

LA GUITARRA FLAMENCA DE CONCIERTO: EL AUTOR, LA CONFIGURACIÓN DE SU REPERTORIO Y SU PÚBLICO

David Monge García
Universidad Complutense de Madrid

Fecha de recepción: 17/02/2021
Fecha de aceptación: 08/07/2021

Resumen

Desde que la guitarra española cobra protagonismo «a solo» en los escenarios decimonónicos, encontramos la relevancia del intérprete y «el autor» en un repertorio de *aires populares*, en el que anteriormente la obra se identificaba más con el pueblo que con el individuo creador. Este concepto de «autor» cobra su sentido en este momento de individuación en la historia de la guitarra española, aunque no tanto de mano de guitarristas propia o exclusivamente flamencos como de los llamados académicos: los Huerta, Damas y Arcas. La reivindicación de los espacios escénicos a través de un repertorio personal solista se muestra en los entreactos de obras complejas y de larga duración, de repertorios y formatos variados, aunque con determinación y significación semántica. Posteriormente, con relación a la importancia del intérprete y su relación con los espacios flamencos, asistimos a conciertos de guitarra flamenca enteramente instrumentales.

Es a partir del Romanticismo cuando la individualidad del «genio creador», y a su vez intérprete virtuoso de *aires populares*, con discurso instrumental propio o ajeno, se manifiesta públicamente como principal atracción de un público de aficionados. Sin embargo, la guitarra flamenca como instrumento de concierto o solista tarda en consolidarse, tanto en su repertorio como en cuanto a formato demandado en los espacios escénicos. Los primeros guitarristas flamencos que realizaron conciertos instrumentales (desde Paco de Lucena y Paco el Barbero hasta Miguel Borrull o Ramón Montoya) apenas aparecen como solistas, sino que todavía los vemos a finales del s. XIX y en las primeras décadas del s. XX dedicados principalmente al acompañamiento del cante y del baile, siendo con la generación de Carlos Montoya y Sabicas con quienes se consolida este formato instrumental.

Palabras clave: Guitarra flamenca solista, autor, repertorio, público.

THE FLAMENCO CONCERT GUITAR: THE AUTHOR, THE CONFIGURATION OF ITS REPERTOIRE AND ITS AUDIENCE

Abstract

Ever since the Spanish guitar achieved a space in the nineteenth-century stage as a solo instrument, both the performer and the «author» of *aires populares* (*popular airs*) achieved a new kind of prominence that previously had been accorded to the anonymous pueblo or community. This concept of the «author» took shape in this particular moment of the history of the Spanish guitar and its individualization, although less in reference to flamenco guitarists than to «academic» guitarists, especially Damas, Arcas, and the Huertas. The legitimization of the soloist's personal repertoire in that early period took place in the context of short interludes inserted in intermissions of different kinds of larger theatrical or musical works, although with a consistent meaning. Subsequently emerging were solo flamenco guitar concerts, in accordance with the increased importance and recognition of prominent performers and venues dedicated to flamenco.

It is from the Romantic period that the individuality of the «creator-genius» and also virtuoso interpreter of *aires populares* emerges as a principal attraction for audiences of connoisseurs. However, it took longer for the flamenco guitar to be accepted in this manner, both in terms of its repertoire and in the appropriate format for performance spaces. The first flamenco guitarists who played solo concerts (from Paco de Lucena and Paco el Barbero to Miguel Borrull or Ramón Montoya) seldom performed as soloists, instead serving primarily as accompanists to singing or dancing in the period around 1900. Rather, it would be the generation of Carlos Montoya and Sabicas that would finally consolidate the status of the flamenco guitar as a solo instrument.

Keywords: Flamenco guitar soloist, Author, Repertoire, Audience.

Sumario

1. Introducción.....	19
2. Definición del guitarrista flamenco: una evolución del intérprete de <i>aires populares, nacionales y andaluces</i>	20
2.1. <i>Lo popular y lo geográfico como referencia</i>	20
2.2. <i>El repertorio mixto académico y popular en el virtuosismo del concertista</i>	23
2.3. <i>Intérpretes y autores transmisores de una música popular academizada</i>	25
3. El toque de concierto: música de guitarra para un público de aficionados.....	28
3.1. <i>La influencia del cante flamenco en la guitarra solista y unos aficionados participantes</i>	28
3.2. <i>La pedagogía en la guitarra flamenca y la práctica de la afición</i>	31
4. Conclusiones.....	33
Referencias.....	33

1. Introducción

Partiendo de la idea del origen popular del flamenco, como género musicalailable y de la confluente antítesis en su proceso de configuración de lo colectivo (en cuanto a lo popular) con



lo individual (en cuanto al sujeto creador), tratamos aquí la particularidad del guitarrista flamenco en su rol de concertista y de autor. Asimismo, veremos la configuración y puesta en escena de un repertorio de *aires populares* y *aires andaluces* que devendrían flamenco. A partir de fuentes primarias y secundarias, hemerográficas y una selección de partituras, definiremos y comprenderemos mejor este proceso de configuración del repertorio. Mediante el análisis y comentario de las partituras veremos esta asimilación de rasgos musicales populares para la creación de una obra propia más compleja y con rasgos cultos de escuela. Las noticias de prensa histórica nos ayudarán a conocer mejor los programas de los conciertos y los espacios escénicos, así como los precios de las entradas y horarios de los espectáculos, información complementaria con la que nos haremos una idea del tipo de público asistente, su poder adquisitivo, sus costumbres lúdicas y relaciones de sociedad.

En este periodo de configuración de la guitarra flamenca solista, veremos una diferenciación entre el rol de la guitarra de acompañamiento (de una música popular bailada y cantada) como complemento de un texto con significación semántica y otra valoración meramente instrumental en tanto que «música absoluta» (para escuchar). Así «en la música instrumental [...] el romanticismo descubrió un lenguaje en tonos de lo sublime cuyos oscuros códigos no eran más pobres sino más ricos que los inequívocos conceptos del lenguaje mediante palabras» (Dalhaus 22). Se nos mostrará el guitarrista solista como sujeto creador firmante de obras, con nombre y apellidos, arreglista y representante escénico, que aglutina bastos conocimientos de un repertorio concreto y será referencia para un público de aficionados.

En este dualismo de lo popular y la identidad individual adscrita al grupo social, podemos señalar dos características no excluyentes de *lo flamenco* en cuanto a su distinción «como un *género artístico* en el que cobra relieve la individualización creadora e interpretativa, y su práctica popular como *experiencia socializada*, sea individual o colectiva en su ejecución» (Cruces 28). Es esta experiencia socializada la que configura un público atraído por este tipo de formato, quien a su vez sustenta un espectáculo y un repertorio virtuoso de *aires populares*. Este formato instrumental «a solo» tendrá lugar en variedad de ambientes, que van desde los salones y los teatros, a los cafés y las casas particulares, con la asistencia a estos conciertos de un público paulatinamente más heterogéneo. Será en una fase posterior a la tratada aquí, con la llegada del fonógrafo y los primeros registros sonoros de guitarra solista, cuando se consolide y se expanda a nivel internacional este repertorio instrumental de raíces populares, llegando en el s. XX a todos los rincones del planeta.

2. Definición del guitarrista flamenco: una evolución del intérprete de *aires populares*, nacionales y andaluces

2.1. Lo popular y lo geográfico como referencia

Habitualmente, la identificación de los artistas flamencos con sus lugares de nacimiento o vivencia —Pericón de Cádiz, Paco de Lucena, Perla de Triana, Miguel el valenciano (Miguel Borrull), etc.—, así como con un vínculo étnico o familiar —Miguelito el gitano (Miguel Borrull), los Sordera de Jerez o los Habichuela de Granada—, ha condicionado su autenticación o depreciación en el arte flamenco y su entorno (muy en particular los cantaores), si bien es cierto que personalidades de marcado carácter y facultades artísticas (Antonio Monge, *El Planeta*, Silverio Franconetti, Trinidad Huertas, *La Cuenca*, Antonio Chacón, Miguel Borrull, Adela Cubas, Ramón Montoya, Pastora Pavón, Agustín Castellón, *Sabicas*, Carmen Amaya, etc.) se han bastado por sí mismas para ganarse su reconocimiento,

siendo o no originarios de un lugar geográfico o manteniendo o no relaciones de parentesco concretas. Aunque pueda parecer obvio, para contextualizar y comprender lo que hace del sujeto artístico un individuo constreñido a un entorno geográfico y cultural, habremos de definir lo que estamos considerando en cuanto a los siguientes conceptos: *aires populares*, *aires nacionales*, *aires regionales*, *aires andaluces*.

Revisando el término *aire* desde una perspectiva musical, en cuanto a la concepción española del mismo y en la época en que los citados *aires populares*, *aires regionales* y *aires andaluces* empezaron a valorarse y generalizarse en los repertorios y en los espacios escénicos, encontramos la siguiente definición de Fargas y Soler:

Aire. Nombre genérico con el cual se designa cualquier pieza de música a una sola voz; aunque su forma varía mucho. Los *aires* más antiguos son las canciones populares (V. Canción), que también se llaman *aires nacionales*; de los cuales cada pueblo tiene los suyos particulares. Entre ellos tiene gran fama las *barcarolas* de Venecia, las *villanellas* de Nápoles, los *lieder* de Alemania, [...] los *boleros*, *seguidillas* y *tiranas* de España, los *songs* (cantos) de Escocia e Irlanda. En Francia cada provincia tiene los suyos [...]. Los *aires* teatrales son de varias especies [...]. (7)

Destacaremos en esta acepción del término el que sea a una sola voz y variable en cuanto a la forma (características del repertorio flamenco), así como lo popular (perteneciente al pueblo), lo nacional y geográfico como algo ligado al concepto. En la acepción recogida por Melcior podemos leer algunas de aquellas características, añadiendo además matices que aluden a la velocidad y el carácter de la pieza:

Aire: Es el tiempo y movimiento que se da a una pieza de música que se canta o se toca; y en este sentido se dice: «el *aire* de esta sonata debe ser más alegre [*sic*], más andante o más moderado». «No es ese *aire* que corresponde a ese canto» cuando no se ha acertado en el grado de velocidad que debe llevar el compás y así en otros análogos. [...] También decimos *aires* a las canciones populares o que se cantan por una sola voz, y así llamamos *aires nacionales* a las canciones que cada nación ha inventado, los cuales participan del carácter y costumbre de cada pueblo. Tenemos en España los *boleros*, la *jota*, las *seguidillas* y un sinfín de canciones largas de numerar [...]. (27)

En la siguiente acepción del diccionario de Parada y Barreto, cabe señalar la aplicación del término también para ciertas composiciones, en las que podemos adivinar la aparición del acto creativo de «el autor» en un momento en que lo popular se generaliza como rasgo de ciertas composiciones de música culta, como puede ser en la zarzuela o en las piezas «a solo» de ciertos instrumentistas, entre los que destacan pianistas y guitarristas por el auge de este formato, la cantidad de obras editadas para estos instrumentos y el perfeccionamiento organológico logrado en los mismos:

[...] También se da el nombre de *aires* a los cantares del pueblo y a los cantos nacionales. Este epíteto se aplica igualmente a las composiciones musicales cuando se trata de darles cierto colorido que recuerde algún canto que se quiere imitar, y así se dice, *aire de fandango*, *aire de bolero*, etc. para dar a entender un movimiento y unos giros melódicos parecidos a los de las boleras o fandango. (11)

Para concluir con la revisión de estas definiciones, apuntaremos aquí dos detalles de otra acepción, además de algunas de las características anteriormente comentadas, distinguiendo

«AIRES NACIONALES: la mus. peculiar de cada país. AIRES POPULARES: las canciones que nacen, se vulgarizan y se conservan entre el pueblo» (Lacal 11).

Teniendo en cuenta estas acepciones, haremos las nuestras para comprender mejor el proceso gradual en la asimilación individual de lo popular y lo nacional/regional por parte del guitarrista, en la configuración artística individual de este repertorio.

- *Aires populares*: el término *popular* hace aquí referencia a un repertorio de cantes, bailes y músicas perteneciente o relativo al pueblo y su carácter. En cuanto a repertorio guitarrístico, aquel que se interpreta en la guitarra (instrumento de por sí muy utilizado desde antiguo por el pueblo) con las características de la música que el pueblo admite como suya o que la practica asiduamente.
- *Aires nacionales*: los referentes a una nación, con los que el pueblo se siente identificado en un acto de pertenencia al grupo social, a la lengua y la cultura que lo definen y caracterizan. Así a la guitarra se la ha llamado «el instrumento nacional» o «guitarra española» y se la ha vinculado continuamente con «lo español» desde el Renacimiento hasta la actualidad. En el repertorio guitarrístico, los arreglos de música vocal para guitarra recordarán el repertorio cantado de melodías ampliamente difundidas y reconocibles en la lengua propia, en un proceso de asimilación instrumental de lo popular.¹
- *Aires regionales*: los relativos a una determinada región donde las identidades de los individuos se ven adscritas a jurisdicciones y ordenamientos territoriales de carácter político-administrativo, con una idiosincrasia y carácter que suponen matices entre unas y otras regiones (en algunos casos, también habría que hablar de lenguas y dialectos diferenciados, así como de utilización más o menos generalizada de ciertos instrumentos).
- *Aires andaluces*: aquellos relativos a Andalucía, entendiendo esta como región concreta de una geografía nacional más amplia, con una supuesta idiosincrasia característica.²

Resumiendo, diremos que este repertorio de *aires populares* perteneciente o relativo al carácter y la costumbre de un país, una nación o una región nace, se vulgariza y se preserva en el pueblo; está compuesto por piezas cantadas a una sola voz o interpretadas con instrumentos y es variable en cuanto a la forma, con un movimiento, tiempo, compás, giros melódicos y carácter determinados, del que a su vez autores reconocidos se nutren para sus composiciones. Es en este rol de «el autor» reconocido (desde la perspectiva romántica del término) donde se definen el género flamenco y el guitarrista flamenco solista como catalizador de amplios conocimientos musicales.

El artista, intérprete y creador adoptará y arreglará este repertorio para la guitarra de concierto, adaptándolo a los gustos del público y, recíprocamente, los gustos del auditorio se adaptarán a un repertorio novedoso con el que pudieran sentirse identificados en cuanto a pertenencia nacional o regional. Aunque en este sentido dual y recíproco, sería muy complejo y discutible determinar el cómo lo nacional/regional/local caracteriza la individualidad de un compositor, como Dalhaus apunta:

El que una individualidad, para ser verdaderamente original, tenga que estar enraizada en lo nacional —en «el espíritu del pueblo»— forma parte de las suposiciones características de la época [el Romanticismo] [...]. Así, —frente a la costumbre decimonónica de dar por supuesto lo «originario» del «espíritu popular»— es tremendamente dudoso determinar en qué medida la individualidad de un compositor está caracterizada por la substancia musical de una nación

¹ Para ampliar cuestiones sobre identidad nacional ver Lorente Sariñena, 2013.

² Ver la diferenciación entre el «andalucismo historicista» y el «mito andalucista» en Cortés Peña, 1994.

o, por el contrario, la substancia musical de una nación, lo está por la individualidad de un compositor. (40)

2.2. El repertorio mixto académico y popular en el virtuosismo del concertista

Estos *aires andaluces* estuvieron estigmatizados en la mentalidad del s. XIX, en la que lo primigenio y auténtico estaba en lo popular (concepto del Romanticismo que aún hoy perdura asincrónico en el concepto de «pureza» dentro del flamenco). Los círculos musicales cultos no escapaban a esta fascinación por lo relativo al pueblo y, de este modo, la «devoción que creció en el ámbito de la guitarra académica por la guitarra popular afectó a la propia guitarra flamenca de concierto desde sus orígenes» (Rioja y Suárez-Pajares 175).

En los espacios escénicos burgueses y aristocráticos, salones y teatros, estos *aires y bailes nacionales* empezarán a alternarse con el repertorio de moda en otras naciones, de corte europeo, en una «tendencia de aligerar el repertorio clásico, influenciado por el teatro francés, con un color local folclorista y costumbrista» (Steingress 129). Al igual que en obras de gran formato —con baile, orquesta, etc., y en ocasiones con guitarra solista alternándose en el espectáculo—, aparecerán estos *aires populares* en los primeros conciertos de guitarra del s. XIX entremezclados con obras de otros géneros arregladas para guitarra: desde óperas italianas o alemanas, hasta zarzuelas y música vocal. Estos repertorios mixtos (*eccléticos* según Torres Cortés 23 y Rioja 2) dotarán a los conciertos y a los intérpretes de un cosmopolitismo, una proyección y un carácter internacional que las clases intelectuales, burguesas y aristócratas apreciaban, proyección internacional cosmopolita de la que gozará el género flamenco. Vemos este tipo de repertorio mixto en un concierto de Arcas con claro protagonismo de la guitarra en el salón de Capellanes, donde cantara Silverio en 1866:³

Para mañana está anunciado un concierto de guitarra en el salón de la calle Capellanes, en el que se presentará a tocar dicho instrumento el joven D. Julián Arcas, de quien hemos oído hablar con gran elogio. El programa de la función será el siguiente:

Primera parte: Gran sinfonía de la orquesta.- Dúo para dos guitarras sobre un tema de Himmel, por W. Newland, ejecutado por D. Julián y D. Manuel Arcas.- Varias piezas por la orquesta.- El Carnaval de Venecia de Paganini, variado y ejecutado en la guitarra por dicho Sr. Arcas.- Diferentes piezas por la orquesta.- La jota aragonesa, gaita gallega y algunos juguetes, por el Sr. Arcas.

Segunda parte: Obertura por la orquesta.- Gran sinfonía de la Norma a dos guitarras, por los señores Arcas.- Varios walses por la orquesta.- Improvisación sobre motivos heterogéneos.- Varias polkas por la orquesta.- La gran Malagueña, fantasía de aires nacionales, ejecutada a la guitarra por dicho Sr. Arcas.

El precio de los billetes será 10 rs. con entrada, empezando la función a la ocho y media. (*El Heraldo*. “Gacetilla de la capital” 3)

Aunque desconozcamos la complejidad y el virtuosismo de estas primeras obras de *aires populares* que interpretó Arcas a solo (cabe señalar que termina la primera parte del concierto con la Jota aragonesa, gaita gallega y juguetes —¿alegrías?— y la segunda parte con la Malagueña), se intuye que serían de una complejidad considerable, en la línea de las piezas virtuosas de Newland (Monge 11-14) o *El Carnaval de Venecia* de Paganini, que interpretó a dúo con su hermano, siendo este virtuosismo y complejidad algo requerido en los conciertos solistas.

³ Para ampliar información sobre el salón de Capellanes y esos conciertos de Silverio Franconetti en Madrid, consultar Blas Vega, 2006: 77.

Estos repertorios mixtos de guitarra solista, no son solo interpretados por guitarristas de salón, aunque son ellos quienes marcan la pauta. También los flamencos reconocidos alternan en sus recitales esos *aires populares* (muy seguramente con una estética más flamenca y menos refinadamente académica) con obras del repertorio operístico y centroeuropeo, si bien estos artistas se dedican básicamente al acompañamiento del baile y del cante (Paco de Lucena, Paco el Barbero, etc.). Los conciertos tienen lugar en salones, teatros y también en cafés, como vemos en este programa de Paco el Barbero:

Esta noche tendrá lugar en el salón alto del Café del centro un concierto de guitarra por el profesor D. Francisco Sánchez el cual recomendamos al público. He aquí el programa:

Primera parte. 1º- Mazurca sobre motivos de la ópera *Lucrecia Borgia*. 2º- Bolero de los *Diamantes de la Corona*. 3º- Polaca, composición de Brocal. 4º- Jota Aragonesa (Composición del malogrado D. J. Arcas).

Segunda parte. 1º - Mazurca titulada *Celestial*. 2º- *Delirio*, por Cano. 3º- Las aplaudidas guajiras compuestas por F. Sanchez (Perlita). 4º- Soledad, de Arcas.

Tercera parte. 1º- Última Habanera, que escribió el célebre maestro Arcas, y que dedicó a su madre. 2º- Schotis, por Brocal. 3º- Modernas peteneras. (Variación del *Paño Moruno*). 4º- Soledad y seguidillas flamencas. (*El Guadalete*. “Gacetillas” a 2)

Si bien es cierto que, aunque de manera anecdótica, los flamencos comienzan a interpretar también por esta época conciertos solistas con repertorio exclusivamente flamenco. Así vemos el siguiente programa de Paco de Lucena:

CAFÉ DEL GRAN CAPITÁN.

Concierto de guitarra para esta noche, por el aplaudido artista conocido por El Niño de Lucena, para redimirse del servicio de las armas.

Programa. 1º. Soleares. - 2º. Tango. - 3º. Guajiras. - Descanso de treinta minutos. - Segunda parte. - 1º Seguidilla.- 2º. Malagueñas.- 3º. La rosa, que tan aplaudida ha sido donde se ha ejecutado. - A las ocho y media. Entrada 3 rs. (*Diario de Córdoba*. “Espectáculos” 3)

Aquella mixtificación generalizada no solo se ve en los programas, sino que las propias piezas de concierto, en una amalgama de estilos «ligeros» y «clásicos», entrañaban una dificultad más académica o de escuela, diferenciada de otras con menor complejidad y más asequibles para los estudiantes del instrumento, los aficionados o con un nivel técnico guitarrístico menor. En la colección de piezas *La guitarra española* de Juan Parga (representante de la *guitarra de salón*), encontramos apreciaciones como las de «repertorio andaluz tomado del pueblo con mecanismo fácil» en contraposición a la de «repertorio de concierto con mecanismo de escuela» (fig. 1). Concretamente en las 2 *Guajiras para guitarra* anota para la n. 1 «Verdadero estilo andaluz tomado del pueblo con el rasgueado y el arpeado popular de este género en la guitarra popular y fácil» (3) y para la n. 2 «guajira de mediana dificultad para guitarra de escuela, se puede unir al n. 3 (guajira de concierto)» (6). Desconocemos la guajira n. 3, aunque entendemos que se trata de una pieza compleja en su técnica y estética. Aquí Parga hace una diferenciación entre lo popular (fácil) y un repertorio de concierto-escuela (de mayor dificultad), aunque, según este autor, el «arpeado» ya fuera popular entre los guitarristas de *aires andaluces* y flamenco.

Asimismo, en estas piezas de *aires populares* apreciamos una combinación de técnicas mixtas y motivos que van de lo popular a lo académico. Por ejemplo, en la pieza *Reminiscencias árabes. Idilio andaluz sobre seguidillas gitanas* (Parga, 1900), vemos anotaciones del tipo «motivo popular» (fig. 2), distinción que diferencia estos fragmentos con otros de mayor desarrollo, complejidad técnica y musical:



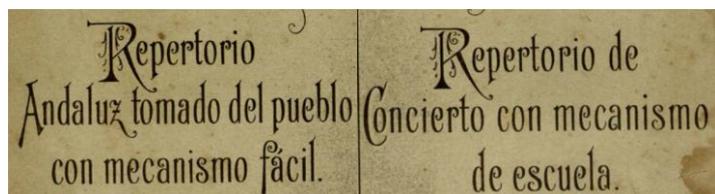


Fig. 1.



Fig. 2.

Posteriormente a Parga, Rafael Marín anota en su método que en el «género andaluz no hay ni hubo jamás escuela de manos», refiriéndose a que los guitarristas (de acompañamiento de *aires andaluces* se entiende) no tenían esos conocimientos técnicos de escuela académica, sino los adquiridos por tradición oral, donde «cada uno las ha colocado como ha podido o sabido» (7). Así es que ciertas técnicas virtuosas no se habían empleado con anterioridad a la generación de Rafael Marín en esa guitarra flamenca. Como apunta Torres Cortés y según Rafael Marín: «el trémolo y el arpegio se usaban muy poco [...] limitándose a una sola fórmula de arpegio para los que llegaban a utilizarlo» (Torres 34). Así, Marín diferencia en su método entre las piezas de *Flamenco fácil* (83-105) y las de *Flamenco más difícil. Piezas de concierto* (106-173), dejando patente una vez más la implícita complejidad de las piezas destinadas al concertismo a lo largo de la configuración del repertorio solista de la guitarra flamenca.

Este virtuosismo instrumental de las piezas de concierto, que al piano llevaron al máximo nivel Liszt o Chopin, lo vemos a su vez en distintos guitarristas: «Huerta a la guitarra es más que Thalberg o Liszt en el piano; es lo que Rubini en el canto o Paganini en el violín» (*El heraldo. Gacetilla de la capital*, 4); «Miguelillo el gitano, o sea Borrull, es lo que se llama un virtuoso. Con decir que cuenta entre sus admiradores a Sarasate está todo dicho» (*El Imparcial. Sección de espectáculos*, 3); «Paris a eu la bonne fortune d'entendre la semaine passée Ramon Montoya, guitariste virtuose» (*Comoedia. La vie du spectacle. Concerts et récitals*, 5) ('París ha tenido la suerte de oír la semana pasada a Ramón Montoya, un guitarrista virtuoso', la traducción es nuestra). Este virtuosismo será un rasgo clave que propiciará el surgimiento de la guitarra flamenca solista, característica que tiene una continuidad hasta nuestros días.

2.3. Intérpretes y autores transmisores de una música popular academizada

Esta gradación de lo popular, nacional y regional a lo individual artístico la vemos primeramente en los guitarristas académicos y posteriormente en los flamencos propiamente dichos, lo que conlleva una definitiva «mutación» en la que «estos repertorios regionales, pueden pasar al género flamenco si los intérpretes pertenecientes al ámbito social del flamenco las ejecutan con los códigos, sonoridades y técnicas propias de la guitarra flamenca» (Rioja y Suárez-Pajares 175). Así, la interpretación de estos *aires* en conciertos de guitarra «a solo» se la debemos primeramente a los *guitarristas de salón*, con la suficiente solvencia técnica instrumental, el suficiente prestigio social y conocimiento musical como para acuñar partituras o para que la prensa, la sociedad burguesa y los programadores de teatros y otros espacios escénicos (públicos o privados) se interesasen por este repertorio solista; posteriormente, debemos estos actos performativos a los guitarristas flamencos propiamente dichos, ejecutantes de códigos, rítmicas, estéticas y sonoridades diferenciadas, con la suficiente solvencia técnica como para afrontar un programa de concierto y con un carisma reconocido en los entornos sociales y escénicos flamencos en su trayectoria de acompañantes. En este sentido, la

especialización del instrumentista es clara: el concertismo no está al alcance de la mano de los guitarristas dedicados exclusivamente al acompañamiento, de rasgueado y pulgar, sino que requiere un estudio de escuela e implica una influencia de los maestros (aunque la inmensa mayoría de los guitarristas compaginaran las dos facetas, desde Paco de Lucena o Rafael Marín, hasta los fundamentales Miguel Borrull Castellón, Amalio Cuenca, Ramón Montoya y generaciones posteriores como las de Luis Yance, Carlos Montoya o Sábicas).

Si como anteriormente se ha comentado, ciertos artistas del flamenco han filiado parte de su carisma a un vínculo familiar, étnico o geográfico, en el caso de los guitarristas (considerados o no flamencos) se ha hecho más referencia a sus maestros de instrumento (refiriéndose a una escuela concreta), aun habiendo familias de guitarristas que han legado sus conocimientos de generación en generación. Así leemos en una anuncio de prensa:

[...] el profesor de guitarra D. Francisco Tostado agradeció a la acogida que mereció a este benigno público en su primera salida, ejecutará una gran sonata de *modulación* compuesta por él mismo y dedicada a su amigo y condiscípulo D. Dionisio Aguado, la que tocará a guitarra sola, seguida de un aire andaluz llamado el *zapateado* que acompañado por el cuarteto, variará en la guitarra dicho profesor [...]. (*Diario constitucional de Palma*. “Teatro” 4)

Es pues, además de sus facultades instrumentales, la relación de su nombre con el afamado Aguado al dedicarle una obra, lo que en cierto modo respalda a Francisco Tostado y no una tradición familiar artística o un arraigo geográfico (el cual va implícito en el «*aire andaluz* llamado el *zapateado*»). Asimismo, podemos leer en la prensa cordobesa:

GUITARRISTA FLAMENCO.

Acaba de llegar a esta capital, procedente de Sevilla, el distinguido aficionado Don Juan López, discípulo del célebre profesor conocido por “Paco el Jerezano”, cuyo señor tiene el honor de ofrecer sus conocimientos en dicho instrumento a este inteligente público, dedicándose a la enseñanza de los jóvenes de ambos sexos, para lo cual pasará a domicilio y enseñará lo siguiente: Caña y Polo, la Rosa o panaderos, soleares por varios tonos, Peteneras por id. id. Juguetillos o alegrías, Seguidillas gitanas por varios tonos, Tangos y Guajiras por id. id. Por “Paco el Jerezano”; Granadinas, Rondeñas, Murcianas por el aficionado. Su casa, calle del Cuarto, núm. 4. (*Diario de Córdoba*. “Sección de avisos” 4)

Estos ejemplos, siendo verídicos o puramente publicitarios, abundan en las hemerotecas: en la madrileña se lee que «un profesor de guitarra, de conocido mérito en esta corte, discípulo del acreditado maestro don Miguel Carnicer, y por los métodos de los célebres profesores don Dionisio Aguado y don Fernando Sors, promete enseñar esta profesión [...]» (*Diario de Avisos de Madrid*. “Música” 2); la prensa jerezana escribe sobre el guitarrista Juan Parga que «siendo su decidida inclinación por la guitarra, estudió con el inolvidable maestro Julián Arcas, del cual fue su discípulo predilecto» (*El Guadalete*. “D. Juan Parga...” 2); leemos en la cordobesa: «Profesor de guitarra. Don Juan Jiménez de Rueda, discípulo del que fue notable artista, conocido por el Niño de Lucena, se ofrece para dar lecciones» (*Diario de Córdoba*. “Sección de avisos” 4). Estas lecciones de guitarra, fueran por transmisión oral o escrita, se nos muestran trascendentes en el aprendizaje de escuela, con las que se adquiere la solvencia técnica suficiente y el virtuosismo necesario para el toque de concierto.

Aunque la filiación a un maestro o una determinada escuela guitarrística no implica la composición de la obra a interpretar y la autoría de la misma, la persona vinculada al maestro de renombre trasciende en sus composiciones, interpretaciones o enseñanzas. A su vez, los más importantes músicos y guitarristas, aun sin vincularse directamente con maestros reconocidos,

utilizan material musical creado con anterioridad. Así, por ejemplo, en la *Soleá* de Julián Arcas (1891), encontramos arreglado para guitarra solista (aunque transportado a otra tonalidad) buena parte del material melódico y armónico de la composición para canto y piano *La Soledad de los barquillos* (1863) de Sebastián Iradier (Castro 852-857). Asimismo, la obra de Iradier fue arreglada para canto y guitarra por Tomás Damas en *La Soleá de los barquillos* (1869), y aunque desconocemos si este arreglo es anterior o posterior a la obra de Arcas, intuimos que fue anterior por la fidelidad con el original. El vínculo entre Damas y Arcas es claro tanto a través de esta obra como por la de *Los Panaderos* de Arcas (1891) en los que se recoge material musical de los *Panaderos* de Damas (1867), donde se adivina una continuación de escuela y un relevo generacional (Monge 63-67).

Vemos pues cómo algunas obras influenciadas por el repertorio de *aires populares* son recogidas de autores anteriores, modificadas y recreadas desde un punto de vista personal, a veces haciendo referencia a la obra anterior y otras omitiéndolo, trascendiendo finalmente el autor y la obra que más se populariza en los diferentes entornos musicales. La arrolladora figura de Arcas queda patente en palabras del maestro de baile José Otero, diciendo que «los tocadores actuales cuando ejecutan alguna composición en la guitarra, para los que escuchan, dicen: seguidillas gitanas de Arcas; malagueñas, javeras o granadinas de Arcas, y casi todos los toques y falsetas flamencas llevan el sello de Arcas» (Otero 153). Pero ¿cuál es el valor de esta obra y qué círculos ponían en valor este repertorio? Lo que garantizaba un valor a ojos de los tocadores y aficionados al instrumento era el tipo de repertorio de moda, de *aires andaluces*, que devendría flamenco con los aportes individuales técnico-estéticos y virtuosos oportunos. Con anterioridad a que se pusiera en valor al autor, era más bien ese repertorio lo que daba validez a la representación escénica, siempre dentro de una calidad artística y un dominio instrumental, y posteriormente los autores (en el caso anterior, Arcas) fueron la referencia de aquellos tocadores flamencos.

Sin embargo, la transmisión de conocimientos también se da a la inversa, de los flamencos propiamente dichos, a guitarristas de corte más académico, traducándose en ocasiones en una participación conjunta de guitarristas en escena: unos de escuela y otros por lo flamenco, que confluyen en una amalgama de guitarra *compartida*. Los conciertos «a dúo» se muestran relevantes en la configuración del repertorio de guitarra flamenca de concierto, en una influencia recíproca entre guitarristas. En este sentido de influencia y magisterio de los flamencos a otros guitarristas, cabe señalar la enseñanza del toque flamenco de Borrull a Amalio Cuenca, quien «era ya bien conocido de los aficionados madrileños, y ahora lo será del público en general. Toca con exquisito gusto y seguridad y hace primores de ejecución. Aleccionado en el toque flamenco por su compañero [Borrull] “quitará muchos moños” a los profesionales del género» (*El Imparcial*. “Sección de espectáculos” 3).

Este guitarrista solista, intérprete y «sujeto creador» hace las veces de vehículo transmisor del repertorio, a modo de eslabón de una cadena de conocimientos. A este respecto podemos decir, desde la perspectiva literaria de Barthes, que un texto (digamos aquí una composición musical) está constituido por «un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original» donde el escritor (digamos el compositor) «se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras» (75-83). Así, tanto un guitarrista de salón del s. XIX (concebido este desde «la nueva versatilidad del artista», Einstein, 1986), como un flamenco solista de la generación de Lucena, Montoya o Sabicas, se muestran como autores e intérpretes aglutinadores de conocimientos musicales, guitarrísticos, técnicos, estéticos y de repertorio. Es a su vez este «autor» un sujeto relacionado con los editores musicales y los derechos de propiedad intelectual derivados de la obra (escrita o grabada) en

tanto que producto mercantil generador de riqueza, así como sujeto público expuesto a la crítica periodística y popular.⁴

3. El toque de concierto: música de guitarra para un público de aficionados

3.1. La influencia del cante flamenco en la guitarra solista y unos aficionados participantes

Los guitarristas de *aires populares* que aparecen en las guías de los viajeros románticos (Dembowski, Gautier, Dumas, etc.), se nos muestran como acompañantes del baile, del cante y generalmente de su propia voz: «Un jeune paysan prit une guitare et [...] se mit à improviser des mélodées relatives au voyage en mer [...]. L'accompagnement de guitare allait toujours régulier et furibond, ne donnait que trois accords différents»⁵ (Guimet 154-155). A pesar de algunos escritos desatinados de la flamencología sobre la dudosa inclusión de la guitarra en el origen del flamenco, hoy podemos afirmar que «el Arte Flamenco [...] inició sus primitivas formas también acompañadas con este instrumento» (Rioja y Cañete 69).

Los primeros guitarristas flamencos con nombre propio tratados por la flamencología hacían referencia a unos cantadores que se acompañaban con su instrumento los *cantes del país*, aunque no se destacaba su rol de tocadores. Así, cuando «El Planeta, veterano cantador [...], principiaba un romance o *corrida* después de un prelude de la vihuela» (Estébanez Calderón 66-67), se acompañaba a sí mismo. Hoy sabemos que, con nombre y apellidos, «Antonio Monge Rivero *El Planeta* era natural de la ciudad de Cádiz» (Bohórquez 2011). El público que escuchó a *El Planeta* o el variopinto auditorio «a esta mano el sombrero alto y de copa; por la otra el estache feo y sin adornos» que nos describe Estébanez Calderón en *Asamblea general*, se caracterizaban por su afición al baile, al cante y a la guitarra, así como por su participación en este espectáculo con palmas, panderos, mudanzas de baile o «cuando los principales cantadores apuran sus fuerzas [...] entran en liza con la rondeña o granadina otros cantadores o cantadoras de no tanta ejecución» (64). Es este «espacio escénico» un patio de una casa particular sevillana donde se propicia que parte de los asistentes, además de ser espectadores, sean participantes y aficionados que encuentran en el cante la forma más natural de participación social en el ritual de la música flamenca.

Diez años antes de la obra de Estébanez Calderón y en una reunión bien distinta, en la que parte de los asistentes cantaron y tocaron instrumentos como el piano, el violín o la trompa, con repertorio casi exclusivamente operístico, leemos en un periódico que

[...] los conciertos particulares se multiplican y en cada uno de ellos se erige un altar al numen de la melodía. El sábado último pasaron una parte de la noche los *dilletanti* [sic] que asistieron al concierto vocal e instrumental dado en su casa por Mr. Moric, esposo de nuestra *brava* primera dama tiple Sra. Lalande. La concurrencia fue brillante contándose en el número de los espectadores a varios personajes de la grandeza, del cuerpo diplomático [...]. Terminó la fiesta el caballero *Tapia* cantando a la guitarra diferentes aires y caprichos españoles: las seguidillas del *reposo*, la caña, la malagueña [...]. (*El Correo*. “Música” 3)

Así en estas reuniones privadas el artista se da a conocer, amplía su radio de acción y reconocimiento social, como recoge Núñez: «[...] tuvimos el gusto de oír tocar la guitarra al joven malagueño señor Arcas, en una casa particular [...]. El señor Arcas recibió mil plácemes

⁴ En este sentido amplio del término «autor», y desde la misma perspectiva literaria, ver Foucault, 1983.

⁵ «Un joven paisano cogió una guitarra y [...] se puso a improvisar melodías (cantos) relativas al viaje marítimo [...]. El acompañamiento de la guitarra iba siempre regular y furioso, no daba más que tres acordes diferentes» (La traducción es nuestra).

de la ilustrada concurrencia que le escuchó» (237), augurándole el columnista un éxito semejante al de los reconocidos Aguado y Huertas.

Por la misma época en que Tapia o El Planeta se acompañaban en sus cantes y en las décadas posteriores, los representantes de la llamada *guitarra de salón*, entre los que podemos señalar a Trinidad Huerta, Tomás Damas, Julián Arcas y Juan Parga,⁶ destacaron en el concertismo, no considerándose como acompañantes de cantes y bailes, aunque sí conocieran parte de los repertorios vocales populares y los academizaran en forma de partituras (en el caso de Damas contamos con 12 arreglos de *aires populares andaluces* entre malagueñas [fig. 3], soleá, fandango, jota, el Vito y habaneras).



Fig. 3.

Estas partituras de canto y guitarra estaban dirigidas a un tipo de público *dilettanti*, con conocimientos de escritura musical, que hacía sus pinitos con el instrumento en una demostración social de intelectualidad y gusto estético, así como en «un intento por parte de la burguesía de elevarse socialmente por medio de la cultura, incluso a través del diletantismo, que da sentido a tantos miles de obras publicadas en el momento» (Casares y Alonso González 41).

En este sentido, y debido a un espacio compartido, la directa o indirecta participación ritual y social en la música cobra especial importancia, implicando un tipo de público aficionado. El individuo artístico en su participación musical adquiere el rol del protagonista, hacia el que el auditorio muestra sus atenciones y respetos. Así pues, «la música [...], en la que participaban aristócratas diletantes, era también un ámbito en que por un tiempo podían suspenderse las diferencias de posición social» (Dalhaus 44). El músico profesional, participando en diversos ambientes, por un lado es remunerado en los espacios escénicos públicos, donde los asistentes pagan una entrada, y por otro es considerado un individuo respetable, de tendencias filantrópicas, que se codea con las clases medias y altas, pareciendo ser este reconocimiento el sueldo a cobrar en un ambiente de *amateurs* influyentes y que, a su vez, facilitaba la posibilidad de futuras contrataciones.

Este tipo de público pudiente e influyente lo podemos ver ya entrado el s. XX como admirador de los artistas flamencos en una relación social más democratizada, donde el valor y el reconocimiento del artista se ponen a la altura de los personajes más reputados, esta vez en un ambiente de salón con el cante de Antonio Chacón y la guitarra de Miguel Borrull:

⁶ Mencionamos una personalidad destacada por cada una de las cuatro generaciones propuestas por Suárez-Pajares (1995), si bien se ha demostrado posteriormente a esta publicación que Tomás Damas perteneció a una generación anterior a la planteada en su momento por Suárez-Pajares.

Salón Madrid.- Con grandioso éxito hizo su debut en este aristocrático salón el mejor y más aplaudido cantador andaluz, Antonio Chacón, que fue ovacionadísimo por el selecto público que llenaba la sala, acompañado a la guitarra por el célebre tocador Miguel Borrull. (*La correspondencia de España*. “Los teatros” 5)

Por otro lado y en ambientes más democratizados del café, los guitarristas considerados tradicionalmente flamencos, dedicados al acompañamiento del baile y del cante, hacen incursiones en el concertismo o intercalan alguna pieza «a solo» en espectáculos de baile y cante de los cafés o los teatros, a los que asisten aficionados flamencos. Así vemos a “Paco de Lucena” en Córdoba:

Antenoche inauguró sus tareas la compañía de conciertos en el Café del Recreo. La concurrencia fue numerosa y muchos los aplausos y los jaleos. Los cantadores y bailadores fueron muy obsequiados, y el Niño de Lucena recibió muchas muestras de aprobación, y le pidieron tocar solo algunas piezas. (*Diario de Córdoba*. “Gacetillas” 2)

En este caso, el Niño de Lucena es destacado entre unos cantadores y bailadores que quedan en el anonimato, en un espectáculo flamenco con un público heterogéneo de café, quizá más aficionado al cante y el baile flamencos que a la ópera o al teatro. Son también estos aficionados al cante quienes propician que el repertorio y el formato solista de guitarra se demande en los ambientes flamencos. La prensa, promocionando un concierto de Paco el Barbero que tendrá lugar en un salón, y dirigiéndose primeramente a un público concreto, anuncia que «Los aficionados a la guitarra y el público en general tienen una nueva ocasión de volver a aplaudir al inteligente guitarrista D. Francisco Sánchez, el cual dará un nuevo concierto en el salón alto del Café del Centro [...]» (*El Guadalete*. “Gacetillas” b 2).

Esta influencia del repertorio vocal en el instrumental lo vemos desde aquellos arreglos y estos ambientes de café, pasando por la *Soleá* de Arcas, hasta en los conciertos a dúo de Adela Cubas y Antonio Hernández donde los concertistas interpretan «repertorio de imitación, con la guitarra y la bandurria, de los principales cantadores del género andaluz» (*Eco artístico*, 15/11/1913, 26). Así, vemos también alusiones al cante en el discurso instrumental de la guitarra en el anteriormente comentado concierto de Cuenca y Borrull, en el que se dice de Borrull que «posee el “duende del toque”, que dicen los técnicos flamencos, y expresa con ese triste y melancólico sentimiento característico de los cantos castizamente gitanos» (*El Imparcial*. “Sección de espectáculos” 3). Décadas más tarde, con mucha razón y buen criterio, las críticas de la prensa francesa a las grabaciones solistas de Ramón Montoya señalan este traslado de lo cantable a lo instrumental:

Il est certain qu’aucun autre guitariste espagnol n’a un répertoire aussi complet que Ramon Montoya. Compositeur lui-même, il a recueilli avec un dévouement extraordinaire les chants conservés par quelques vieux chanteurs du pays andalou, chants qu’il a su transposer à la guitare en les harmonisant dans le style tonal-harmonique particulier à cette musique et en conservant jalousement ses rythmes compliqués.⁷ (*Gazette de Bayonne, Biarritz et du Pays Basque*. Biarritz 4)

⁷ «Es cierto que ningún otro guitarrista español tiene un repertorio tan completo como el de Ramón Montoya. Compositor, él mismo, ha sabido recoger con devoción extraordinaria los cantos conservados por algunos viejos cantadores del país andaluz, cantos que él ha sabido transponer a la guitarra, armonizándolas en el estilo armónico-tonal particular de esta música y conservando celosamente sus complicados ritmos» (la traducción es nuestra).

Es pues el conocimiento profundo de este repertorio vocal (repertorio que contaba con buen número de aficionados), un factor fundamental para la configuración de la guitarra flamenca de concierto, siendo la actividad de acompañamiento al cante una práctica generalizada para la mayor parte de los concertistas flamencos. Habría que esperar a la segunda mitad del s. XX para considerar el concertismo propiamente dicho como una actividad profesional exclusiva, desarrollada por los Carlos Montoya o Sabicas en EE.UU.

3.2. La pedagogía en la guitarra flamenca y la práctica de la afición

Siendo los entornos del cante y baile flamenco de vital importancia en la formación de un público de aficionados a la guitarra flamenca de concierto, no lo es menos la labor didáctica de ciertos músicos dedicados a la enseñanza del repertorio, las técnicas interpretativas del instrumento y sus características musicales. Como venimos señalando aquí, los aficionados y *dilettanti* que practicaban la interpretación guitarrística, suponen un importante factor a tener en cuenta en la configuración del público de los conciertos de guitarra flamenca «a solo». En este sentido, los métodos de aprendizaje vinieron a extender la práctica de la guitarra y, algunos más que otros, intentaron ser accesibles a la mayor parte de aficionados y consumidores del mercado editorial musical. Al respecto, vemos este afán de los autores por democratizar la enseñanza de la guitarra y por atender a un público de aficionados con conocimientos en música o que, sin él, solían emplear el más accesible sistema por cifra. Uno de los pioneros fue Matías de Jorge Rubio, quien, en su *Nuevo Método elemental de Cifra para aprender a tocar por sí solo la guitarra*, se dirige

A LOS AFICIONADOS. Es sabido de la generalidad de las personas que tienen afición a cualquier género de los que abraza la guitarra, ser este un instrumento de mucha antigüedad [...]. La Cifra aplicada a la guitarra es tan antigua como ella, si bien no ha habido hasta ahora personas que se hayan ocupado en mejorarla [...]. Sabido es que hasta ahora los escritos de cifra que existen, es arbitrario el dar los valores a los sonidos que representan los números de cualquier lección o piececita, dejándolo al ingenio y oído músico del aficionado. En este mi nuevo sistema ha sido preciso [...] valerse en ciertos principios de música [...] dispuesto de modo que conserve el carácter de la Cifra siempre breve y facilísimo, que pueden aprovechar las personas habituadas a este género, y las que no pueden costearse la música. (1-2)

La utilización de la cifra como posible método de aprendizaje de la guitarra popular y flamenca, al margen del todavía más extendido de la transmisión oral, se pone de manifiesto en la segunda parte de este método, en que se enseña el «Modo práctico para aprender por el nuevo sistema de Cifra el rasgueo de la guitarra con su correspondiente explicación [*sic*]. Contiene Jota y Fandango en rasgueo sencillo y doble, Rondeñas, Seguidilas y Mollares de Sevilla» (33). Además del rasgueo como seña de identidad de esta guitarra flamenca, buena parte del contenido de obras de este método son *aires populares, nacionales y andaluces* como *La Jota*, *El Fandango*, *el Zapateado*, *El Ole* o *Las Rondeñas* (fig. 4), que no hará sino aumentar el interés de los aficionados por este repertorio, a la vez que ofrecer el repertorio que se va haciendo más popular y que se pone de moda en los espacios escénicos.



Fig. 4.

Los ejemplos didácticos de este repertorio, así como el uso de la cifra para ampliar clientela y acercar el instrumento a una mayor parte de aficionados, son numerosos. A este respecto, cabe evocar aquí el *Nuevo método de guitarra por cifra compaseada*, de Tomás Damas, quien supera a Jorge Rubio en su concepto didáctico y en el que se recogen también *aires populares* al gusto de la afición guitarrística (Monge 53-57). Un anuncio de prensa sobre este método apunta:

[...] su módico coste [de la guitarra], su poco volumen [...] hacen que en todas las clases de la sociedad existan numerosos aficionados a recrearse con tan bellissimo instrumento. Sin embargo su propagación es menos rápida de lo que debiera, porque la mayor parte de los que desean dedicarse a su estudio carecen de conocimientos en el arte de la música. [...] Para que un aficionado pueda tocar una pieza notada por cifra, no le basta verla escrita, sino que además es preciso que la oiga tocar varias veces a otro y que conserve en su memoria la duración de cada sonido para darla el ritmo conveniente. [...] Esto ha hecho concebir la idea al [...] Sr. Tomás Damas, de perfeccionar la escritura por cifra sin alterarla, lo cual ha conseguido [...] uniendo a los signos que para ella se emplean los que se usan en las figuras musicales para expresar la duración de los sonidos [...]. (*El Artista*. “Sección de anuncios” 8).

Son de destacar en el anuncio las apreciaciones acerca de los aficionados a la guitarra pertenecientes a todas las clases sociales, además de la transmisión oral, que venía a ser fundamental o complementaria al sistema de cifra para el aprendizaje de este instrumento, cuestión que intenta solventar el método anunciado.

Si bien contamos con métodos similares por cifra que contienen pequeñas obras de *aires populares* y *aires andaluces*, tan del gusto de buena parte de los aficionados a la guitarra (cabe mencionar el método de Jaime Ruet de 1885, quien continúa con el concepto ideado por Damas y el de Ignacio Agustín Campo de 1891, quien sigue con la cifra sin subdivisión rítmica), no será hasta 1902 cuando se consolide la didáctica escrita de la guitarra flamenca, con la publicación del *Método de guitarra (Flamenco). Por música y cifra. Único editado de aires andaluces*, de Rafael Marín. Es con este método que «se aporta por primera vez en el género popular y luego flamenco una reflexión sobre el instrumento, su sistema de aprendizaje, los códigos de los profesionales, a la vez que asienta las bases del concertismo flamenco» (Torres Cortés 31).

4. Conclusiones

Hemos visto cómo el guitarrista flamenco solista se nos muestra, además de intérprete y genio creador, como aglutinador y transmisor de amplios conocimientos guitarrísticos que adquiere a través de maestros, de partituras y de otros guitarristas. Son tanto los guitarristas académicos al marcar la pauta a los guitarristas de flamenco, es el caso de Francisco Sánchez, Paco el Barbero, interpretando programas mixtos similares a los de Arcas, como a la inversa, los flamencos cuando transmiten sus conocimientos a los de formación de escuela, como en el caso de Miguel Borrull con Amalio Cuenca.

Mediante el análisis de partituras mostrado y lo recogido por los autores Parga y Marín, hemos podido comprobar cómo la configuración del repertorio de la guitarra flamenca de concierto se ve condicionado tanto por los *aires populares*, con rasgos musicales e instrumentales *fáciles* recogidos «del pueblo», como por su codificación académica y técnicas virtuosas, con rasgos técnicos y de discurso más *difíciles*. Asimismo, estas partituras recopilaban músicas para canto y guitarra y de esta manera permeaban en las capas sociales burguesas de aficionados a la guitarra con conocimientos de lectura musical y capacidad para comprar partituras.

Finalmente, podemos comprobar de qué manera la guitarra solista comienza a practicarse en unos ambientes de salón y teatro, con un público diletante de clase social media-alta, democratizándose con el tiempo y pasando al entorno del café de manos de guitarristas profesionales del flamenco con la suficiente destreza técnica como para realizar solos en los espectáculos de canto y baile. De esta manera, un público menos aburguesado demanda este tipo de formato instrumental, al mismo tiempo que los salones y teatros se convierten en lugares de recreo de las sociedades más democratizadas con precios públicos más asequibles. Sin embargo, los guitarristas flamencos practicarán el concertismo de manera esporádica durante décadas, pues su fuente de ingresos estará basada en el acompañamiento al canto y al baile. Habrá que esperar a bien entrado el s. XX, con las figuras de Ramón Montoya y sobre todo de Carlos Montoya y Sabicas, para asistir a un concertismo consolidado, con un repertorio exclusivamente flamenco y un público consumidor de guitarra flamenca solista, condicionado por los registros sonoros y la industria musical.

Referencias

- Barthes, Roland. *La mort de l'auteur. Le bruissement de la langue*. París: Editions du Seuil, 1984. *La muerte del autor*. Texto recogido en *El susurro del lenguaje*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1987.
- Blas Cuesta, Hijos de. *Catálogo de fonogramas impresionados en el gabinete fonográfico de los Hijos de Blas Cuesta*. Valencia: Droguería de San Antonio, 1899.
- Blas Vega, José. *Los Cafés Cantantes de Madrid (1846-1936)*. Madrid: Guillermo Blázquez Editor, 2006.
- Bohórquez, Manuel. “En busca del planeta perdido.” *Manuelbohorquez.com*, entrada de la web <https://manuelbohorquez.com/la-gazapera-flamenca/en-busca-de-el-planeta-perdido-2/>. Web 6 Oct. 2020.
- Cano, Manuel. *La guitarra. Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986.

- Casares Rodicio, Emilio y Celsa Alonso González. *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.
- Castro Buendía, Guillermo. *Formación musical del cante flamenco. En torno a la figura de Silverio Franconetti (1830-1889)*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia, 2014.
- Cortés Peña, Antonio Luis. *El último nacionalismo: Andalucía y su historia*. *Manuscripts, Revista d'història moderna*, n.º 12, 1994, pp. 213-246.
- Cruces Roldán, Cristina. *Antropología y flamenco. Más allá de la música (II)*. Sevilla: Ediciones de Andalucía, S.L., 2003.
- Cruzado, Ángeles. “Adela Cubas. Una guitarrista hecha a sí misma (II).” *Flamencasporderecho.com*, entrada del blog <https://www.flamencasporderecho.com/adela-cubas-ii/>. Web 17 Oct. 2020.
- Dalhaus, Carl. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Laaber-Verlag, Laaber, 1996. *La música del S. XIX*. Trad. Gabriel Menéndez Torrellas y Jesús Espino Nuño. Madrid: Ediciones Akal, 2014.
- Einstein, Alfred. *La música en la época romántica*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- Estébanez Calderón, Serafín. *Escenas andaluzas*. Madrid, C.E.G.A.L, 1995.
- Fargas y Soler, Antonio. *Diccionario de música*. Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdaguer, 1852.
- Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?*. Conferencia en la Sociedad Francesa de Filosofía, 1969. *De Littoral*, n.º 9, 1983. Traducción de Corina Yturbe.
- Guimet, Émile. *A travers l'Espagne*. Lyon: Chez Charles Méra, Libraire, 1862.
- Lacal, Luisa. *Diccionario de la Música. Técnico, Histórico, Bio-bibliográfico*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de San Francisco de Sales, 1900.
- Lorente Sariñena, Marta. *Identidad nacional e historiografía estatal*. AFDUAM, 17, 2013, pp. 451-473.
- Melcior, Carlos José. *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Lérida: Imprenta barcelonesa de Alejandro García, 1859.
- Monge García, David. “El eclecticismo musical de Tomás Damas. Relaciones entre la música académica del s. XIX y la guitarra flamenca.” *Sinfonía Virtual. Revista de música y reflexión musical*, 2020. Web 2 Oct. 2020.
- Núñez, Faustino. *El afinador de noticias. Crónicas flamencas en la prensa de siglos pasados*. La Droguería Music, 2018.
- Otero, José. *Tratado de bailes*. Sevilla, 1912. Reedición de la Asociación de Manuel Pareja Obregón, 1987.
- Parada y Barrero, José. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música*. Madrid: B. Eslava, 1868.
- Rioja, Eusebio y Ángel Luis Cañete. *La guitarra en los primeros tiempos del flamenco. Actas del XV Congreso Nacional de Actividades Flamencas, Benalmádena, 1987*.
- Rioja, Eusebio y Javier Suárez-Pajares. La guitarra flamenca de concierto: desde los orígenes hasta Rafael Marín. En *Historia del Flamenco Vol. II*. Sevilla: Ediciones Tartessos S.L., 1995.
- Rioja, Eusebio. La guitarra flamenca. Sus técnicas interpretativas. Orígenes, historia y evolución. *Sinfonía virtual. Revista de música y reflexión musical*, 2017.
- Steingress, Gerhard. *Flamenco postmoderno: entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico (Escritos 1989-2006)*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2007.
- Suárez-Pajares, Javier. “Las generaciones guitarrísticas españolas del s. XIX”. *La música española en el s. XIX*, edición de Emilio Casares Rodicio y Celsa González. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995.

Torres Cortés, Norberto. *Guitarra flamenca Volumen I. Lo clásico*. Sevilla: Signatura Flamenco, 2004.

Torres Cortés, Norberto. *Historia de la guitarra flamenca*. Córdoba: Almuzara, 2015.

Trancart, Vinciane. *Visiones desafinadas. Prácticas y representaciones de la guitarra en Madrid y en Andalucía (1883-1922)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019.

Hemeroteca

Comoedia. “La vie du spectacle. Concerts et récitals.” 8677 (13 Nov. 1936): 5.

Diario constitucional de Palma. “Teatro.” 5 (3 Oct. 1839): 4.

Diario de Avisos de Madrid. “Música.” 2142 (5 Feb. 1841): 2.

Diario de Córdoba. “Gacetillas.” 8428 (22 Oct. 1878): 2.

Diario de Córdoba. “Espectáculos.” 8549 (16 Mar. 1879): 3.

Diario de Córdoba. “Sección de avisos.” 10463 (21 Nov. 1884): 4.

Diario de Córdoba. “Sección de avisos.” 15613 (13 Sep. 1902): 4.

Eco Artístico. “Varietés.” 144 (15 Nov. 1913): 26.

El Artista. “Sección de anuncios.” 27 (22 Dic. 1868): 8.

El Correo. “Música.” 581 (28 Mar. 1832): 3.

El Guadalete. “Gacetillas.” 8822 (25 Dic. 1884): 2.

El Guadalete. “Gacetillas.” 8820 (23 Dic. 1884): 2.

El Guadalete. “D. Juan Parga.” 11934 (5 Feb. 1895): 2.

El Heraldo. “Gacetilla de la capital.” 1585 (10 Ago. 1847): 4.

El Heraldo. “Gacetilla de la capital.” 3359 (13 May. 1853): 3.

El Imparcial. “Sección de espectáculos.” 11354 (1 Dic. 1898): 3.

Gazette de Bayonne, Biarritz et du Pays Basque. “Biarritz.” 8639 (5 Sep. 1936): 4.

La Correspondencia de España. “Los teatros.” 19628 (8 Nov. 1911): 5.

Partituras y métodos

Arcas, Julián. *Soleá*. Hijos de Andrés Vidal y Roger. Barcelona: Editores, 1891.

- *Los panaderos*. Hijos de Andrés Vidal y Roger. Barcelona: Editores, 1891.

Campo, Ignacio Agustín. *La alegría de la casa, novísimo y variatísimo método para aprender a tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro*. Madrid: José Campo y Castro Editor, 1891.

Damas, Tomás. *La Solea [sic] de los barquillos. Canción árabe*. Madrid: A. Romero Editor, 1869.

- *Panaderos*. Madrid: E. Eslava Editor, 1867.

Iradier, Sebastián. *La Soledad de los barquillos*. Madrid: J. Carrafa, 1863.

Jorge Rubio, Matías de. *Nuevo Método elemental de Cifra para aprender a tocar por sí solo la guitarra*. Madrid: [¿Carrafa y Sanz?] [¿Romero?], 1860.

Marín, Rafael. *Método de guitarra (Flamenco). Por música y cifra. Único editado de aires andaluces*. Madrid: Sociedad de autores españoles, 1902.

Parga, Juan. *La Guitarra Española. Gran colección de piezas características para guitarra [...]*. Málaga: López y Griffó, 1893.

Newland, Wilhelm. *Duo concertant pour deux guitares sur un thème de Himmel, Oeuv. 16*. París: Chez Richault Editeur. En línea, The Royal Danish Library, www.kb.dk/en/

Ruet, Jaime. *Método para guitarra arreglado por números con las figuras de la música*. Barcelona: Vidal y Roger Editor, 1885.