl.* 2017. La Herradura.
Licari, Valerio; *fl.* 2016.
Llorente, Antonio; *fl.* 1832.
Llorente Barrios, Antonio; *fl.* 1859.
Llorente, Enrique; *fl.* 1860.
López, José; *fl.* 1842.
López, Antonio Luis; *fl.* 1960. Posteriormente en París (Francia).
López, Manuel; *fl.* 1846.
López Aguilarte, Juan; *fl.* 1980.
López Baños, Bernardo; *fl.* 1864.
López Bellido, José; *fl.* 1965.
López Bellido, Manuel; *fl.* 1960.
López-Bellido y Martín, Jesús Manuel; *fl.* 1990
López-Bellido y Martín, Miguel Ángel; *fl.* 1990.
López-Bellido y Martín, Roberto; *fl.* 1990.
López-Bellido y Martín, Mauricio; *fl.* 2000.
López Gascón, Francisco; *fl.* 1842.

López Jiménez, Juan; *fl.* 1933.
López Muñoz, Miguel; *fl.* 1945.
Madero Rodríguez, Visitación; *fl.* 1997.
Magán Jiménez, Adrián; *fl.* 1958. Guadix.
Maldonado Guerrero, Pedro; *fl.* 1955. Loja. Posteriormente en Málaga.
Maldonado Ruiz, Pedro; *fl.* 1972. Loja. Posteriormente en Málaga.
Maldonado Ruiz, Luis Miguel; *fl.* 1975. Loja. Posteriormente en Málaga.
Marín Montero, Antonio; *fl.* 1979.
Marín Plazuelo, José; *fl.* 1998.
Marin, Olivier; *fl.* 1998.
Martin, Bernd; *fl.* 1976. Posteriormente Alhama de Granada.
Martin, Lucas; *fl.* 2007. Posteriormente Alhama de Granada.
Martin, Andy; *fl.* 2014. La Herradura.
Martín, José; *fl.* 2014. Posteriormente Churriana de la Vega.
Martínez de Milán, Manuel; *fl.* 1950. Posteriormente en Madrid y París (Francia).
Martínez Peñalver, Pedro; *fl.* 1980. Baza.
Martínez Tegue, Francisco; *fl.* 1752.
Marvi, Andrés Daniel; *fl.* 1977. Posteriormente Ferreñola.
Melgarejo, José; *fl.* 1861.
Melgarejo Fernández, Antonio; *fl.* 1843.
Merlán, José; *fl.* 1907.
Mesones Millán, José; *fl.* 1888.
“Micer Francisco” violero; *fl.* 1520. Baza.
Milán, José; *fl.* 1860.
Milán Suárez, Bernardino; *fl.* 1899.
Molina, Domingo; *fl.* 1842.
Morales Sola, José; *fl.* 1960.
Morales, Rafael; *fl.* 1963.
Moreno, Fernando; *fl.* 2000. Posteriormente en Sevilla.
Moreno Rodríguez, Rafael; *fl.* 1967.
Morillas Montuno, José; *fl.* 1980.
Moya Ybarra, Félix; *fl.* 2007. Posteriormente en Figueras (Gerona).
Muñoz Alba, Francisco; *fl.* 2010.
Muñoz Sánchez, Oscar; *fl.* 2005. Cájara.

Noguerol, Pedro; *fl.* 1752.

Ortega Ávila, Francisco; *fl.* 1876. Posteriormente en Jaén.

Ortega Ávila, Rafael; *fl.* 1893. Posteriormente en Madrid.

Ortega Ayala, Francisco; *fl.* 1861. Posteriormente en Málaga, Granada y Madrid.

Ortega Castellón, Juan; *fl.* 1870.

Ortega Ruiz, José; *fl.* 1885.

Ortega Ruiz, Nicolás; *fl.* 1880.

Ortiz Díaz, Francisco; *fl.* 1900. Iznalloz.

Ortiz García, Francisco; *fl.* 1940. Iznalloz. Posteriormente en Mendoza (Argentina).

Ortiz Romero, Francisco; *fl.* 1993. Iznalloz. Posteriormente en Mendoza (Argentina) y Sevilla.

Ortiz Romero, Antonio; *fl.* 1993. Iznalloz. Posteriormente en Mendoza (Argentina) y Sevilla.

Ortiz Romero, José; *fl.* 1993. Iznalloz. Posteriormente en Mendoza (Argentina) y Sevilla.

Padial Gallego, Isabel; *fl.* 1997.

Pajés, Joseph; *fl.* 1752.

Pérez Barranco, Germán; *fl.* 1980.

Pérez Checa, Jesús; *fl.* 1960. Baza.

Pérez Mingorance, José; *fl.* 1993.

Pérez Vallejo, Jesús; *fl.* 1984. Baza.

Pérez Paez, Manuel; *fl.* 1980.

Pernas Pérez, José; *fl.* 1842.

Quiñones, Andrés; *fl.* 1887. Castril de la Peña.

Ray, John; *fl.* 1991.

Raya Pardo, Antonio; *fl.* 1973.

Raya Ferrer, Antonio; *fl.* 2000.

Reinosa Velázquez, Antonio; *fl.* 1967.

Robles, José N.; *fl.* 1864.

Robles, Miguel; *fl.* 1922. Posteriormente Madrid

Rodríguez Orozco; *fl.* 1960. Baza.

Román, Antonio; *fl.* 1752.

Román Padilla, Juan; *fl.* 1960.

Romero, Manuel; *fl.* 2015. Maracena.

Rondón, Juan Francisco; *fl.* 1666.
Rodríguez Orozco, Antonio; *fl.* 1957. Baza.
Rosales, Javier; *fl.* 2013.
Rosales López, Antonio; *fl.* 1974.
Ruiz Galván, Cristóbal; *fl.* 1680.
Ruiz López; Antonio; *fl.* 1971. Posteriormente en París (Francia).
Ruiz Macete, Luis; *fl.* 1919. Posteriormente en Jaén.
Ruiz Ruiz, Antonio; *fl.* 1970. Baza.
Sánchez, Rafael; *fl.* 1885.
Sánchez, Miguel; *fl.* 1752.
Sánchez Pringle, Sergio; *fl.* 2014. Guadix.
Santiago Hernández, Luis; *fl.* 2000.
Santiago Hernández, Francisco, *fl.* 1995.
Santiago Marín, Francisco; *fl.* 1973.
Serrano, Eusebio; *fl.* 1752.
Serrano, Gerónimo; *fl.* 1772. Baza.
Sindt, Knud; *fl.* 1995.
Soto-Mayor, Francisco; *fl.* 1834.
Torres Jurado, Antonio; *fl.* 1850. Posteriormente en Sevilla y Almería.
Vaghi, Mateo; *fl.* 2010.
Valle, Agustín del; *fl.* 1842.
Valle Marco, Antonio del; *fl.* 1898.
Valle Martín, Antonio del; *fl.* 1864.
Valle Martín, Nicolás del; *fl.* 1861.
Vallejo, Rafael; *fl.* 1790. Baza
Valverde, Sergio; *fl.* 2015. Mecina Bombarón.
Vega, Alonso de; *fl.* 1604.
Velarde, Juan; *fl.* 1880.
Vigil Piñera, Jose Luís; *fl.* 2010.
Villafranca, Manuel; *fl.* 1980. Santa Fe.
Villar, Manuel; *fl.* 1970.
Wurth, Dominique; *fl.* 2014.

10. ÍNDICES

10.1. Índice de guitarreros

Este apartado incluye todos los guitarreros que han sido reflejados biográficamente en este trabajo. No debe derivarse la importancia de cada uno por la “longitud de contenido” reflejada en los textos ya que de algunos tan solo conocemos el nombre, mientras que de otros tenemos una información más completa. Investigaciones posteriores pueden hacer aparecer nuevos datos que ayuden a poner en contexto los personajes protagonistas de esta tesis con la vida social, cultural y comercial de la Granada anterior a 1900. Se acompaña cada nombre con una fecha de *floruit* en la que tenemos algún dato cierto de su desempeño del oficio de guitarrero. Cuando el periodo de trabajo certificado cubre una extensión muy amplia se he escogido una fecha como representativa de su labor de guitarrero. En caso de no tener ninguna fecha cierta pero disponemos de fechas aproximadas se han incluido mediante la utilización de *circa*. El orden reflejado en este índice es el de aparición en el trabajo.

Abu Hamid al-Gharnati, (1080- ca. 1170).....109

Micer Francisco, fl. 1525	112
Alonso de Buitrago, fl. 1541	112
Lázaro de Escalante, fl. 1554	113
Melchor de Cáliz, fl. 1556	114
Juan de Alcaraz, fl. 1557	115
Juan de Córdoba, fl. 1560	116
Alonso de Vega, fl. 1604	116
Diego de Atienza, fl. 1604	117
Andrés González de Rojas, fl. 1658	117
Juan Francisco Rondón, fl. 1666 (?-1678)	118
Cristóbal Ruiz Galván, fl. 1680 (?- 1701)	119
José Contreras «El Granadino»; fl.1737 (1710-?)	121
Antonio Román, fl. 1752	124
Francisco Martínez Tegue, fl. 1752	126
Miguel Sánchez, fl. 1752	127
Juan Gómez Espinosa de los Monteros, fl. 1752	127
José Pajés, fl. 1752	128
Pedro Noguero, fl. 1752	129
Eusebio Serrano, fl. 1752	130
Jerónimo Serrano, fl. 1752	130
Rafael Vallejo, fl. 1792	131
Agustín Caro, fl. 1803	132
Francisco Sotomayor, fl. 1834	136
José García «El Granadino», fl. 1840	137
Antonio Llorente, fl. 1852	138
Domingo Molina, fl. 1843	138
Manuel de Ávila, fl. 1830	139
José López, fl. 1842	139
Agustín del Valle, fl. 1842	140
Francisco Galadí, fl. 1836	141
Francisco López Gascón, fl. 1842	141
José Pernas Pérez, fl. 1842	142
Antonio Melgarejo Fernández, fl. 1843	151
Manuel López, fl. 1850	152

Francisco Ortega Ayala, fl. 1861, (1816-?)	152
José Conejero Beltrán, fl. 1840, (1821-?)	154
Anacleto Gómez Merino, fl. 1851	154
José Giménez Sánchez, fl. 1852	155
Antonio del Valle Martín, fl. 1864	155
Nicolás del Valle Martín, fl. 1861	156
Manuel González Sánchez, fl. 1856	158
José de Ávila Batallar, fl. 1855	159
Juan Ortega Castellón, fl. 1870	161
José Milán, fl. 1860	162
Antonio Llorente Barrios, fl. 1860	163
Antonio Fernández Barrionuevo, fl. 1859, (1834-?)	164
José N. Robles, fl. 1864	164
José Melgarejo, fl. 1861	165
Francisco Ortega Ávila, fl. 1876	166
Benito Ferrer Martín, fl. 1875	167
Rafael Sánchez, fl. 1885	169
Andrés Quiñones, fl. 1887	170
José Mesones Millán, fl. 1888	170
Juan Velarde, fl. 1888	170
Nicolás Ortega Ruiz, fl. 1880, (1852-?)	171
José Ortega Ruiz, fl. 1855, (1854-1910)	171
Francisco Ávila Arenas, fl. 1889, (1855-?)	173
Antonio Ávila Arenas, fl. 1889, (ca. 1860-?)	173
Bernardo Milán Suárez, fl. 1899	174
Francisco Ortiz Díaz, fl. 1900, (1880-?)	175

10.2. Índice de guitarras estudiadas

José Contreras, 1743.....	179
José Contreras, 1799.....	182
Rafael Vallejo, 1792.....	184
Agustín Caro, 1803.....	212
Agustín Caro, 1814.....	218
Agustín Caro, 1818.....	219
Agustín Caro, 1820.....	223
Agustín Caro, 1824.....	229
Agustín Caro, 1826.....	237
Agustín Caro, 1829.....	242
Francisco Sotomayor, 1834.....	243
José García "El Granadino", 1840.....	251
Antonio Llorente, 1835.....	254
Antonio Llorente, 1847.....	256
Antonio Llorente, 1852.....	258
José Pernas, 1838.....	262
José Pernas, 1840.....	278
José Pernas, 1843.....	280
José Pernas, 1844.....	284
José Pernas, 1851.....	288
José Pernas, ca. 1851.....	289
José Pernas, ca. 1850.....	302
José Pernas, 1854.....	307
José Pernas, 1859.....	312
José Pernas, 1861.....	314
José Pernas, ca.1865.....	316
José Pernas, 1883.....	318
Manuel López, 1856.....	324
Nicolás del Valle, 1856.....	326
Nicolás del Valle, ca. 1850.....	327
Nicolás del Valle, 1860.....	334

Nicolás del Valle, 1865.....	336
Nicolás del Valle, 1866.....	337
Nicolás del Valle, 1877.....	341
Juan Ortega, ca. 1860.....	342
Guitarra anónima, siglo XIX.....	345
Antonio Ávila Arenas, 1895.....	354
Bernardo Milán Suárez, 1899.....	357
Francisco Ortega, 1883.....	362
Francisco Ortega, 1890.....	364
Francisco Ortega, 1890.....	366
Rafael Ortega, 1893.....	368
José Ortega, 1890.....	369
José Ortega, 1880.....	372
José Ortega, ca. 1890.....	374
José Ortega, 1898.....	385
José Ortega, 1899.....	387
José Ortega, ca. 1900.....	389
José Ortega, ca. 1900.....	395
José Ortega, 1903.....	399
Benito Ferrer, 1891.....	401
Benito Ferrer, 1895.....	403
Benito Ferrer, 1898.....	406
Benito Ferrer, 1901.....	409
Benito Ferrer, 1916.....	412
Benito Ferrer, 1916.....	413

10.3. Índice de ilustraciones

Ilustración 1: Kithara griega.....	75
Ilustración 2: Estela funeraria de Mérida	76
Ilustración 3: Beato de Fernando I s. XI.....	77
Ilustración 4: Guembri en el MIMMA	77
Ilustración 5: Cítola del Castillo de Warwick	79
Ilustración 6: Grabado del tratado de Guillaume Morlaye (1552).	79
Ilustración 7: Guitarra barroca, lutier Aarón García.....	80
Ilustración 8: Guitarra de seis órdenes José Martínez, Málaga 1792 (Fotografía Ángel Cañete).....	81
Ilustración 9: Guitarra romántica copia de Agustín Caro 1824, lutier Aarón García....	82
Ilustración 10: Entrada de Alonso de Buitrago	112
Ilustración 11: Entrada de Melchor de Cáliz	114
Ilustración 12: entrada de Juan de Alcaraz	115
Ilustración 13: Entrada de Andrés González de Rojas	118
Ilustración 14: Entrada de Juan Francisco Rondón	119
Ilustración 15: Referencia a la muerte de Juan Francisco Rondón.....	119
Ilustración 16: Entrada de Cristóbal Ruiz Galván	120
Ilustración 17: Portada de las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada	123
Ilustración 18: Entrada de Antonio Román	125
Ilustración 19: Juramento de los comisarios en el Catastro.....	126
Ilustración 20: Entrada de Francisco Martínez Tegue.....	126
Ilustración 21: Entrada de Felipa Sánchez, madre de Miguel Sánchez.....	127
Ilustración 22: Entrada de Juan Gómez.....	128
Ilustración 23: Entrada de José Pajés	129
Ilustración 24: Entrada de Pedro Noguerol	129
Ilustración 25: Entrada de Eusebio Serrano	130
Ilustración 26: Entrada de Jerónimo Serrano	131
Ilustración 27: Noticia en <i>La Gaceta de Madrid</i> , 3 de junio de 1815.....	136
Ilustración 28: Firma de José Pernas en sus actas matrimoniales	142
Ilustración 29: Copia de la partida de bautismo en las actas matrimoniales.	143

Ilustración 30: Etiqueta de Antonio del Valle.	156
Ilustración 31: Etiqueta en una guitarra de Nicolás del Valle	158
Ilustración 32: Noticia en <i>La Vanguardia</i> de la condena a muerte	160
Ilustración 33: Condena a muerte en la prensa de la época.....	160
Ilustración 34: Anuncio en la Guía Riera de 1902	164
Ilustración 35: Benito Ferrer tocando una bandurria	167
Ilustración 36: Lema <i>bandurria sonora</i> en el diccionario.....	169
Ilustración 37: Nota necrológica de José Ortega	172
Ilustración 38: Etiqueta de un violín de José Contreras de 1741.....	180
Ilustración 39: Vista frontal (Fotografía Josep Melo)	182
Ilustración 40: Vistas frontal y posterior. (Fotografía V&A Museum); Error! Marcador no definido.	
Ilustración 41: Vista de una de las etiquetas (fotografía V&A Museum)	Error!
Marcador no definido.	
Ilustración 42: El guitarrista ciego Antonio Montaña (15-7-2013); Error! Marcador no definido.	
Ilustración 43: Guitarra Decacorde de Deleplanque.....	Error! Marcador no definido.
Ilustración 44: Guitarra Bissex de Jean-François Thiphanon; Error! Marcador no definido.	
Ilustración 45: Chitarra-salterio del Conservatorio de Milán.; Error! Marcador no definido.	
Ilustración 46: Guitarra-arpa de Manuel Gallegos	Error! Marcador no definido.
Ilustración 47: Bandura ucraniana	Error! Marcador no definido.
Ilustración 48: Guitarrón chileno.....	Error! Marcador no definido.
Ilustración 49: Vista de la boca o roseta (Fotografía V&A Museum); Error! Marcador no definido.	
Ilustración 50: Detalle de la unión de chapas	Error! Marcador no definido.
Ilustración 51: Incrustaciones	Error! Marcador no definido.
Ilustración 52: Motivo ajedrezado (Fotografía V&A Museum); Error! Marcador no definido.	
Ilustración 53: Vista de una clavija	Error! Marcador no definido.
Ilustración 54: Detalle de una inscripción (Fotografía V&A Museum)	Error!
Marcador no definido.	

Ilustración 55: Asa de alambre para colgar el instrumento en bandolera.....	¡Error!
Marcador no definido.	
Ilustración 56: Vista de los trastes	¡Error! Marcador no definido.
Ilustración 57: Vista del aro de los agudos (Fotografía V&A Museum).....	¡Error!
Marcador no definido.	
Ilustración 58: Vista interior de la caja.....	¡Error! Marcador no definido.
Ilustración 59: Taracea del fondo (Fotografía V&A Museum);	¡Error! Marcador no definido.
definido.	
Ilustración 60: Detalle de la boca	¡Error! Marcador no definido.
Ilustración 61: Vista interior de la tapa reflejada en un espejo;	¡Error! Marcador no definido.
definido.	
Ilustración 62: Vista interior de la tapa y los grabados que contienen;	¡Error! Marcador no definido.
no definido.	
Ilustración 63: Villancico impreso utilizado como refuerzo y sobre él un refuerzo de papel pautado.....	¡Error! Marcador no definido.
Ilustración 64: Vista de la segunda etiqueta. (Fotografía V&A Museum).....	¡Error!
Marcador no definido.	
Ilustración 65: Boceto dibujado a mano alzada que servirá para la elaboración del plano del instrumento.	¡Error! Marcador no definido.
Ilustración 66: Vista frontal, posterior y de perfil	212
Ilustración 67: Etiqueta.....	212
Ilustración 68: Refuerzos en tapa y fondo	214
Ilustración 69: Vista de la cabeza (fotografía Luis Leal).	215
Ilustración 70: Etiqueta (Fotografía Manuel Cano).....	218
Ilustración 71: Vista frontal, de perfil y posterior	219
Ilustración 72: Vista de la boca (fotografía Luis Leal).....	219
Ilustración 73: Esquema de refuerzos en tapa y fondo	220
Ilustración 74. Detalle de la forma inusual de la pala (Fotografía Luis Leal).....	221
Ilustración 75: Vista frontal, de perfil y posterior	223
Ilustración 76: Etiqueta.....	223
Ilustración 77: Detalle del puente. (Fotografía Ángel Cañete).....	225
Ilustración 78: Esquema de los refuerzos interiores	225
Ilustración 79: Vista de la boca y la etiqueta. (Fotografía John Ray)	226
Ilustración 80: Vista de la Cabeza (fotografía Luis Leal)	227

Ilustración 81: Vista frontal, de perfil y posterior	229
Ilustración 82: Etiqueta.....	229
Ilustración 83: Unión cabeza-mástil simulada.....	230
Ilustración 84: Trastes posiblemente no originales	231
Ilustración 85: Detalle del puente.....	232
Ilustración 86: Vista frontal del puente	232
Ilustración 87: Radiografía doble del instrumento	233
Ilustración 88: Vista interior del sistema de refuerzo del abanico	234
Ilustración 89: Original y copia	236
Ilustración 90: Vista frontal, de perfil y posterior	237
Ilustración 91: Etiqueta.....	237
Ilustración 92: Clavija rota y la clavija nueva torneada	238
Ilustración 93: Instrumento antes y después de la restauración.....	239
Ilustración 94: Etiqueta. (Fotografía Manuel Cano).....	242
Ilustración 95: Vistas frontal, de perfil y posterior de la guitarra. (Fotografías Asier de Benito)	243
Ilustración 96: Etiqueta. (Fotografía Asier de Benito)	243
Ilustración 97: Detalle de la boca. (Fotografía Asier de Benito).....	245
Ilustración 98: Vista del puente. (Fotografía Asier de Benito).....	245
Ilustración 99: Vista de la falsa unión en v. (fotografía Asier de Benito).....	246
Ilustración 100: Vista del chapado del fondo. (Fotografía Asier de Benito).....	247
Ilustración 101: Vista de las marcas de uso en el diapasón. (Fotografía Asier de Benito)	248
Ilustración 102: Vista interior del braguero (Fotografía Asier de Benito)	248
Ilustración 103: Vista interior del zoque interno (Fotografía Asier de Benito).....	249
Ilustración 104: Vista de tres cuartos (Fotografía Museo de la Música).....	251
Ilustración 105: Vistas frontal y posterior (Fotografías Manuel Cano).....	254
Ilustración 106: Etiqueta (Fotografía Manuel Cano).....	254
Ilustración 107: Etiqueta (Fotografía Richard Bruné).....	256
Ilustración 108: Cabeza con roete (Fotografía Richard Bruné).....	256
Ilustración 109: Vista frontal.....	258
Ilustración 110: Vista de tres cuartos	259
Ilustración 111: Etiqueta.....	259
Ilustración 112: Vista del puente	261

Ilustración 113: Vista frontal, de perfil y posterior	262
Ilustración 114: Etiqueta.....	262
Ilustración 115: Ficha organológica elaborada en 1992.....	263
Ilustración 116: TAC del instrumento tomado en 2015	264
Ilustración 117: Vista de la boca	265
Ilustración 118: Rotura con faltas en la caja.....	265
Ilustración 119: Puente	266
Ilustración 120: Detalle de los trastes 1 y 2.....	266
Ilustración 121: Unión al sesgo de cabeza y mástil.....	267
Ilustración 122: Cabeza de la guitarra con una séptima clavija, no original	268
Ilustración 123: Surco elaborado por la cuerda de sujeción (no se ha conservado).....	269
Ilustración 124: Sección del mástil en el traste 9. Imagen elaborada a partir de un TAC	269
Ilustración 125: Vista del zoque	270
Ilustración 126: Vista de la culata	271
Ilustración 127: Barras de abanico	271
Ilustración 128: Fotografía interior tomada desde la culata	272
Ilustración 129: Sección perpendicular del instrumento elaborada a partir de un TAC (se observa la falta de un peón de barra a la derecha).....	273
Ilustración 130: Sección longitudinal en la 4ª cuerda elaborada a partir de un TAC... 273	273
Ilustración 131: Pie español cubierto parcialmente por la etiqueta	274
Ilustración 132: Vista al microscopio de la fecha sobrescrita de la etiqueta.....	275
Ilustración 133: Plano a escala del instrumento	276
Ilustración 134: Vistas frontal y posterior	278
Ilustración 135 (Fotografía Universidad de Yale).....	280
Ilustración 136: Puente modificado.....	282
Ilustración 137: Vista posterior y de perfil.....	284
Ilustración 138: Etiqueta.....	285
Ilustración 139: Vista frontal.....	285
Ilustración 140: Puente	286
Ilustración 141: Etiqueta.....	288
Ilustración 142: Vistas frontal, de perfil y posterior de la guitarra (Fotografía catálogo exposición Guitarras del Imperio)	289
Ilustración 143: Detalle de la etiqueta incompleta	290

Ilustración 144: Elaboración personal de este modelo de etiqueta.....	291
Ilustración 145: Clavijero (fotografía Muriel Nicaise).....	321
Ilustración 146: Detalle de la clavija (Fotografía Muriel Nicaise).....	321
Ilustración 147: Tornavoz (Fotografía Muriel Nicaise)	322
Ilustración 148: Vistas de frente, posterior y perfil	324
Ilustración 149: Vista frontal, de perfil y posterior	327
Ilustración 150: Etiqueta.....	327
Ilustración 151: Estuche	328
Ilustración 152: Pieza de regreso en el clavijero con la chapa (forro de pala) de caoba	329
Ilustración 153: Roseta compuesta de filetes	330
Ilustración 154: Puente de barca.....	330
Ilustración 155: Vista del interior desde la culata hacia el zoque	331
Ilustración 156: Peones trapezoidales de refuerzo	332
Ilustración 157: Vista tres cuartos de la guitarra (Fotografía Festival de Córdoba).....	334
Ilustración 158: Vista frontal (Fotografía Universidad de Leipzig).....	337
Ilustración 159: Colección Hayer (Fotografía Universidad de Leipzig).....	339
Ilustración 160: Guitarras de la colección Hayer (Fotografía Universidad de Leipzig).....	340
Ilustración 161: Etiqueta (Fotografía Eusebio rioja)	341
Ilustración 162: Túneles de xilófagos.....	346
Ilustración 163: Vista de los aros de nogal rizado.....	346
Ilustración 164: Cabeza con roete	347
Ilustración 165: Boca.....	348
Ilustración 166: Junta de aros en la culata.....	348
Ilustración 167: Vista del puente	349
Ilustración 168: Detalle del puente	349
Ilustración 169: Barras de abanico	350
Ilustración 170: Barra de fondo apoyada en un peón triangular.....	351
Ilustración 171: Refuerzo de aro estriado y marcas de cepillo de dientes en el aro.....	351
Ilustración 172: Vista frontal (Fotografía José Luis Romanillos).....	354
Ilustración 173: Etiqueta (Fotografía José Luis Romanillos).....	354
Ilustración 174: Vistas de frente, perfil y posterior de la guitarra. (Fotografías Ángel Cañete).....	357

Ilustración 175: Vista de detalle de la boca con la original decoración basada en taracea y filetes contrastantes. (Fotografía Luis Leal)	360
Ilustración 176: Detalle de la pala. (Fotografía Luis Leal).....	361
Ilustración 177: Vista frontal (Fotografía MIMMA).....	362
Ilustración 178: Vistas frontal y posterior de la guitarra (Fotografía Luis Leal)	366
Ilustración 179: Detalle de la cabeza y el séptimo agujero para clavijas (Fotografía Luis Leal).....	367
Ilustración 180: Vista frontal y posterior (Fotografía Siccas)	369
Ilustración 181: Vista de los aros (Fotografía Siccas).....	370
Ilustración 182: Detalle de la boca y etiqueta (Fotografía Siccas).....	371
Ilustración 183: Detalle de la boca de una guitarra Manuel Soto y Solares (ca. 1870)	371
Ilustración 184: Vistas frontal y posterior de la guitarra (Fotografías Manuel Cano) .	372
Ilustración 185: Vistas frontal, de perfil y posterior.....	374
Ilustración 186: Vista de la etiqueta	374
Ilustración 187: Estuche	375
Ilustración 188: Guitarra y estuche.....	375
Ilustración 189: Vista de la cabeza	376
Ilustración 190: Detalle de los agujeros en la parte dorsal de la cabeza	377
Ilustración 191: Vista del puente	378
Ilustración 192: Detalle de la boca	378
Ilustración 193: Golpeador	379
Ilustración 194: Vista de las barras de abanico	380
Ilustración 195: Vista de los refuerzos interiores	381
Ilustración 196: Pieza añadida en el fondo	382
Ilustración 197: Vistas frontal y posterior de la guitarra (Fotografía Francisco Manuel Díaz)	385
Ilustración 198: La cantante estadounidense Patti Smith tocando la guitarra de Lorca en la casa museo (Fotografía Jesús Ortega)	386
Ilustración 199: Vistas frontal y posterior (Fotografías Manzanero)	387
Ilustración 200: Vistas de frente, perfil y posterior	389
Ilustración 201: Detalle de la etiqueta	389
Ilustración 202: Vista de la cabeza	391
Ilustración 203: Vista de la boca	391
Ilustración 204: Vista del puente	392

Ilustración 205: Vistas de frente, perfil y posterior	395
Ilustración 206: Etiqueta.....	395
Ilustración 207: Vistas frontal y posterior de la guitarra (Fotografía Luis Leal)	399
Ilustración 208: Vista de la cabeza (Fotografía Luis Leal)	400
Ilustración 209: Vista de la boca (Fotografía Luis Leal).....	400
Ilustración 210: Vistas frontal y posterior (Fotografías Manuel Cano).....	401
Ilustración 211: Etiqueta (Fotografía Manuel Cano).....	401
Ilustración 212: Vista frontal de la guitarra (Fotografía Festival de Córdoba)	403
Ilustración 213: Vista posterior de la guitarra	404
Ilustración 214: Vista frontal, de perfil y posterior (Fotografía Ángel Cañete)	409
Ilustración 215: Detalle de la boca del instrumento (Fotografía Ángel Cañete).....	410
Ilustración 216: Vista de la cabeza (Fotografía Luis Leal)	411
Ilustración 217: Vista frontal (Fotografía Manuel Cano).....	413
Ilustración 218: Etiqueta (Fotografía Manuel Cano).....	413