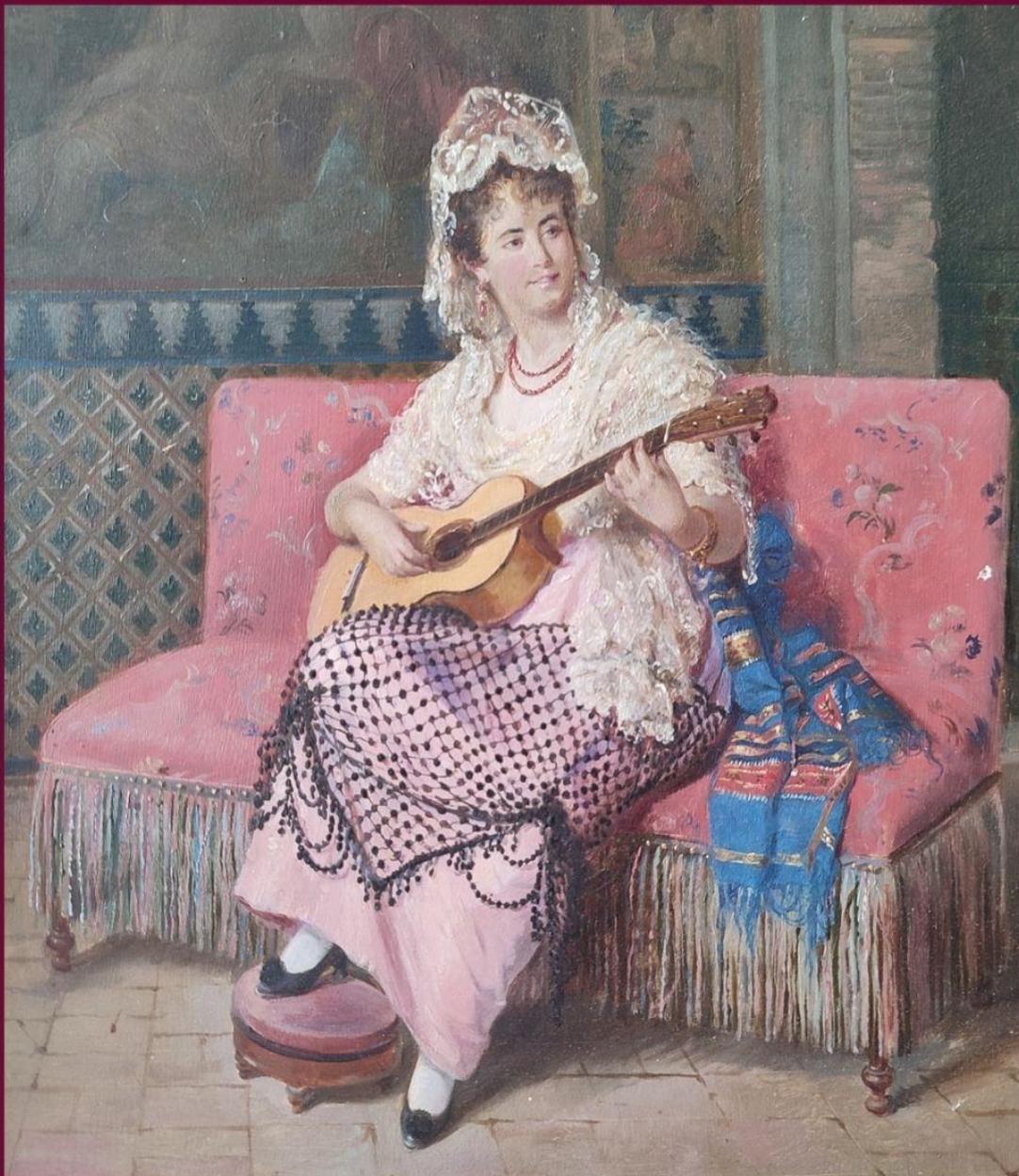




UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TESIS DOCTORAL

LOS MÉTODOS DE GUITARRA ESPAÑOLES (1790-CA. 1900)



PURIFICACIÓN COLLADO VILLOLDO

DIRECTOR: JUAN PERUARENA ARREGUI

2022

LOS MÉTODOS DE GUITARRA ESPAÑOLES
(1790-CA. 1900)



Universidad de Valladolid



PROGRAMA DE DOCTORADO EN MUSICOLOGÍA, 707 (RD 99/2011)

TESIS DOCTORAL:

**LOS MÉTODOS DE GUITARRA ESPAÑOLES
(1790-CA. 1900)**

Presentada por PURIFICACIÓN COLLADO VILLOLDO
para optar al grado de
Doctora por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:
Juan Peruarena Arregui

A mis padres

La lecture de tous les bons livres est comme une conversation avec les plus honnêtes gens des siècles passés.

Descartes: *Discours de la méthode*

ÍNDICE GENERAL

Lista de figuras	19
Agradecimientos	25
Abreviaturas y siglas.....	27
1. INTRODUCCIÓN.....	33
1.1. Justificación y objeto del estudio	45
1.2. Estado de la cuestión.....	48
1.3. Marco teórico. Metodología y fuentes.	60
1.4. Estructura del trabajo.....	75
2. LOS MÉTODOS DE GUITARRA ESPAÑOLES: 1790-1819	81
2.1. Métodos para aprender tablatura o la notación convencional	103
2.1.1. <i>Documentos de la Cifra equivalentes a los de la musica</i> (S.l., [1792?]).....	106
2.1.2. <i>Explicacion fundamental de la musica</i> [Madrid], [1793?]).....	108
2.1.3. <i>Razon. Figura que tienen los signos de Musica y modo de cómo deben ejecutarse y transportarse en la Guitarra Española</i> (S. l., [179-?]).....	110
2.1.4. <i>Tratado Teorico de la Música aplicada á la guitarra, por D.n. B. A.</i> (S.l., [entre 1808 y 1815]),.....	113
2.2. Métodos para aprender escalas y tonos	116
2.2.1. <i>Principios de Guitarra. 7 diapasones con sus Posturas escritos en cifra y Musica segun el metodo del P. B.</i> ([Madrid, ca. 1806])	118
2.2.2. [<i>Tratado de los tonos</i>] (S.l., [179-?]).....	121
2.2.3. <i>Explicac[i]on y conocimiento de los 24 Tonos</i> , de [José Herrando], (S.l., [179-?]).....	125
2.2.4. <i>Arte, Reglas y Escalas Armonicas</i> , de Juan Manuel García Rubio (Madrid, 1799)	126
2.3. Métodos para aprender el nuevo repertorio punteado	130
2.3.1. Fernando Ferandiere y sus métodos para guitarra	133
2.3.1.1. El tratado de Fernando Ferandiere <i>Caprichos, Preludios, Fantasías, ó Modulaciones, formación de los Tonos mayores y menores, siguiendo el orden de los signos de la Musica, explicación de sus nombres según el metodo Italiano, Frances y Español</i> (Cádiz, 1790).....	134
2.3.1.2. <i>Arte de tocar la guitarra española por música</i> , de Fernando Ferandiere (Madrid, 1799)	137
2.3.2. Antonio Abreu y su <i>Escuela de la Guitarra</i> ([Madrid, 1797?] y Salamanca, 1799).....	141
2.3.2.1. El manuscrito <i>Escuela de la Guitarra</i> de Antonio Abreu (Madrid, [1797?])	142
2.3.2.2. La versión impresa de la <i>Escuela de la Guitarra</i> de Antonio Abreu realizada por el padre Prieto.....	153
2.3.3. Tomás Lardiés y su <i>Arte de tocar la guitarra por cifra</i>	156
2.3.3.1. El manuscrito <i>Arte de tocar la Guitarra por Cifra</i> ([Madrid, [1806?])	157
2.3.3.2. La versión impresa del <i>Arte de tocar la Guitarra</i> (Madrid, 1818)	158
2.3.4. Salvador Gil, <i>Principios de Música aplicados á la Guitarra</i>	160
2.3.4.1. <i>Principios de Música aplicados á la Guitarra</i> (Madrid, 1814).....	161

2.3.4.2. La segunda edición de los <i>Principios de Música aplicados á la Guitarra</i> (Madrid, 1827).....	163
2.3.5. <i>Rudimentos para tocar la guitarra por música</i> de D. J. M. G. y E. (Madrid, 1819).....	165
2.3.6. El <i>Método para guitarra</i> (M. 880) de la Biblioteca Nacional de España	167
2.4. Métodos para acompañar en el nuevo estilo	169
2.4.1. Federico Moretti y las distintas versiones de sus <i>Principios para Guitarra</i>	170
2.4.1.1. Los <i>Principj per la chitarra</i> de Federico Moretti (Nápoles, [1792]; Nápoles [1794-1799])	171
2.4.1.2. Los <i>Principios para Guitarra</i> de Federico Moretti (Madrid, 1799; Madrid; 1807) y los <i>Principj</i> (Nápoles, 1804).....	175
2.4.2. Salvador Castro de Gistau y su <i>Méthode de Guitare ou Lyre</i> (París, [1809-1813]).....	181
2.4.3. Pablo Rosquellas y su <i>Complete Tutor for the Spanish Guitar</i> (Londres, [1813-1817])..	185
2.5. Otros métodos.....	190
3. LOS MÉTODOS PARA GUITARRA ESPAÑOLES: 1820-CA. 1843.....	191
3.1. Los métodos para aprender el nuevo repertorio solista.....	201
3.1.1. Dionisio Aguado y sus métodos para guitarra.....	203
3.1.1.1. La <i>Colección de Estudios</i> (Madrid, 1820).....	204
3.1.1.2. La <i>Escuela de Guitarra</i> (Madrid, 1825) y su segunda edición (París,1826).....	208
3.1.1.3. Los métodos de guitarra destinados a utilizar el <i>tripodison</i> o trípode	222
3.1.1.3.1. El <i>Nuevo Método de Guitarra op. 6</i> (París, [ca. 1834]) y su traducción <i>Nouvelle Méthode de Guitare op. 6</i> (París, [ca. 1834]).....	226
3.1.1.3.2. La <i>Guitare enseignée par une méthode simple</i> (París, ca. 1836) y su traducción <i>The Guitar taught by a Simple Method</i> (Londres, ca. 1837).....	229
3.1.1.3.3. La <i>Guitare fixée sur le tripodison ou fixateur</i> (París, [ca. 1836]) y su traducción <i>Hints to Guitar Players</i> (Londres, [ca. 1836])	230
3.1.1.3.4. El <i>Nuevo Método para Guitarra</i> (Madrid, 1843).....	231
3.1.1.3.5. El <i>Apéndice al Nuevo Método para Guitarra</i> (Madrid, 1850).....	242
3.1.2. Fernando Sor y su <i>Méthode pour la Guitare</i> (París, 1830)	244
3.1.3. José Jesús Pérez y su <i>Método de Guitarra</i> (París, 1843).....	262
3.1.4. Ángel Baylon y su <i>Escuela completa de guitarra</i> (Madrid, 1827)	265
3.1.5. José Antonio Oliva y Guarro y su <i>Método para tocar la guitarra</i> (Tarragona, 1830).....	267
3.1.6. Nicasio Jauralde y su <i>Complete Preceptor for the Spanish Guitar</i> (Londres, [1828] y [ca. 1850])	271
3.1.7. El <i>Catecismo de Música con aplicación a la de forte-piano y la guitarra</i> (Londres, 1829)	279
3.1.8. Los capitanes Molina y <i>The Spanish Lyre</i> (Londres, [1823-1829])	282
3.1.9. Octavio Lorenzo Medina y sus <i>New Instructions for the Spanish Guitar</i> (Londres, [182-?])	285
3.1.10. Antonio Martínez y su <i>Método para aprender á tocar la Guitarra, que contiene los rudimentos de la Música</i> (Londres, [ca. 1830]).....	287

3.1.11. D. A. L. L. y sus <i>Elementos de música y guitarra extractados de las mejores obras modernas</i> (Madrid, [ca. 1833?])	289
3.1.12. Los <i>Rudimentos muy necesarios para la guitarra</i> (S. l. [183-?])	290
3.2. Los métodos para aprender sistemas de lectura	292
3.2.1. D. J. M. S. y <i>La Melarmonía</i> (Madrid, 1829)	292
3.2.2. Francisco Pastor y sus <i>Observaciones sobre la pronta ejecución de las posiciones de la Guitarra, dedicado á los aficionados</i> (Barcelona, 1835).....	294
4. LOS MÉTODOS DE GUITARRA ESPAÑOLES: CA.1840- CA. 1900	297
4.1. Los métodos para aprender el repertorio solista	301
4.1.1. Antonio Cano: confluencia de tres corrientes guitarrísticas	302
4.1.1.1. <i>Método Completo de Guitarra</i> , de Antonio Cano (Madrid, [1852]).....	304
4.1.1.2. <i>Principios de Guitarra: Coleccion de veinte y cinco lecciones muy fáciles y progresivas dedicadas á los principiantes por el autor</i> , de Antonio Cano (Madrid, [ca. 1892]).....	313
4.1.1.3. <i>El Método abreviado de guitarra</i> (Madrid, [1892])	313
4.1.2. Tomás Damas y los nuevos recursos técnicos de la guitarra.....	315
4.1.2.1. <i>Pasatiempo Español. Método ó nuevos principios Elementales para Guitarra dedicados á la Juventud</i> (Madrid, [1848]).....	319
4.1.2.2. <i>Método completo y progresivo</i> (Madrid, 1867)	325
4.1.2.3. <i>Nuevo Método de Guitarra por cifra compaseada al alcance de todas las inteligencias</i> (Madrid, 1868).....	332
4.1.2.4. <i>Método abreviado para guitarra por cifra compaseada</i> (Madrid, 1873).....	335
4.1.2.5. <i>Método de Solfeo abreviado con acompañamiento de guitarra</i>	336
4.1.2.6. Los métodos para instrumentos de púa.....	336
4.1.3. <i>Méthode de guitare et divertissements favoris dédiés à Madame la Comtesse Luboff Koucheleff Besborodko</i> , de Trinidad Huerta (Château de Mensignac, 1861).....	337
4.1.4. <i>New and Complete Method for the Guitar</i> , de José de Anguera (Boston, [1866])	341
4.1.5. <i>Método para guitarra</i> , de Casimiro Tarantino (La Habana, 1888)	343
4.1.6. <i>Méthode de Guitare</i> , de Jaime Bosch (París, 1890).....	345
4.1.7. <i>Método para guitarra</i> , de José Ferrer y Esteve (París/Barcelona, [ca. 1885-1915]).....	349
4.1.8. Los métodos para guitarra de Francisco Cimadevilla González.....	352
4.1.8.1. <i>La fácil progresión</i> , de Francisco Cimadevilla (Madrid, [1893]).....	353
4.1.8.2. <i>Hispania</i> , de Francisco Cimadevilla (Madrid, ca. 1913])	355
4.1.8.3. <i>España</i> , de Francisco Cimadevilla (Madrid, [1917])	359
4.1.8.4. <i>Método teórico-práctico para guitarra</i> , de Francisco Cimadevilla (Madrid, 1928).....	360
4.2. Métodos para aprender armonía y composición	361
4.2.1. <i>Sucintas nociones de Armonía y Composicion aplicadas á la Guitarra</i> , de Félix Ponzoa y Cebrián (Madrid, [ca. 1854])	362
4.2.2. <i>Prevenciones Musicales</i> , tratado anónimo (1863)	364
4.3. Los métodos para aprender el repertorio doméstico	366
4.3.1. <i>Nuevo método para aprender de tocar la guitarra sin solfa y sin maestro con facilidad y en breve tiempo</i> , de F. LL. y C. (Barcelona, 1842).....	367

4.3.2. <i>Novísimo arte de tocar la guitarra</i> , de Don E. M. [Madrid, [1845]].....	369
4.3.3. <i>Principios</i> de Mateo Benavent y Cabacés (La Riba, Tarragona, [ca. 1850]).....	372
4.3.4. Los métodos para guitarra de Jaime Ruet.....	374
4.3.4.1. <i>Novísimo método para guitarra arreglado por números con las figuras y accidentes de la música</i> , de Jaime Ruet (Barcelona, ca. 1859).....	374
4.3.4.2. <i>Método de guitarra acompañado de una escogida colección de tocatas</i> , de Jaime Ruet (Barcelona, 1861).....	377
4.3.5. Matías de Jorge Rubio y sus métodos para guitarra.....	378
4.3.5.1. <i>Nuevo método elemental de cifra, para aprender á tocar por si solo la guitarra con los últimos adelantos hechos en el sistema</i> , de Matías de Jorge Rubio (Madrid, [1860]).....	379
4.3.5.2. <i>Método fácil de guitarra dedicado a los aficionados</i> , de Matías de Jorge Rubio (Madrid, [ca. 1868 y 1870]).....	383
4.3.6. <i>Handbook for the guitar</i> , de José María de Ciebra (Londres, [ca. 1860]).....	384
4.3.7. <i>Método por cifra para tocar la guitarra sin necesidad de maestro</i> , de José Bel y Zaragoza (Tortosa, 1869).....	385
4.3.8. Los hermanos Campo y sus métodos para aficionados.....	387
4.3.8.1. Los métodos para guitarra de José Campo y Castro.....	388
4.3.8.1.1. <i>Nuevo método en cifra para guitarra doble, octavilla, bandurria o cítara</i> , de José Campo y Castro (Madrid, 1871-1873).....	389
4.3.8.1.2. <i>Nuevo método para tocar la guitarra de seis cuerdas por cifra y sin maestro</i> , de José Campo y Castro (Madrid, [1877]).....	389
4.3.8.2. Los métodos para guitarra de Ignacio Agustín Campo.....	390
4.3.8.2.1. <i>La alegría de la casa. Novísimo y varatísimo método para aprender á tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro</i> , de Ignacio Agustín Campo (Madrid, 1891).....	391
4.3.8.2.2. <i>Nuevo método para aprender á tocar la guitarra por música y sin necesidad de maestro</i> , de Ignacio Agustín Campo (Madrid, 1906).....	392
4.3.9. <i>Verdadero arte de tocar la guitarra por cifra sin ayuda de maestro</i> , de José Asencio (Málaga, 1884).....	393
4.3.10. <i>Cartilla ó sean Principios elementales p.^a aprender á tocar la Guitarra por cifra y sin Maestro</i> (S.I., [último tercio del s. XIX].....	393
4.3.11. Los métodos para guitarra por tablatura y música de Antonio Marín.....	394
4.4. Los métodos para aprender a acompañar.....	396
4.4.1. <i>Método de guitarra y bandurria por numeración, al sistema moderno</i> , de Manuel Peñalba y Bañares (Logroño, 1877).....	396
4.4.2. <i>Tesoro de las rondallas y de los buenos aficionados á la guitarra</i> , de Manuel Sarrablo Clavero (Zaragoza, 1890).....	397
4.4.3. <i>Método completo de guitarra arreglado conforme á las teorías musicales de la Academia</i> , de Julio Mirelis (Santiago de Compostela, 1892).....	399
4.4.4. <i>Méthode spéciale pour le jeu de la guitare suivant les procédés espagnols</i> , de L. Roure (París, [1899]).....	400
4.5. La continuidad de la obra pedagógica de los guitarristas del ochocientos en el siglo XX.....	402

5. INVENTARIO RAZONADO	411
5.1. Métodos manuscritos	415
5.1.1. Métodos manuscritos anónimos	415
5.1.2. Métodos manuscritos de autoría conocida	421
5.2. Métodos impresos	429
6. CONCLUSIONES	501
7. FUENTES DOCUMENTALES	511
7.1. Fuentes documentales manuscritas	513
7.2. Fuentes documentales impresas	519
8. BIBLIOGRAFÍA	549

Lista de figuras

Imagen de cubierta: Manuel Cabral Aguado-Bejarano, Escena costumbrista, óleo sobre tabla (Sevilla, 1880), colección particular de la autora.	
Fig. 1. Grabado de Pauner que muestra la enseñanza «Musica et Saltatoria» con las principales enseñanzas del colegio de Cordelles en 1757.....	84
Fig. 2. Marcos Téllez Villar, «Campanelas de las seguidillas boleras».....	89
Fig. 3. Bartolomeo Pinelli, <i>Orribile assedio di Cadice levato</i> , 1816.	98
Fig. 4. Equivalencias entre la notación convencional y el sistema de la cifra	107
Fig. 5. Indicación del valor de las notas en <i>Documentos de la cifra</i> [Madrid], [1792?].....	107
Fig. 6. Aplicación práctica del sistema de tablatura expuesto en los <i>Documentos de la cifra</i> en el <i>Rondó 1º faborito puesto en cifra para guitarra</i>	108
Fig. 7. Portada de <i>Explicacion fundamental de la musica</i> [Madrid], [1793?].....	109
Fig. 8. Cubierta del <i>Tratado Teorico de la Musica aplicada á la Guitarra</i> por D.n B. A	114
Fig. 9. Detalle del <i>Tratado Teorico de la Musica aplicada á la Guitarra</i>	115
Fig. 10. Escala de los <i>Principios de Guitarra según el método del P. B. en música y cifra</i>	119
Fig. 11. Mecanismo de aprendizaje: escala, acordes y preludio en cada tonalidad en el <i>Tratado de los Tonos</i>	123
Fig. 12. Equivalencias de los tonos en los sistemas español, francés e italiano en el <i>Tratado de los Tonos</i>	124
Fig. 13. Fol. 1 de <i>Explicac[i]on y Conocimiento de los 24 Tonos</i>	125
Fig. 14. Cubierta de <i>Arte, reglas y escalas armónicas</i> , de D. Juan Manuel García Rubio.....	127
Fig. 15. Digitación para la mano izquierda: las cuerdas están indicadas en la parte superior del pentagrama, los trastes mediante números y los dedos con puntos. Juan Manuel García Rubio, <i>Arte, Reglas y Escalas armónicas</i> (1799).....	128
Fig. 16. Incoherencias en la digitación de la mano izquierda. Juan Manuel García Rubio, <i>Arte, Reglas y Escalas armónicas</i> (1799).....	128
Fig. 17. Fragmento de «Menuet». Baillon, <i>Nouvelle méthode de guitarre selon le systême des Meilleurs Auteurs</i>	132
Fig. 18. Proceso de enseñanza de los tonos. Fernando Ferandiere, <i>Caprichos, Preludios, Fantasías ó Modulaciones</i>	133
Fig. 19. Fernando Ferandiere: Portada de los <i>Caprichos, Preludios, Fantasías ó Modulaciones</i>	134
Fig. 20. Equivalencia de las denominaciones de los tonos en español, francés e italiano en <i>Caprichos, Preludios, Fantasías, ó Modulaciones</i> de Fernando Ferandiere	135
Fig. 21. Portada de la 1.ª ed. del <i>Arte de tocar la Guitarra</i> de Fernando Ferandiere	138
Fig. 22. Suscripción a obras de Antonio Abreu, anuncio en <i>GdM</i> , 19 de septiembre de 1788.....	140
Fig. 23. Abreu, <i>Escuela de la guitarra</i> . Digitación de la mano derecha en cuerdas contiguas y	

pasajes ascendentes.	145
Fig. 24. Abreu, <i>Escuela de la guitarra</i> . Digitación de la mano derecha en pasajes ascendentes y cuerdas no contiguas de la guitarra.	146
Fig. 25. Abreu, <i>Escuela de la guitarra</i> . Digitación en el caso de una primera nota en una cuerda más aguda que las siguientes.	146
Fig. 26. Abreu, <i>Escuela de la guitarra</i> . Digitación de la mano derecha en pasajes descendentes y cuerdas inmediatas.	146
Fig. 27. Abreu, <i>Escuela de la guitarra</i> . Digitación de la mano derecha en el caso de estar la nota más aguda en una cuerda superior.	147
Fig. 28. Abreu, <i>Escuela de la guitarra</i> . Digitación de la mano derecha en pasajes con terceras descendentes.	147
Fig. 29. Abreu, <i>Escuela de la guitarra</i> . Digitación de la mano derecha en pasajes ligados en la misma cuerda.	147
Fig. 30. Abreu, <i>Escuela de la guitarra</i> . Digitación de la mano derecha para arpeggios ascendentes formados por dos notas	147
Fig. 31. Abreu, <i>Escuela de la guitarra</i> . Digitación de la mano derecha para arpeggios que no se encuentran en cuerdas inmediatas.	148
Fig. 32. Abreu, <i>Escuela de la guitarra</i> . Repetición del dedo índice.	148
Fig. 33. Abreu, <i>Escuela de la guitarra</i> . Digitación <i>i, m, i</i>	148
Fig. 34. Abreu, <i>Escuela de la guitarra</i> . Digitación para la mano derecha en el caso de las dos primeras notas están en cuerdas inmediatas.	149
Fig. 35. Abreu, <i>Escuela de la guitarra</i> . Digitación de la mano derecha para notas dobles y bajos	149
Fig. 36. Abreu, <i>Escuela de la guitarra</i> . Alternancia de dedos tras un acorde con notas en cuerdas inmediatas.	149
Fig. 37. Abreu, <i>Escuela de la guitarra</i> . Digitación para arpeggios ascendentes.	149
Fig. 38. Abreu, <i>Escuela de la guitarra</i> . Digitación para arpeggios.	150
Fig. 39. Abreu, <i>Escuela de la guitarra</i> . Digitación ejemplo de digitación con combinación de casos.	150
Fig. 40. Abreu, <i>Escuela de la guitarra</i> . Digitación correcta al cambiar de cuerda	150
Fig. 41. Abreu, <i>Escuela de la guitarra</i> . Digitación de la mano derecha para tres cuerdas contiguas.	151
Fig. 42. Abreu, <i>Escuela de la guitarra</i> . Digitación de la mano derecha en pasajes ligados.	151
Fig. 43. Abreu, <i>Escuela de la guitarra</i> . Digitación para acordes de tres notas.	151
Fig. 44. Abreu, <i>Escuela de la guitarra</i> . Digitación de la mano izquierda.	151
Fig. 45. Abreu <i>Escuela de la guitarra</i> . Cejilla ladeada o torcida.	152
Fig. 46. Abreu, <i>Escuela de la guitarra</i> . Media cejilla.	152
Fig. 47. Abreu, <i>Escuela de la guitarra</i> . Media cejilla con el dedo 4.	152

Fig. 48. Indicación de la nomenclatura para los dedos en el manuscrito de Tomás Lardiés, <i>Arte de tocar la Guitarra por Cifra</i> [Madrid], [1806?]	158
Fig. 49. «Vals. Tono menor». Tomás Lardiés, <i>Arte de tocar la Guitarra por Cifra</i> .	160
Fig. 50. Uso del anular, correspondiente al dedo cuatro. Salvador Gil, <i>Principios de Música aplicados á la Guitarra</i> .	163
Fig. 51. Posición de la guitarra. D. J. M. G. y E., <i>Rudimentos para tocar la guitarra por música</i>	166
Fig. 52. Posición de la guitarra propuesta por Francesco Molino, <i>Nouvelle Méthode pour Guitare ou Lyre dédiée à Madame la Duchesse de Dalberg</i>	174
Fig. 53. <i>Glissandi</i> realizados con el dedo índice, ej. n.º 5 de los «Arpegios de seis notas», <i>Principios para tocar la guitarra de seis órdenes</i> de Moretti	180
Fig. 54. El hermano del general Solano, Estanislao, con una guitarra, posiblemente en la Capitanía General de Cádiz hacia 1808.	202
Fig. 55. Indicación de los equisónos mediante números insertos en círculos	210
Fig. 56. Equisónos señalados por medio de círculos. D. Aguado, <i>Nuevo método de guitarra</i> (Madrid, 1843).	211
Fig. 57. Posición de la guitarra propuesta por D. Aguado con el instrumento sobre la silla	212
Fig. 58. Ceja de pronto. D. Aguado, <i>Escuela de Guitarra</i>	216
Fig. 59. Ceja a prevención. D. Aguado, <i>Escuela de Guitarra</i>	216
Fig. 60. Práctica de terceras y sextas ligadas. D. Aguado, <i>Escuela de Guitarra</i>	217
Fig. 61. Ligados en los que se intercala una nota sin ligar. D. Aguado, <i>Escuela de Guitarra</i>	217
Fig. 62. Ligados impropios. D. Aguado, <i>Escuela de Guitarra</i>	217
Fig. 63. Mecanismo propuesto por D. Aguado para sujetar la guitarra (París, 1830)	224
Fig. 64. Representación del <i>tripodison</i> de D. Aguado, <i>Nuevo método Op. 6</i> (París, [1834])	228
Fig. 65. Lección compuesta con los tipos de la imprenta de Eusebio Aguado. Aguado, <i>Nuevo método para guitarra</i> (Madrid, 1843)	235
Fig. 66. Dionisio Aguado con la <i>trípode</i> o máquina (Madrid: [J. A. López], [ca. 1843])	237
Fig. 67. Lámina con la posición de la guitarra en un ejemplar del método de la edición de Schonenberger (París, [ca. 1844])	240
Fig. 68. Lámina fotográfica con la posición general y de las manos en la edición de Lemoine del <i>Nuevo Método para guitarra de Aguado</i> (París, 190-?)	242
Fig. 69. Relación de obras de Sor en la <i>GdM</i>	245
Fig. 70. Lámina 7. ^a del libro 5. ^o de los apuntes de un alumno de la academia de matemáticas titulados <i>De la trigonometría y geometría práctica</i>	249
Fig. 71. Ejemplo de principio matemático. Sor, <i>Méthode pour la Guitare</i> (París, 1830)	249
Fig. 72. Esquemas que acompañan al texto de Sor sobre las características que debe reunir una guitarra. Sor, <i>Méthode pour la guitare</i> (París, 1830)	250

Fig. 73. Posición de la guitarra con apoyo sobre una mesa. Sor, <i>Méthode pour la guitare</i> (París, 1830), detalle de la lám. 2.	251
Fig. 74. Posición no simétrica adoptada por los guitarristas franceses e italianos. Sor, <i>Méthode pour la guitare</i> (París, 1830).....	252
Fig. 75. Trayectorias indicadas por Sor para demostrar su posición sobre la guitarra. Sor, <i>Méthode pour la guitare</i> (París, 1830).....	252
Fig. 76. Ilustración en <i>The Family Magazine</i> , junio de 1836, que muestra la posición correcta de la guitarra según Sor.	253
Fig. 77. Indicación, mediante trayectorias, de los dedos de la mano derecha que deben pulsar las cuerdas. Sor, <i>Méthode pour la guitare</i> (París, 1830).	254
Fig. 78. Colocación de la mano izquierda con el pulgar apoyado en la parte posterior del mástil. Sor, <i>Méthode pour la guitare</i> (París, 1830).	255
Fig. 79. Sor, <i>Morceau de Concert</i> opus 54.	257
Fig. 80. Lámina con la posición de la guitarra en la reelaboración del método de Sor realizada por Coste	261
Fig. 81. Representación de la acción de los dedos de la mano izquierda. <i>Método de Guitarra</i> de José Jesús Pérez (París, [1843]).	264
Fig. 82. Dedicatoria de Ángel Baylón al infante don Francisco de Paula. <i>Escuela completa de Guitarra</i> (Madrid, 1827).	265
Fig. 83. Preludios 3 y 4 de la <i>Escuela completa de Guitarra</i> de Baylón.	266
Fig. 84. Portada de <i>A Complete Preceptor for the Spanish Guitar</i> (Londres: el autor, [1828]), de Nicasio Jauralde.	273
Fig. 85. Explicación teórica de los trinos. Jauralde, <i>A Complete Preceptor for the Spanish Guitar</i> (Londres, [1828]).	274
Fig. 86. Ejemplo de la ejecución de los trinos. Jauralde, <i>A Complete Preceptor for the Spanish Guitar</i> (Londres, [1828]).	274
Fig. 87. Diferencias en el grabado y tipografía «Demonstrations» y la sección de obras musicales. Jauralde, <i>A Complete Preceptor for the Spanish Guitar</i> (Londres, [ca. 1845]).	277
Fig. 88. Enseñanza de la tonalidad de do mayor a través del himno inglés. Jauralde, <i>A Complete Preceptor for the Spanish Guitar</i> (Londres, [ca. 1845]).	278
Fig. 89. Cubierta del <i>Catecismo de Música</i> (Londres, 1829)	281
Fig. 90. Diálogo y ejemplo musical en el <i>Catecismo de Música</i> (Londres, 1829).	281
Fig. 91. Detalle de la portada de <i>The Spanish Lyre</i> , de Francisco y Antonio Molina (Londres, [1823-29]).	284
Fig. 92. Sujeción del instrumento mediante una cinta en <i>New Instructions for the Spanish Guitar</i> , de Octavio Lorenzo Medina (Londres, [1825-1830]).	286
Fig. 93. La canción popular «Lieber Augustine» en <i>New Instructions for the Spanish Guitar</i> , de Octavio Lorenzo Medina (Londres, [1825-1830]).	287
Fig. 94. Uso del pulgar de la mano izquierda sobre el diapasón en Antonio Martínez. <i>Método para aprender á tocar la guitarra</i> (Londres, [ca. 1830]).	289

Fig. 95. Símbolos propuestos por Francisco Pastor para indicar los acordes mayores. <i>Observaciones sobre la pronta ejecucion de las posiciones de la Guitarra, dedicado a los aficionados</i> (Barcelona, 1835).....	294
Fig. 96. Ampliación de notas agudas en una guitarra ideada por Francisco Pastor. <i>Observaciones sobre la pronta ejecucion de las posiciones de la Guitarra, dedicado a los aficionados</i> (Barcelona, 1835).	295
Fig. 97. Retrato de Antonio Cano. Madrid, s. d. litografía de Bort (Madrid).	306
Fig. 98. Ejecución de la melodía mediante el anular de la mano derecha, Antonio Cano, <i>Nuevo método</i> (Madrid, [1852]).....	307
Fig. 99. Digitación de notas repetidas. Cano, <i>Nuevo método</i> (Madrid, [1852]).....	307
Fig. 100. Deslizamiento del dedo índice o medio en dos cuerdas consecutivas. Antonio Cano, <i>Nuevo método</i> (Madrid, [1852]).....	309
Fig. 101. Efecto hallado por Federico Cano, en el que la primera nota de un arpegio se duplica. Cano, <i>Método abreviado</i> (Madrid, [ca. 1891]).....	314
Fig. 102. Indicación de los «equísonos» por Tomás Damas, según la primera forma adoptada por Dionisio Aguado hasta 1837. <i>Pasatiempo español</i> (Madrid, [1848])	320
Fig. 103. Pasajes ejecutados en sus notas superiores por un único dedo y de forma alterna, técnica denominada «corrido». Tomás Damas, <i>Pasatiempo español</i> (Madrid, [1848]).....	322
Fig. 104. Fragmento del vals <i>Esmeralda</i> con los arrastres que emulan los saltos efectuados en el hipódromo. T. Damas, <i>Pasatiempo español</i> (Madrid, [1848]).	324
Fig. 105. Retrato de T. Damas en su <i>Método completo y progresivo para guitarra</i> (Madrid: [1867])	328
Fig. 106. Ejecución con el pulgar de las notas situadas en las cuerdas 4. ^a y 5. ^a T. Damas, <i>Método completo y progresivo para guitarra</i> (Madrid, 1867).	329
Fig. 107. Representación del <i>staccato</i> o de la pulsación apoyando. T. Damas, <i>Método completo y progresivo para guitarra</i> (Madrid, 1867).	329
Fig. 108. Notas realizadas con la pulsación apoyando y acompañadas de forma simultánea por el pulgar. T. Damas, <i>Método completo y progresivo para guitarra</i> (Madrid, 1867).	330
Fig. 109. Notas apagadas de doble efecto. T. Damas, <i>Método completo y progresivo para guitarra</i> (Madrid, 1867).....	330
Fig. 110. «Trémolo». T. Damas, <i>Método completo y progresivo para guitarra</i> (Madrid, 1867).....	331
Fig. 111. Sistema de tablatura denominado «cifra compaseada». T. Damas, <i>Nuevo método de guitarra por cifra compaseada al alcance de todas las inteligencias</i> (Madrid, 1868).....	334
Fig. 112. «Arpejo original de Huerta por medio de tresillos. <i>Méthode de guitare et divertissements favoris dédié à Madame la Comtesse Luboff Koucheleff Besborodko par François Trinité Huerta</i> (Mensignac, 1861).	339
Fig. 113. «Estudio en terceras en do mayor». Huerta, <i>Méthode de guitare et divertissements favoris dédié à Madame la Comtesse Luboff Koucheleff Besborodko par François Trinité Huerta</i> (Mensignac, 1861).....	339
Fig. 114. Recreación de una horchatería valenciana en la Exposición Universal de París. <i>Le Monde Illustré</i> , 28 de septiembre de 1867.....	346

Fig. 115. Cubierta de S. Huertas, <i>España</i> (Madrid, 1912).....	357
Fig. 116. Cubierta firmada y rubricada por el autor. F. Cimadevilla, <i>Hispania</i> (Madrid, ca. 1913).....	357
Fig. 117. Cubierta del <i>Tratado de armonía y composición aplicadas á la guitarra seguido de algunas noticias biograficas sobre los autores que mas han brillado en este instrumento por D. Felix Ponzoa.</i>	361
Fig. 118. F. Ll. y C.: «Bulanguera» en cifra a la que el propietario del libro ha añadido los valores musicales. <i>Nuevo método para aprender de tocar la guitarra sin solfa y sin maestro con facilidad y en breve tiempo</i> (Barcelona, 1842).....	368
Fig. 119. Dos primeros compases de una polca en Jaime Ruet, <i>Método para guitarra arreglado por números con las figuras de la música</i> (Barcelona, 1872).....	375
Fig. 120. Programa de baile del Teatro Romea de Barcelona para el carnaval de 1881 con las danzas habituales	376
Fig. 121. Detalle de la lámina elaborada por José Flores Laguna para la <i>Guía general, notas y reglas del cuadro sinóptico-histórico-musical y repertorio clásico compuesto y dedicado al Sr. D. Hilarion Eslava</i> (Madrid, 1862).	380
Fig. 122. Posición de la guitarra por José Bel, <i>Método por cifra para tocar la guitarra sin necesidad de maestro</i> (Tortosa, 1869).....	386
Fig. 123. Ejemplo de tablatura en Manuel Peñalba y Bañares, <i>Método de guitarra y bandurria por numeracion al sistema moderno</i> (Logroño, 1877).....	397
Fig. 124. Fotografía de Manuel Sarrablo Clavero en París, a principios del siglo XX, en una cubierta de la colección <i>École moderne de la guitare.</i>	398
Fig. 125. Práctica del trémolo en L Roure, <i>Méthode spéciale pour le jeu de la guitare suivant les procédés espagnols</i> (París: [1899]).....	401

Agradecimientos

María Antonia Virgili Blanquet ha sido el aliento constante que ha mantenido viva la llama de la tesis durante largos años, especialmente cuando ha estado a punto de apagarse. La normativa vigente de la UVa la apartó como tutora, pero ella ha seguido desempeñando su papel hasta la finalización del trabajo, revisando continuamente los textos y ofreciendo fuerza y confianza. Fue capaz de recorrer cientos de kilómetros para presentarse en el domicilio de la doctoranda para desobstruir la investigación. Sin ella no habríamos llegado a buen puerto.

Jon Peruarena Arregui es el tutor ejemplar, cuidadoso, estricto, sistemático y riguroso, que ha hecho lo imposible para que la tesis se ajustara a unas directrices metodológicas. Invirtiendo infinitas horas de tutoría y revisión, se ha convertido en su escultor. Ha sido todo un privilegio que haya sido mi director.

María Nagore Ferrer fue mi primera tutora en la UVa. Creyó en el proyecto y lo acogió con ilusión. Colocó las primeras piedras de los cimientos de este trabajo materializados en 1999 en una memoria de investigación que abrió nuevos caminos hacia las siguientes páginas.

Brian Jeffery, autoridad en la materia, me acercó al mundo de la musicología anglosajona y me abrió las puertas de su biblioteca. Ha seguido con entusiasmo e interés toda la investigación desde el principio hasta su fin y sus consejos han sido innumerables. Las normas de la UVa tampoco le permiten estar de forma oficial en los procedimientos de la tesis, por lo que aprovecho este momento para ensalzar la labor de las personas con mayor experiencia que no pueden tener voz a través de los cauces oficiales.

Las visitas a bibliotecas y archivos en busca de fuentes han sido los momentos más felices de toda la investigación. Los centros que más he frecuentado han sido la Biblioteca de Catalunya, la Biblioteca Nacional, el Real Conservatorio de Madrid y el Orfeó Català. En todos ellos he encontrado siempre personal amable y colaborativo, pero recuerdo de forma entrañable a Josefina Sastre. Memorable también la eficacia y

disponibilidad de Steeve Gallizia, que buscó y envió desde el INPI en París documentación inédita cuando el uso de internet era todavía incipiente.

Desde la otra parte del Atlántico en Uruguay, Alfredo Escande estuvo siempre animando e indagando sobre las actividades de los guitarristas españoles emigrados en aquellos lares. Más cerca, Josep Maria Mangado, me ha tenido al tanto de los hallazgos sobre métodos en tierras catalanas.

In memoriam siempre ha estado presente mi profesor de guitarra, Juan Francisco Garrido, que fue catedrático del Conservatorio Superior de Música del Liceo y se ilusionaba por cada uno de mis primeros descubrimientos en las bibliotecas de Barcelona cuando todavía no se había iniciado esta investigación.

Fuera del ámbito académico, esta tesis no habría podido ser concluida sin la extraordinaria intervención del neurocirujano David Santamarta Gómez, también Doctor por la UVa, que era conocedor de este trabajo e hizo todo lo posible para que pudiera sobrevivir.

Finalmente, mis padres, son los que han tenido que soportar el mayor peso de la tesis, ya que durante largos años ha modificado la vida familiar. A ellos se la dedico.

Abreviaturas y siglas

AEDOM	Asociación Española de Documentación Musical
ASLIB	Association of Special Libraries and Information Bureaux (Londres, Reino Unido)
B-	Bélgica
B-Lc	Lieja, Conservatoire Royal de Liège
BAE	Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días
BDH	Biblioteca Digital Hispánica
<i>BdlF</i>	<i>Bibliographie de la France</i>
C-	Cuba
C-HABn	La Habana, Biblioteca Nacional de Cuba «José Martí»
ca.	circa
CD	disco compacto
cm.	centímetro / centímetros
CDRCSMM	Colección Digital del Real Conservatorio de Música de Madrid
coord.	coordinador
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Científicas
D-	Alemania
D-Mbs	Munich, Bayerische Staatsbibliothek
<i>DdAdM</i>	<i>Diario de Avisos de Madrid</i>
<i>DdB</i>	<i>Diario de Barcelona</i>
<i>DdM</i>	<i>Diario de Madrid</i>
DDMA	The Danish National Digital Sheet Music Archive
DK-	Dinamarca
DK-KK	Copenhague, Det Kongelige Bibliotek på Slotsholmen - Den Sorte Diamant
DK-Olsen	Dinamarca, colección de Ingolf Olsen
<i>DMC</i>	<i>Diario Mercantil de Cádiz</i>
<i>DMEH</i>	<i>Diccionario de la música española e hispanoamericana.</i>
<i>DOdAdM</i>	<i>Diario Oficial de Avisos de Madrid</i>
<i>DRAE</i>	Diccionario de la Real Academia Española
E-	España
E-Ba	Barcelona, Ateneu Barcelonès
E-Bbc	Barcelona, Biblioteca de Catalunya
E-Bcm	Barcelona, Conservatori Superior Municipal de Música

E-Bhm	Barcelona, Biblioteca Histórico Militar
E-BIafv	Bilbao, Archivo Foral de Vizcaya
E-Bicc	Barcelona, Institut Cartogràfic de Catalunya
E-Bih	Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona
E-Bim	Barcelona, Institución Milá y Fontanals (CSIC)
E-Bmi	Barcelona, Museu de la Música
E-Boc	Barcelona, Centre de Documentació de l'Orfeó Català
E-Briso	Colección privada de Luis Briso de Montiano
E-Bu	Barcelona, Biblioteca de la Universitat de Barcelona
E-CINcn	Cintruénigo, Archivo de la casa de Navascués
E-CRuiz	Córdoba, Fundación Biblioteca Manuel Ruiz Luque
E-CZbm	Cádiz, Biblioteca Municipal
E-GIb	Gijón, Biblioteca Pública del Estado
E-Gil	Colección de Rosa Gil
E-Godía	Colección de Emilio Francisco Godía Sales
E-GRda	Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía
E-GRMf	Granada, Archivo Manuel de Falla
E-JEdf	Jerez de la Frontera, Centro Andaluz de Documentación del Flamenco
E-Hpu	Huesca, Monasterio del Pueyo
E-Lcd	La Coruña, Archivo de la Diputación Provincial.
E-Lcollado	León, Colección privada de Purificación Collado
E-López	Colección privada de José María López de la Osa
E-LPAu	Las Palmas de Gran Canaria, Biblioteca de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
E-MAam	Málaga, Archvo Municipal
E-Mah	Madrid, Archivo Histórico Nacional
E-MAahp	Madrid, Archivo Histórico Provincial de Málaga
E-Mam	Madrid, Biblioteca Musical Circulante
E-MANc	Manresa, Arxiu Comarcal del Bages
E-Mapn	Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales
E-MAT	Mataró, Museu-Arxiu de Santa Maria de Mataró
E-Mav	Madrid, Archivo General de la Villa de Madrid
E-Mba	Madrid, Archivo y Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
E-Mc	Madrid, Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música
E-Mlg	Madrid, Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano
E-Mm	Madrid, Biblioteca Municipal. Biblioteca Musical Víctor Espinós
E-Mma	Madrid, Museo Arqueológico Nacional
E-Mmh	Madrid, Biblioteca Histórica Municipal
E-Mmro	Madrid, Museo del Romanticismo
E-Mn	Madrid, Biblioteca Nacional de España

E-Moreno	Colección Moreno-Uncilla
E-Mp	Madrid, Biblioteca del Palacio Real
E-Mpa	Madrid, Archivo General del Palacio Real
E-Mpb	Madrid, Biblioteca del Palacio Real
E-Ms	Madrid, Archivo del Senado
E-Msa	Madrid, Sociedad General de Autores y Editores
E-Muc	Madrid, Universidad Pontificia de Comillas
E-MUu	Murcia, Universidad
E-PAu	Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears
E-POp	Pontevedra, Monasterio de Poio
E-SCu	Santiago de Compostela, Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela
E-SIGcvg	Sigüenza, Centro de la Vihuela de Mano y la Guitarra Española «José Luis Romanillos»
E-SIM	Simancas (Valladolid), Archivo General
E-TAha	Tarragona, Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona
E-Vag	Valladolid, Biblioteca del Estudio Teológico Agustiniano
E-Vu	Valladolid, Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad
E-Vp	Valladolid, Archivo de la parroquia de Santiago
ed.	edición, editado
enc.	encuadernado
exp.	expediente
Fig.	Figura
fol.	folio/folios
F-	Francia
F-Pinpi	París, Institut National de la Propriété Industrielle
F-Pn	París, Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique
GB-	Reino Unido de Gran Bretaña
GB-Bingham	Colección privada de Tony Bingham
GB-Cu	Cambridge, Cambridge University Library
GB-Gammie	Colección privada de Ian Gammie
GB-Lam	Londres, Royal Academy of Music Library
GB-Lbl	Londres, The British Library
GB-Lgs	Londres, Guildhall School of Music & Drama
GB-LJeffery	Londres, Biblioteca privada de Brian Jeffery
<i>GdB</i>	<i>Gazeta de Barcelona</i>
<i>GdM</i>	<i>Gazeta de Madrid / Gaceta de Madrid</i>
h.	hoja
I-	Italia
I-Bc	Bolonia, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna
I-BGc	Bergamo, Biblioteca civica Angelo Mai

I-Bsf	Bolonia, Biblioteca di S. Francesco
I-LAas	L'Aquila, Archivo di Stato
I-Mc	Milán, Biblioteca del Conservatorio Statale di Musica Giuseppe Verdi
I-Nc	Nápoles, Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella
I-Tn	Turín, Biblioteca nazionale universitaria
ICCMU	Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid
il.	ilustrado /ilustración
INPI	Institut National de la Propriété Industrielle de París
IRL-	Irlanda
IRL-Dam	Dublín, Biblioteca de la Royal Irish Academy of Music
<i>MGG</i>	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i>
N-	Noruega
N-Stenstadvold	Noruega, colección privada de Erik Stenstadvold
NL-	Países Bajos
NL-AME	Amerongen, Kateel der graven Bentinck
ONCE	Organización Nacional de Ciegos Españoles
p.	página/páginas
P-	Portugal
P-Ln	Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal
pleg.	plegada/plegadas
pta/ptas.	peseta/pesetas
RAE	Real Academia Española
ref.	referencia
<i>RdM</i>	<i>Revista de Musicología</i>
repr.	reproducción
RILM	Répertoire International de Littérature Musicale
RISM	Répertoire International des Sources Musicales
RPI	Registro de la Propiedad Intelectual
rs.	reales
rsvn	reales de vellón
S-	Suecia
S-Sparr	Suecia, Biblioteca privada de Kenneth Sparr
S-Skma	Estocolmo, Musik- och teaterbiblioteket
S. A. R.	Su Alteza Real
s.d.	sine data
s.f.	sin foliar
S.l.	sine loco, sin lugar
s.n.	sine nomine, sin nombre, sin editor
s.t.	sin título
s.v.	sub verbo, palabra consultada.
SEdM	Sociedad Española de Musicología

SEG	Sociedad Española de la Guitarra
SGAE	Sociedad General de Autores Españoles
sig.	signatura
TNG	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i>
trad.	traducción
UAM	Universidad Autónoma de Madrid
US-	Estados Unidos de América
US-AAu	Ann Arbor, MI, University of Michigan, Music Library
US-AKu	Akron, OH, University of Akron, Bierce Library
US-BN	Boone, NC, Appalachian State University, Special Collections Research Center
US-Cn	Chicago, IL, The Newberry Library
US-DAVu	Davis, CA, University of California
US-HArscl	Hanover, NH, Dartmouth College, Rauner Special Collections Library
US-LAusC	Los Ángeles, CA, University of Southern California
US-LUB	Lubbock, Texas Tech University
US-NH	New Haven, CT, Yale University, Music Library
US-Nowakowsky	Colección privada de Rodney Nowakowski
US-NRol	Northridge, CA, California State University, Oviatt Library.
US-NYhsa	Nueva York, Hispanic Society of America Library
US-NYp	Nueva York, Library for the Performing Arts, Music Division
US-Wc	Washington D. C. The Library of Congress, Music Division
UVa	Universidad de Valladolid
vol./vols.	volumen/volúmenes

1. INTRODUCCIÓN

En un trabajo de estas características parece necesario, además de metodológicamente oportuno, comenzar recorriendo el propio concepto de *método*, pues su naturaleza ahorma y sobrevuela todo el desarrollo de las páginas que siguen dedicadas a *Los métodos de guitarra españoles (1790-ca. 1900)*. El término *método* proviene del vocablo latino *methodus*, que a su vez deriva del griego *μέθοδος*, compuesto por *μετά* («hacia») y *οδός* («camino»). En el *Diccionario Usual*, publicado por la Real Academia Española en 1791, esta voz designa «El modo, orden y arte de obrar, discurrir, ó enseñar»¹, pero la edición de 1803 refleja un cambio en el significado: «El modo de decir, ó hacer alguna cosa con cierto orden, y siguiendo ciertos principios», así como «El orden que se sigue en las ciencias para hallar la verdad y enseñarla. Es de dos maneras analítico y sintético»². Atendiendo a estas definiciones, en sentido estricto, un manuscrito o publicación que verse sobre guitarra bajo dicho nombre debería cumplir la premisa de mostrar un itinerario o sistema con un determinado orden para dominar la técnica del instrumento o algún aspecto concreto asociado al mismo.

Sin embargo, la casuística no es tan lineal y se advierte que no siempre se incluye el vocablo *método* en el título de los textos que van a examinarse. En su lugar pueden aparecer variantes como *arte*, *escuela*, *instrucción*, *documentos*, *modo*, *principios*, *sistema*, *rudimentos*, *prevenciones*, *reglas*, *tratado*, *elementos* o, aún, *catecismo*. En ocasiones, incluso, no aparece ninguna de las designaciones anteriores y se describe simplemente la función de la obra, como en el *Quadernito manuscrito para componer por las posturas mayores y menores...*³. Por ello, surge la duda sobre si todas estas piezas respondían en verdad al significado de *método*; es decir, si su contenido estaba destinado a enseñar a ejecutar el instrumento o si, por el contrario, se referían a algo distinto y satisfacían otras funciones y usos. Si, como afirmaba Ludwig Wittgenstein en su *Tractatus logico-philosophicus* de 1918, el lenguaje es el instrumento a través del cual se

¹ RAE, *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido á un tomo para su mas fácil uso en la cual se han colocado en los lugares correspondientes todas las voces de los suplementos, que se pusieron al fin de las ediciones de los años de 1780 y 1783, y se han intercalado en las letras D. E. y F. nuevos artículos, de los cuales se dará un suplemento separado*, 3.^a ed. (Madrid: Viuda de Don Joaquín Ibarra, 1791), s.v. «método».

² RAE, *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido á un tomo para su mas fácil uso*, 4.^a ed. (Madrid: Viuda de Don Joaquín Ibarra, 1803), s.v. «método».

³ Anunciado en el *DdM* el 9 de septiembre de 1784.

conoce la realidad y los límites de aquel determinan los de esta⁴, parece ineludible recurrir al valor normativo de las palabras para acometer una tentativa de aproximación *ab origine* del objeto de estudio que concierne a la presente tesis pues, pese al enunciado «métodos de guitarra españoles», no todos los textos localizados, registrados, compilados y abordados se denominan originalmente así aunque puedan agruparse, de hecho, bajo tal categoría.

En orden cronológico, el primer manual que se estudiará lleva el título de *Documentos de la Cifra equivalentes a los de la música*⁵. Si se acude al ya mencionado *Diccionario Usual* de la Real Academia Española de 1791, la primera acepción de *documento* está recogida como «La instrucción que se da á alguno en qualquiera materia y particularmente el aviso y consejo para apartarle de obrar mal»⁶, de lo que se desprende que algunas voces han sufrido cambios semánticos a lo largo del tiempo y aunque parezca obvio indicarlo, resulta fundamental conocer el sentido originario que tenían para los autores de los textos estudiados. Es el caso del manuscrito anónimo *Explicacion fundamental de la musica*, redactado hacia 1793⁷, cuyo encabezamiento aparece consignado en el léxico precitado como «declaración ó exposición de cualquier materia, doctrina ó texto, por palabras claras ó exemplos, para que se haga más perceptible»⁸ y del manuscrito *Razon...*⁹, que, como el anterior, puede datarse a finales del siglo XVIII y cuyo título justifica sus contenidos, pues dicha palabra se definía en la época como «orden y método de alguna cosa»¹⁰. Por su parte, *escuela* —que, desde principios del setecientos, significaba «la misma enseñanza y doctrina que se enseña y aprende»¹¹—, es una locución adoptada por Antonio Abreu en un escrito compuesto hacia 1797¹² y retomada

⁴ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, trad. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera (Madrid: Alianza Editorial, 2010).

⁵ [Domingo Calvo Rodríguez], *Documentos de la Cifra equivalentes a los de la musica* [Madrid, 1792?], E-BIafv Ms. 131/08.

⁶ RAE, *Diccionario de la lengua castellana*, 3.^a ed., s.v. «documento».

⁷ *Explicacion fundamental de la música* [1793?], E-Mn Ms. 14.059/1.

⁸ RAE, *Diccionario de la lengua castellana*, 3.^a ed., s.v. «explicacion».

⁹ *Razon. Figura que tienen los signos de Música y modo de cómo deben ejecutarse y transportarse en la Guitarra Española* ([s. l]: [179-?]), E-Mba FIJM 1149.

¹⁰ RAE, *Diccionario de la lengua castellana*, 3.^a ed., s.v. «razon».

¹¹ RAE, *Diccionario de la Lengua Castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces* (Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, 1732), s.v. «escuela».

¹² Antonio Abreu, *Escuela de la Guitarra que contiene el uso de las manos y dedos, y con quales se há de tocar la nota con mas propiedad; qué cosa és cejilla derecha, que es cejilla torcida, y como se ha de usar, y en q.e casos conbiene hacerla derecha, ó torcida: que és media cejilla, y quando se ha de hacer. Asimismo contiene muchas lecciones instructivas. Compuesto, Por D.n Antonio Abreu* [Madrid, ¿1797?], E-Mn MSS 20.092/9.

posteriormente por Dionisio Aguado en 1825¹³, según un uso que se extenderá hasta la segunda mitad del siglo XX a través de autores como Abel Carlevaro¹⁴ o Tomás Camacho¹⁵, por citar algunos ejemplos. La denominación *arte* fue escogida en 1799 por Juan Manuel García Rubio¹⁶ y Fernando Ferandiere¹⁷ y perduró en el novecientos al menos hasta la vigésima edición del método de Guillermo Lluquet¹⁸. En la primera acepción del *Diccionario Usual* de 1803, *arte* es el «conjunto y reglas para hacer bien alguna cosa»¹⁹, versión reducida de la definición expuesta por el filólogo y paleógrafo jesuita Esteban de Terreros y Pando en 1786: «Conjunto de preceptos y reglas, de invención y experiencia, que habiéndose observado, hacen que se consiga el instrumento ó fin que se desea previo»²⁰. Es menos frecuente la voz *rudimentos*, que aparece en un solo método decimonónico²¹ en referencia a «los primeros principios de cualquier ciencia ó profesión»²², definición asimismo derivada de la ofrecida por Terreros más de tres décadas antes: «Términos de todas las artes, ciencias y facultades, los primeros principios de ellas»²³.

Todo esto parece indicar una cierta reflexión por parte de los autores de estas obras propedéuticas sobre las acepciones y distintas posibilidades al intitularlas, barajándose al efecto muy diversas opciones, según ocurre, por ejemplo, con el manuscrito *Principios*²⁴, compuesto hacia el año 1806. Si bien no será hasta 1853 cuando Ramón Joaquín Domínguez registre el vocablo en plural como término independiente —exclusivamente

¹³ Dionisio Aguado, *Escuela de Guitarra por Don Dionisio Aguado* (Madrid: Imprenta Fuentenebro; grabado y estampado por B. Wirmbs, 1825).

¹⁴ Abel Carlevaro, *Escuela de la Guitarra. Exposición de la Teoría Instrumental* (Buenos Aires: Barry, 1979).

¹⁵ Tomás Camacho, *Escuela de Guitarra. Iniciación*, vol. 1 (Madrid: Real Musical, 1988).

¹⁶ Juan Manuel García Rubio, *Arte, Reglas y Escalas Armonicas para aprehender á templar y puntear la Guitarra Española de seis ordenes según el estilo moderno: Dispuestas y formadas con algunos solfeos que acompañan por D. Juan Manuel Garcia Rubio, Violin de la Rl. Capilla de las S.as de la Encarn.n* ([Madrid]: 1799), E-Mn M/1236.

¹⁷ Fernando Ferandiere, *Arte de tocar la guitarra española por música, compuesto y ordenado por D. Fernando Ferandiere, Profesor de Música en esta corte* (Madrid: Imprenta de Pantaleon Aznar, 1799).

¹⁸ Guillermo Lluquet, *Nuevo método para el arte de acompañar en la Guitarra compuesto con música y cifra por G. Lluquet*, 20.^a ed. (Valencia: G. Lluquet, 1985). A partir de la edición vigesimoprimer, el título sería sustituido por *Nuevo método de guitarra compuesto con música y cifra por G. Lluquet*.

¹⁹ RAE, *Diccionario de la lengua castellana*, 4.^a ed., s.v. «arte».

²⁰ Esteban de Terreros y Pando, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina é italiana* (Madrid: Imprenta Viuda de Ibarra, 1786), s.v. «arte».

²¹ D. J. M. G. y E., *Rudimentos para tocar la guitarra por música* (Madrid: Imprenta de Álvarez, 1819).

²² RAE, *Diccionario de la lengua castellana*, 4.^a ed., s.v. «rudimentos».

²³ Terreros, *Diccionario castellano*, s.v. «rudimentos».

²⁴ [Miguel García (padre Basilio)], *Principios de guitarra. 7 diapasones con sus posturas escritos en cifra y musica segun el método del P. B.* [Madrid: ca. 1806], E-BIafv M 131/05.

químico²⁵—, ya en léxicos anteriores, contemporáneos al tratado, la voz se consigna en singular para referir «la razón fundamental sobre la cual se procede discurrendo en cualquier materia»²⁶ o «cualquiera de las primeras proposiciones ó verdades por donde se empiezan à estudiar las facultades y son los rudimentos y como fundamentos de ellas»²⁷. Pero los títulos de estas obras tampoco deben inducir a error y es preciso analizar su contenido para constatar si se está o no ante un método de guitarra *stricto sensu*. Es con Dionisio Aguado, de amplia formación humanística, con quien se inicia la enseñanza metódica del instrumento y, sin embargo, su primer libro pedagógico, publicado en 1820, adoptó el título de *Coleccion de estudios*. Se trata de un volumen que reúne cuarenta y seis piezas didácticas precedidas de normas razonadas sobre técnica de la guitarra, que en sí constituyen un método, lo que es una novedad, como relata el mismo autor:

Es necesario confesar que no se han hecho hasta ahora mayores progresos, porque careciendo de un método fijo, cada uno ha caminado en su estudio por distinto rumbo esponiéndose, como ha sucedido, á perder mucho tiempo y á no aprovechar lo que se podía. Con esto no pretendo decir que el que presento ahora es el único método que puede y debe seguirse en el estudio de la Guitarra, pero sí que le considero útil para la esplicacion de mis estudios, y opino que puede servir de mucha utilidad para progresar en este instrumento²⁸.

Pero Aguado también recurrió en otras ocasiones a la palabra *escuela* para referirse a sus métodos. Así denominó a esta publicación de 1820 en su testamento, al referirse a ciertas «6 escuelas 1820»²⁹ que envió a México para su venta, por lo que algunos investigadores, como Erik Stenstadvold³⁰ y Julio Gimeno³¹, han especulado sobre la posibilidad de que Aguado hubiera publicado en dicho año un libro titulado *Escuela de guitarra*. Revisado el conjunto de materiales documentales relativos, todo parece indicar que Aguado no transcribió en sus últimas voluntades los títulos de las obras, sino que

²⁵ Ramón Joaquín Domínguez, *Suplemento al Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española*, 5.^a ed. (Madrid-París: Establecimiento de Mellado, 1853), s.v. «principios». Cabe destacar que en el índice de diccionarios normativos admitidos por la RAE solo vuelve a aparecer una vez más, dieciséis años más tarde: Ramón Joaquín Domínguez, *Nuevo suplemento al Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española* (Madrid: Imprenta y Librería Universal de los Sres. Crespo, Martín y Comp., editores, 1869).

²⁶ RAE, *Diccionario de la lengua castellana*, 4.^a ed., s.v. «principio».

²⁷ RAE, *Diccionario de la lengua castellana*, 5.^a ed., s.v. «principio».

²⁸ Dionisio Aguado, *Coleccion de estudios* (Madrid: Fuentenebro, 1820), 1.

²⁹ *Testamento otorgado por D.n Dionisio Aguado y Galeote vecino de esta corte ante Raimundo de Gálvez Caballero*. 29 de enero de 1845, E-Mahp, tomos 24.940 (fol. 45 a 50) y 26.085 (folios 94 a 105). Dicho testamento fue localizado por José Luis Romanillos, tal y como indica en su artículo «Dionisio Aguado, el hombre», *Ritmo*, n.º 550 (1984): 26-28.

³⁰ Erik Stenstadvold, «The guitar methods of Dionisio Aguado, one mystery solved?», *Classical Guitar* 8, n.º 7 (1990): 36-37 y *Classical Guitar* 8, n.º 8 (1990): 35-36.

³¹ Julio Gimeno, «Dionisio Aguado (1784-1849) y la Escuela de guitarra de 1820», *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, n.º 0 (2007): 44-62.

utilizó términos con los que poder identificar con facilidad sus posesiones, de forma que al escribir «6 escuelas 1820»³² se referiría a los libros titulados *Coleccion de estudios* que publicó en 1820, con el fin de distinguirlos de las «escuelas 1825»³³, enviados también a México. Por otra parte, en el prólogo indica: «Esta escuela contiene cuarenta y seis estudios»³⁴, y más adelante: «Es cosa indudable, que no se encontrarán en estos estudios todos los pasos y posturas posibles. Sin embargo, me persuado que bien sabida esta escuela, costará poca dificultad superar los obstáculos que puedan presentarse»³⁵, por lo que, sin duda alguna, para Aguado se trataba de una *escuela*. El libro podría haberse titulado también *tratado*, ya que es otra de las denominaciones mencionadas en la introducción: «Este tratado contiene dos partes principales ó divisiones»³⁶, lo que indica que el autor consideraba sinónimos los términos. Si se acude a los diccionarios usuales de la RAE más cercanos en el tiempo, el vocablo *tratado* queda definido como «el escrito ó discurso que comprende ó explica las especies tocantes á alguna materia en particular»³⁷, lo que perfectamente se puede aplicar a dicha publicación y afirmar que las expresiones *método*, *escuela* y *tratado* tenían idéntica o muy parecida significación para Aguado. En 1825, consciente de que los preceptos de su *Coleccion de estudios* no eran suficientes para su correcta interpretación, sacó a la luz su *Escuela de Guitarra* con la siguiente justificación:

Hacíase, pues, necesaria una obra que insinuase un camino para la inteligencia de la música moderna de la guitarra, y que al mismo tiempo diese razon de ella. [...] Desde luego conocí la dificultad de tamaña empresa; pero animado de la pasion que tengo á este hermoso instrumento, y creyendo no debia defraudar á los aficionados de las observaciones que mediante una larga y cuidadosa práctica he reunido acerca de su manejo, me determiné á formar esta Escuela³⁸.

Un poco más adelante se recuerda al lector lo original que resulta la utilización de un método en la pedagogía del instrumento: «Como la enseñanza metódica de la guitarra es todavía una cosa nueva, la experiencia decidirá si he acertado ó no en el orden de las materias en la presente obra, y sobre esto oiré con gusto las observaciones que se sirvan hacerme los inteligentes»³⁹. En la edición de 1791 del *Diccionario Usual* de la Real

³² Testamento de Aguado, E-Mahp, tomo 26.085, fol. 105.

³³ *Ibíd.*

³⁴ Aguado, *Coleccion de estudios* (1820), 1.

³⁵ *Ibíd.*, 1-2.

³⁶ *Ibíd.*, 1.

³⁷ RAE, *Diccionario de la lengua castellana*, 3.^a y 4.^a eds., s.v. «tratado».

³⁸ Aguado, *Escuela de Guitarra* (1825), 1.

³⁹ *Ibíd.*, IV.

Academia se lee que *escuela* es «la doctrina, principios y sistema de algun autor», pero también la «enseñanza de algunos ejercicios; como de danzar, de esgrima, de montar á caballo», además de «método, estilo, ó gusto peculiar de cada autor, ó maestro para enseñar á sus discípulos»⁴⁰. Son definiciones ajustadas a la perfección a las enseñanzas de Aguado, que escoge con orden las materias seleccionadas y construye un camino con preceptos y ejercicios ordenados con el fin de instruir en la interpretación de ese nuevo tipo de música para guitarra que había surgido de la mano de Fernando Sor. El guitarrista empleará el vocablo escuela para titular su libro, que François de Fossa traducirá por *méthode* en la versión francesa del mismo, publicada en 1826, al considerarlos equivalentes.

Dos años después, en 1828, pero esta vez en Londres, Nicasio Jauralde publicará un extenso volumen titulado *A Complete Preceptor for the Spanish Guitar*⁴¹, en el que se propuso adecuar sus contenidos al sentido de la palabra *método*. El autor pretendía solucionar cualquier problema que pudiera encontrar un guitarrista y para ello sistematizó una estructura a base de secciones teóricas acompañadas, cada una de ellas, por su respectivo ejemplo o «demonstración». De esta forma va desgranando los ligados, los trinos, el bajo continuo y otros recursos técnicos; procedimiento didáctico alabado por *El emigrado observador*, medio por el cual se divulgaban informaciones y sucesos relativos a los españoles refugiados en la ciudad del Támesis:

Como, segun él, es casi imposible dar reglas invariables sobre el modo de expresar todas las notas en la guitarra española, atendida la numerosa variacion de las combinaciones; el Sr. Jauralde ha empleado el mayor esmero, aprovechándose de las reglas que dan los mejores profesores, y los que su larga experiencia le ha dictado, formando el presente método, que encierra el modo mas expedito de desempeñar todos los casos que puedan ocurrir á un aficionado, habiendo consultado para ello la sencillez y el buen gusto, y adoptando un orden acaso nuevo.[...] Divide sus elementos en dos partes: en la primera de las reglas especulativas, y en la segunda acompaña ejemplos, ó séase la demostracion de ellas y su aplicacion al instrumento. Ha excluido los ejercicios de arias y de piezas comunes en los antiguos métodos, por tres razones: primera, porque los ejercicios no son mas que las prácticas de las reglas dadas al discípulo⁴².

Nicasio Jauralde respetó en su obra el concepto de *método*, pues para él un texto bajo dicha denominación no debía reunir un conjunto de piezas musicales, sino contener

⁴⁰ RAE, *Diccionario de la lengua castellana*, 3.^a ed., s.v. «escuela».

⁴¹ Nicasio Jauralde, *A Complete Preceptor for the Spanish Guitar, Composed & Respectfully Dedicated by Permission to Miss Caroline Louisa Hubbuck, By N. Jauralde. Professor of the above Instrument* (Londres: [Marcelino Calero], [1829]).

⁴² *El emigrado observador*, septiembre de 1828, 95-96.

reglas ordenadas, establecidas de forma razonada y acompañadas de ejemplos para su comprensión; conocimientos que, una vez adquiridos, harían posible la interpretación de cualquier obra. Su pensamiento coincide con el de Fernando Sor, quien defendería con firmeza el mismo concepto en su *Méthode pour la Guitare*. La edición que se conoce de este libro fue publicada en París en 1830, pero su contenido detallado fue anunciado en abril de 1828 en el *Journal des artistes*⁴³, de lo que se desprende que estaba escrito en esa fecha y que esta nueva orientación pedagógica (además de la idea misma acerca de la naturaleza de este tipo de obras) comenzaría a difundirse tanto en París como en Londres hacia el mismo año. En una nota a pie de página, Fernando Sor distingue los significados de los vocablos *método*, *ejercicios*, *lecciones* y *estudios*:

METHODE. Traité des principes raisonnés sur lesquels sont fondées les règles qui doivent guider les opérations.

EXERCICES. Morceaux de musique dont chacun a pour but de nous rendre familière l'application des règles. Les exercices sont la pratique des théories établies para la méthode (que je considère la partie spéculative), comme l'emploi de l'équerre pour élever une perpendiculaire n'est que le résultat de la démonstration de cette figure.

LEÇONS. Morceaux de musique dont chacun ne doit pas avoir pour but l'exercice d'une seule règle, mais aussi celles employées dans les leçons précédentes, et même d'initier l'écolier dans quelques exceptions.

ÉTUDES. Exercices des exceptions et des règles dont l'application présente plus de difficultés⁴⁴.

Este autor estimó necesaria la aclaración de los términos, ya que en su época los músicos abusaban de la utilización de la voz *método* y la despojaban de su significado particular. Eran habituales las publicaciones que recogían un gran número de piezas de moda, en especial valsos y contradanzas que, precedidas de sencillas reglas, adoptaban ese título. Lo mismo ocurría con las recopilaciones de acompañamientos, agrupados bajo el nombre de *ejercicios*. Incluso los profesores de canto, según el testimonio de Sor, denominaban *método* al «estilo», confusión que ha llegado hasta nuestros días.

⁴³ *Journal des artistes*, 28 de abril de 1828, 250-252.

⁴⁴ Ferdinand Sor, *Méthode pour la Guitare* (París: el autor, 1830), 82-83, versalitas en el original. «MÉTODOS: Tratado de principios razonados en los que se basan las reglas que deben seguir las operaciones. EJERCICIOS: Fragmentos musicales que tienen como objetivo familiarizarnos con la aplicación de las reglas. Los ejercicios constituyen la práctica de las teorías establecidas por el método (que yo considero la parte especulativa). Así, el uso de la escuadra para elevar una perpendicular es el resultado de la demostración de esta figura. LECCIONES: Fragmentos musicales que no tienen como único objetivo la práctica de una sola regla, sino también de las empleadas en lecciones precedentes, e incluso iniciar al alumno en algunas excepciones. ESTUDIOS: Ejercicios sobre las excepciones y reglas cuya aplicación presenta más dificultades», trad. autora.

El libro de Sor, publicado en París, es un homenaje al concepto de método y a la razón. Sor aprueba el espíritu crítico del aficionado «inteligente» que somete todo a ella, pero censura al músico que repite de forma ciega lo que le dicta su maestro, advirtiéndose la influencia del Romanticismo y su reivindicación del subjetivismo estético alejado del dogma mimético académico precedente. Para la exposición razonada de la técnica de la guitarra, Sor aplica conocimientos de matemáticas, anatomía y fisiología, de tal manera que los principios expuestos estén basados en el funcionamiento del cuerpo humano y en una cierta ergonomía *avant la lettre*. Todas las reglas propuestas son fruto de la investigación empírica y sus normas proceden siempre de la convicción y nunca de la suposición, ya que, según él, la subordinación ciega de la razón degrada al espíritu humano. Su pensamiento no está atado a normas preconcebidas y todos los problemas son sometidos al raciocinio y la observación. Ya no se imita a ningún maestro sin cuestionar si la técnica es la correcta, y el profesor no enseña al alumno lo que debe hacerse, sino los procedimientos utilizados por él mismo para llegar a determinados resultados. Sor nunca perdió la noción de la palabra *método*, y nunca entendió que un manual pedagógico pudiera contener más ejemplos que enseñanzas. Para recalcar la verdadera acepción del término, comparó el texto musical con el escrito y puso el ejemplo de que, si en media página están contenidas todas las reglas gramaticales, es necesario un libro para explicar las normas por las que se rige dicho texto. De la misma forma, Sor podría haber realizado un epítome en el que predominara la música, pero su libro consta de ochenta y ocho páginas de ideas razonadas en relación a la técnica de la guitarra, que contrastan con las treinta y ocho de ejemplos, la mayoría breves, y las cuatro de ejercicios. Los signos musicales indican el resultado sonoro, mientras que las aclaraciones muestran cómo se deben ejecutar.

Con excepción de la *Escuela Razonada de la Guitarra* de Emilio Pujol⁴⁵, los métodos de guitarra del siglo XIX y principios del XX no llegaron a alcanzar el nivel de especulación de las publicaciones de Sor, Aguado o Jauralde, por lo que, si se acepta de forma estricta dicha interpretación, habría un número escaso de obras de este género. Este trabajo, sin embargo, ha acogido todos los textos que pretendieron enseñar determinados aspectos de la guitarra. Algunos de ellos desempeñaron la función de preparar el camino

⁴⁵ Emilio Pujol, *Escuela Razonada de la Guitarra basada en los principios de la técnica de Tárrega*, 4 vols. (Buenos Aires: Romero y Fernández, 1934 y 1935; Buenos Aires: Ricordi Americana, 1954 y 1977).

a otros de mayor complejidad, como los escritos por José Jesús Pérez⁴⁶ o Tomás Damas⁴⁷. En dichos métodos, la mayoría de normas están expuestas de forma razonada y pretenden facilitar su conocimiento a los alumnos mediante un vocabulario sencillo para que puedan adquirir una sólida base técnica. Al ser ediciones dirigidas a un público potencial de aficionados, resultan útiles para servir de introducción a otras publicaciones de mayor complejidad destinadas a la formación de virtuosos. Incluyen ejercicios de dificultad progresiva adaptados a diversos problemas técnicos y utilizan la escritura musical para reflejar escrupulosamente los valores de las notas.

En contraposición a estos métodos, existe otro grupo de publicaciones que no se ajusta a las premisas anteriores pero que, generalmente, son denominados como tales y suelen estar constituidas por recopilaciones de piezas populares destinadas a ser interpretadas en la guitarra, tal como indicaran en su momento Jauralde o Sor. Son libros de pequeño formato concebidos para satisfacer a un creciente amateurismo que demandaba tocar en poco tiempo el repertorio de moda, vendidos generalmente en guitarreerías junto al propio instrumento y que tendían a fomentar un autodidactismo basado en escasos rudimentos técnicos. La tablatura solía ser el sistema elegido, ya que eximía a los aficionados de conocimientos de solfeo. Habitualmente, las piezas musicales estaban precedidas de escuetas normas sobre la afinación y la colocación de la guitarra. Si bien estos libros deberían haber sido excluidos del inventario de métodos, se ha considerado que su análisis era necesario para abrir nuevos campos de estudio ya que ofrecen datos no presentes en la producción «canónica» de autores relevantes, como en el caso de la explicación de determinadas técnicas del flamenco en el *Modo práctico para aprender el rasgueo de la guitarra* de Matías de Jorge Rubio, datado en 1860⁴⁸. Asimismo, suelen recoger las piezas más habituales del repertorio popular, con un evidente predominio andalucista al que se unen muñeiras, jotas, seguidillas manchegas, el «Olé de la sal» y habaneras, entre otros. Las danzas de moda europeas también están presentes y abundan valeses, tarantelas, mazurcas, polcas, galops y chotis, así como himnos y fragmentos de ópera célebres, con lo que estos manuales ofrecen un vivo retrato de las prácticas del guitarrismo diletante en el período estudiado. Todos ellos, ya sean

⁴⁶ José Jesús Pérez, *Método de guitarra por D. José Jesús Pérez* (París: Bureau de la lyre espagnole, [1843]).

⁴⁷ Tomás Damas, *Pasatiempo español. Método ó nuevos principios elementales para guitarra dedicado á la juventud* (Madrid: Casimiro Martín, [1848]) y *Método completo y progresivo para guitarra* (Madrid: Bonifacio Eslava, [1869]).

⁴⁸ Matías de Jorge Rubio, *Modo práctico para aprender por el nuevo sistema de Cifra el rasgueo de la guitarra con su correspondiente explicacion. Contiene Jota y Fandango en rasgueo sencillo y doble, Rondeña, Seguidillas y Mollares de Sevilla por M. J. Rubio* (Madrid: el autor, 1860).

Introducción

libros pedagógicos en el sentido más estricto del término o pequeños cuadernos con escasas orientaciones y abundante repertorio popular, proporcionan numerosos datos que ayudan a reconstruir la historia de la guitarra desde finales del siglo XVIII hasta el siglo XX en numerosas y disímiles facetas.

1.1. Justificación y objetivos del estudio

Este trabajo se centra en los métodos de guitarra manuscritos e impresos, elaborados por músicos españoles⁴⁹ desde la última década del siglo XVIII hasta el año 1900 tanto en España como en el extranjero⁵⁰, en cuyo título figura el término método o equivalente, como se ha visto en el epígrafe anterior, y que en su mayoría incluyen contenido teórico relacionado con diversos aspectos del instrumento, instrucciones prácticas sobre la ejecución, ejercicios, nociones estilísticas y otros aspectos de variada índole. Hasta este momento se han publicado algunas investigaciones que tratan de forma global los métodos de guitarra o la obra pedagógica de los guitarristas más célebres, pero ha quedado al margen todo un conjunto de autores españoles cuyas aportaciones parecía necesario rescatar y valorar para completar el conocimiento global de un ámbito que, no por transitado, adolece de lagunas evidentes.

Como hipótesis de trabajo, se parte de la consideración de que la literatura técnico-didáctica de autoría española exclusiva para guitarra producida entre ca. 1790 y 1900 configura un corpus secuenciado, articulado, coherente y denso, propicio para ahondar e implementar el conocimiento histórico no solo del instrumento y sus prácticas performativas, sino también aspectos asociados de más largo alcance, relativos a nociones de estilo, propedéutica musical, gusto y consumo, funciones y circulación de repertorios, imprenta e infraestructura editorial o detalles organológicos, además de implicaciones estéticas, derivaciones sociológicas o adherencias identitarias, entre otras posibilidades.

La mayor parte de los investigadores se han centrado en los métodos destinados a la enseñanza de la guitarra académica, pero se hacía preciso ampliar el campo de estudio al ser un instrumento muy versátil, presente en todos los estratos sociales y apto para abordar cualquier categoría de repertorio. Este trabajo pretende abarcar aspectos de la enseñanza de la guitarra a los que se ha dedicado escasa atención, de tal suerte que en él

⁴⁹ El estudio comprende los autores nacidos en España, con la excepción del músico italiano Federico Moretti, que puede considerarse español dado que fijó su residencia muy tempranamente en este país y en él desarrollo su carrera.

⁵⁰ Téngase en cuenta que, durante buena parte del período abordado, las colonias españolas en América del Sur y Filipinas eran territorio nacional (la consolidación de las independencias de esas naciones tuvo lugar entre los años 1811 y 1898), por lo que se ha considerado que no incluir los hallazgos producidos en dichas regiones resultaría negligente, además de metodológicamente cuestionable.

se incluyen los métodos destinados a aprender tanto el repertorio académico como el popular, los escritos en música y en cifra, los dirigidos a la ejecución solista o a acompañar, los orientados a usuarios de mayor poder adquisitivo (dado su precio) y los más económicos. No se ha pretendido, en ningún momento, restringir la investigación a los textos para guitarra centrados en el repertorio virtuosístico, más próximo al canon o de mayor trascendencia musicológica, ya que en ese caso se perpetuaría una eventual visión sesgada de la enseñanza, de la técnica y de la literatura musical destinada al instrumento.

El estudio parte de los últimos años del siglo XVIII, al haberse localizado varios cuadernos didácticos de guitarra manuscritos correspondientes a la década de 1790 a 1800 cuyo contenido es esencial para comprender los métodos posteriores. Estos manuales, pequeños en tamaño pero de sumo interés, contienen los cimientos del nuevo lenguaje guitarrístico que se desarrollaría a lo largo de la siguiente centuria, principalmente de la mano de Fernando Sor.

El trabajo prosigue por la primera mitad del siglo XIX, etapa que ha captado en múltiples ocasiones la atención de los investigadores al estar presidido por las figuras del precitado Fernando Sor y de Dionisio Aguado, uno de los motivos por los que otros autores contemporáneos españoles cayeron en el olvido. La presente tesis intenta, precisamente, reivindicar la actividad de dichos autores «menores», la mayoría desconocidos hoy, y concederles especial atención para poder perfilar un panorama comprehensivo sin olvidar el contexto social e histórico en el que se integran: en los últimos años se han rescatado los nombres de algunos de ellos, pero es preciso, además, valorar sus aportaciones pedagógicas. Las bases de la nueva técnica quedaron asentadas en la primera mitad del siglo XIX, pero fueron los intérpretes posteriores los que la enriquecieron con nuevos recursos para aplicarlos al repertorio y pasar el testigo a los guitarristas del siglo XX, que fueron capaces de consolidar el papel de la guitarra como instrumento solista de concierto. Las obras localizadas correspondientes a este amplio arco cronológico, que se extiende durante un siglo, ofrecen numerosas claves para comprender los cambios que experimentaron el lenguaje y la técnica de la guitarra. Por otra parte, en la actualidad se asiste a un momento en el que predomina —con todos sus matices— la interpretación históricamente informada y, en este sentido, para aquellos que desean afrontar el repertorio con procedimientos análogos a los ideados por sus creadores, el estudio de los métodos de guitarra se revela, cuando menos, útil.

Merece destacarse el hecho de que algunos de los hallazgos más notables en el transcurso de esta investigación han tenido lugar en bibliotecas extranjeras, al tratarse de volúmenes creados o publicados fuera de España. Los avatares políticos e históricos que tuvieron lugar durante el reinado de Fernando VII determinaron que no pocos españoles, entre ellos algunos guitarristas, tuvieran que trasladar su residencia a París y Londres, donde desarrollaron su labor influidos por las corrientes de pensamiento y opinión que imperaban en la Europa del momento. Los métodos de Aguado, Jauralde y Sor, por citar algunos de los más significativos en este sentido, sirvieron no solo de vehículo para sus ideas, sino también como guía a otros músicos que no tenían acceso directo al bagaje de novedades internacional. Más adelante, en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, París atraería a otros músicos españoles, donde, por otra parte, existía una evidente fascinación por el folclore andaluz en tanto paradigma exótico íntimamente asociado a esa particular geografía imaginaria proyectada desde y por el Romanticismo. Paralelamente, las corrientes migratorias hacia las colonias determinaron que algunas de estas obras se publicaran en Hispanoamérica, con una especial incidencia en el Río de la Plata y el área bonaerense. Los países en los que ha sido posible localizar métodos publicados por guitarristas españoles son Alemania, Argentina, Cuba, Estados Unidos, Francia, Italia, México y Reino Unido, por lo que sus aportaciones no deben quedar al margen de los engranajes del pensamiento musical español.

Así, el objetivo general de estas páginas consistió en formar un inventario razonado con el corpus de hallazgos de métodos manuscritos e impresos creados por autores españoles correspondientes al período aproximado comprendido entre 1790 y 1900, para lo cual fue necesario acometer una serie de objetivos secundarios que fueron dotando de mayor amplitud y ambición al diseño inicial y que han desembocado en la presente tesis. En primera instancia, localizar y compilar los textos de cara a su posterior organización. En muchos casos, al ser anónimos y no presentar fecha, se requería averiguar la autoría y establecer una datación lo más aproximada posible, lo que no siempre ha sido factible. Posteriormente, reunidas y ordenadas las obras, hubo que proceder al análisis de cada una de ellas con el fin de estudiar su estructura formal, las técnicas expuestas y los parámetros estéticos en ellas reflejados. Hubo, asimismo, que cotejar diferentes ediciones para hallar enmiendas, reformas o ampliaciones de la edición prínceps, así como contextualizarlos en el tiempo en que se redactaron y en la sociedad en que se insertaban.

1.2. Estado de la cuestión

Hasta época muy reciente, se ha escrito poco sobre los métodos de guitarra españoles, entendidos estos como un conjunto orgánico o desde una óptica global y comprensiva. Los historiadores de la música, tradicionalmente, han tendido a centrarse en los compositores y su música, pero apenas han examinado los tratados teóricos para el instrumento. Al acudir a las obras de referencia más generales, como *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (TNG)* y *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, se comprobará que solo incluyen los autores más célebres y omiten muchos de los nombres españoles que realizaron contribuciones a la pedagogía de la guitarra. Estas carencias se solucionaron en gran parte con el *Diccionario de la música española e hispanoamericana (DMEH)*, en el que se realizó el esfuerzo de agregar a guitarristas españoles menos conocidos e, incluso, describir con detalle algunos de los métodos aquí abordados. De todas formas, sigue habiendo lagunas e informaciones que matizar, para lo que es preciso acudir a fuentes primarias y secundarias que implementen y amplíen el conocimiento específico de los mismos.

Recorriendo las aproximaciones a la historia de la guitarra según un orden cronológico, podría partirse del padre Víctor Prieto, religioso y organista del convento de Nuestra Señora de la Victoria en Salamanca, quien en 1799 saltó «de alegría como Archîmedes» cuando «halló» el origen de la guitarra⁵¹. Más adelante, otras publicaciones para guitarra ofrecerían, sin acudir a la mitología, datos de mayor utilidad para reconstruir la historia del instrumento. Dionisio Aguado menciona en 1825 las aportaciones de los guitarristas de finales del siglo XVIII y la revolución que produjeron las composiciones de Fernando Sor⁵². Ya a mediados del siglo XIX, Félix Ponzoa y Cebrián, anticuario y aficionado a la guitarra, escribió unos apuntes sobre la historia de este cordófono en los que incluía biografías de intérpretes que se conservan en dos manuscritos en la Biblioteca

⁵¹ Antonio Abreu y Víctor Prieto, *Escuela para tocar con perfeccion la guitarra de cinco y seis ordenes, con reglas generales de mano izquierda y derecha. Trata de las cantorías y pasos difíciles que se pueden ofrecer, con método fácil de ejecutarlas con prontitud y limpieza por una y otra mano. Compuesta por D. Antonio Abreu, bien conocido por el Portugués. Ilustrada y aumentada con varios divertimentos honestos y útiles para los aficionados á este Instrumento: por el P. F. Victor Prieto, del Orden de s. Gerónimo, Organista en su Real Monasterio de Salamanca. La da a luz su apasionado N. N.* (Salamanca: Imprenta de la calle del Prior, 1799), 19.

⁵² Aguado, prólogo a *Escuela de guitarra*, 1825.

Nacional de España en Madrid y en el Orfeó Català en Barcelona⁵³. Muchos de los datos proporcionados eran inéditos en el momento en que se escribió el manuscrito y fueron publicados por su amigo Mariano Soriano-Fuertes en el volumen cuarto de la *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*⁵⁴, donde disertó ampliamente sobre los orígenes del instrumento y su etimología tras indagar en diversos diccionarios. Tienen gran valor, al ofrecer testimonios muy cercanos o contemporáneos a los guitarristas, pero deben leerse con precaución al no estar respaldados con documentación. Incluye relatos y anécdotas referentes al padre Basilio, Dionisio Aguado, Fernando Sor, Federico Moretti, Francisco Trinidad Huerta, Antonio Cano, Vicente Franco, Miguel Carnicer, Julián Arcas y José Viñas, además de otros. Entre 1868 y 1881 aparecieron los cuatro volúmenes del *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* de Baltasar Saldoni⁵⁵, en el que se consignan algunas referencias a guitarristas españoles, sobre todo decimonónicos. Saldoni estuvo en contacto con algunos de ellos, como por ejemplo Dionisio Aguado, y reunió numerosas informaciones útiles pero, tal y como ocurre en el caso anterior, algunas de ellas no son constatables al carecer de apoyos documentales de referencia.

A principios del siglo XX, gracias a las nuevas técnicas *offset* en la imprenta, se divulgaron de forma más intensa las actividades guitarrísticas. José Ferrer, autor de un método de guitarra incluido en el presente trabajo, escribió una «Reseña Histórica de la Guitarra» en la revista *Mundo Gráfico* de 1914⁵⁶ y a través de esta publicación de gran tirada ofreció una panorámica de carácter divulgativo y prosopográfico sobre la genealogía del instrumento al público general. Habría que esperar, sin embargo, a los años veinte para poder leer exégesis históricas más completas en publicaciones periódicas, bien formando parte de intereses más generales o bien en aproximaciones monográficas.

⁵³ El título completo de la publicación es *Tratado de armonía y composición aplicadas a la guitarra seguido de algunas noticias biográficas sobre los autores que más han brillado en este instrumento por D. F. P. y C.* La signatura del manuscrito de la Biblioteca Nacional es M. 1003, y sobre él realizaron un estudio Miguel Ángel Jiménez Arnáiz e Isabel Lozano Martínez, cuyas conclusiones fueron publicadas en «Sucintas nociones de armonía y composición aplicadas a la guitarra por Félix Ponzoa y Cebrían», *Revista de Musicología* 29, n.º 2 (2006): 587-615. El manuscrito de la biblioteca del Orfeó Català está catalogado con la signatura MM 12-VI-19 y hasta el momento no ha recibido ninguna mención particular en publicaciones, a pesar de haber sido incluido entre los Tesoros de la biblioteca del Orfeó Català, <http://www.palaumusica.cat/tresorsbiblioteca/esp/index.html>.

⁵⁴ Mariano Soriano-Fuertes, *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850* (Madrid: Martín y Salazar, 1859).

⁵⁵ Baltasar Saldoni, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* (Madrid: Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881).

⁵⁶ José Ferrer, «Reseña histórica de la guitarra», *Mundo Gráfico*, n.º 136 (1914): 5.

En 1923, Juan Carlos Anido fundó en Buenos Aires y dirigió la revista *La Guitarra, su historia, fomento y cultura*, que se publicaría durante tres años; en ella se reseñaban las actividades de los guitarristas españoles en la capital rioplatense y en su número inicial se incluyó un extenso artículo titulado «La guitarra a través de los tiempos. Origen e historia de la guitarra», a cargo de Ernesto de la Guardia⁵⁷. La publicación tenía el objetivo de promocionar a los guitarristas españoles y particularmente a su hija, María Luisa Anido, hecho que se debe tener en cuenta en su lectura; pero, a pesar de esta peculiaridad, constituye una importante fuente de información pues contiene, entre otros, extensos artículos sobre Fernando Sor, Francisco Tárrega y Miguel Llobet.

Es con Emilio Pujol con quien se aprecia un salto cualitativo en la investigación. Este guitarrista, alumno de Tárrega, estableció los cimientos de los estudios historiográficos sobre el instrumento, impulsado y animado por Felipe Pedrell. Entre sus compromisos profesionales, además de como intérprete y compositor, desempeñó una notable actividad teórica, impartió cursos y dictó conferencias, una de las cuales fue leída en varias capitales internacionales (Londres, París, Barcelona, Buenos Aires y Montevideo) entre los años 1928 y 1930, para aparecer finalmente publicada en 1931⁵⁸. En ella comentaba: «Una página de historia debe ser el fiel y nítido reflejo de los hechos y de sus consecuencias lógicas. Las exageraciones, vaguedades, confusiones, errores u omisiones, son defectos que acaban por destruir tarde o temprano la autoridad del texto»⁵⁹. En 1926 escribió un amplio artículo sobre la historia de la guitarra en la *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire de Paris*⁶⁰, resultado de la consulta de fuentes bibliográficas y la visita a museos y acervos documentales de Londres y París, lo que confiere una enorme solidez a sus argumentaciones. En él ofrece un recorrido por las publicaciones pedagógicas de guitarra más reconocidas de diferentes países y épocas, así como por la notación y el repertorio. Se detiene Pujol en la edición española del método de Federico Moretti y valora la importancia de las obras pedagógicas de Dionisio Aguado y Fernando Sor, si bien se centró más en los vihuelistas del siglo XVI y en la figura de su maestro Francisco Tárrega, y, debido a la devoción que sentía por él, no ahondó demasiado en los guitarristas que le precedieron. Destacó el carácter popular

⁵⁷ Ernesto de la Guardia, «La guitarra a través de los tiempos. Origen e historia de la guitarra», *La guitarra. Su historia, fomento y cultura*, n.º 1 (1923): 3-10.

⁵⁸ *La guitarra y su historia. Conferencia* (Buenos Aires: Casa Romero y Fernández, [1931]).

⁵⁹ *Ibíd.*, 43.

⁶⁰ Emilio Pujol, «La guitare. Aperçu historique et critique des origines et de l'évolution de l'instrument», en *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire de Paris* (París: Delagrave, 1927), parte 2, 3:1997-2035.

del repertorio para guitarra de la segunda mitad del siglo XIX y el aprovechamiento que hicieron los compositores de los nuevos recursos técnicos, pero no profundizó más. Para Pujol eran «artistes admirables qui appliquent la technique de leurs temps à l'esprit de la musique populaire»⁶¹. Esta línea de opinión sería la que imperaría en los escritos posteriores sobre la historia del instrumento, en los que se ensalzaba la labor de Sor y Aguado y se pasaba por alto las figuras de la segunda mitad del siglo XIX, para encumbrar finalmente a Francisco Tárrega.

Avanzando unos años, en el Buenos Aires de la década de 1930 surgieron dos obras sumamente valiosas para este estudio al aportar innumerables datos: la *Historia de la Guitarra* de Ricardo Muñoz⁶² y el *Diccionario de Guitarristas* de Domingo Prat⁶³. El primero de los autores, sevillano de nacimiento pero afincado en Buenos Aires desde la niñez, realizó una amplia recopilación de datos sobre la historia de la guitarra e incluyó abundantes informaciones originales sobre la situación de la guitarra en Argentina. Son de gran utilidad sus testimonios directos sobre la actividad de los guitarristas españoles en Buenos Aires a principios del siglo XX, así como las informaciones sobre algunos de los métodos publicados o utilizados en dicha ciudad, la didáctica o los ambientes sociales en los que se movían. Se dedica especial atención a Antonio Jiménez Manjón, al programa de enseñanza de Hilarión Leloup, a la academia de Domingo Prat y a los conciertos de Miguel Llobet. Por su parte, el *Diccionario de Guitarristas* de Domingo Prat ha sido la fuente secundaria más utilizada en el transcurso del trabajo y a ella se ha acudido desde el primer momento con el fin de localizar métodos de guitarra y obtener información sobre sus creadores. Domingo Prat, alumno de Francisco Tárrega, realizó una enorme tarea de recopilación de todo lo que se conocía sobre la guitarra y los guitarristas, tanto contemporáneos como de otras épocas, de manera que sin su labor muchos de ellos habrían permanecido ocultos a la memoria. Con anterioridad a esta obra, habían aparecido en Europa otros tres diccionarios sobre guitarristas: *The Guitar and Mandolin*, de Philip J. Bone⁶⁴, *Die Gitarre und Ihre Meister*, de Fritz Buek⁶⁵, y *Handbuch der Gitarre und*

⁶¹ ibíd., 2014. «Artistas admirables que aplican la técnica de su época al espíritu de la música popular», trad. autora.

⁶² Ricardo Muñoz, *Historia de la guitarra* (Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1930).

⁶³ Domingo Prat, *Diccionario de Guitarristas* (Buenos Aires: Casa Romero y Fernández, 1934).

⁶⁴ Philip J. Bone, *The Guitar & Mandolin. Biographies of Celebrated Players and Composers for these Instruments* (Londres: Schott & Co., 1914).

⁶⁵ Fritz Buek, *Die Gitarre und ihre Meister* (Berlín: Schlesinger, 1926).

Laute, de Joseph Zuth⁶⁶, que también han sido consultados. Pero la obra de Domingo Prat superó con creces a estos diccionarios e incorporó a numerosos autores españoles e hispanoamericanos desconocidos por los estudiosos extranjeros, fruto de innumerables rastreos bibliográficos y del contacto personal con muchos de los intérpretes incluidos. Su consulta es ineludible, a pesar de que una vez más se debe leer con precaución, ya que en pocas ocasiones se indica la procedencia de los datos y muchos de sus juicios no son imparciales. Pero se trata de una obra indispensable para reconstruir la historia de la guitarra, en especial de fines del siglo XIX y principios del XX. Difiere de Emilio Pujol al ofrecer muchas informaciones de guitarristas de la segunda mitad del siglo XIX y valorar sus aportaciones, además de cuestionar algunos de los méritos que los alumnos de Tárrega atribuían a su maestro. Prat tuvo acceso a muchas de las fuentes en bibliotecas y poseía una nutrida colección de libros de guitarra, hoy fragmentada en diversas colecciones particulares, en la que destacaba su recopilación de métodos, descritos a lo largo del diccionario. Prat alabó a unos guitarristas y de otros puso en relieve sus carencias, pero sus informaciones resultan siempre útiles.

Los ensayos sobre el instrumento en España no fueron tan abundantes y con la guerra civil española se agudizó la situación. Después de 1939, los guitarristas retomaron las corrientes de opinión que circulaban antes del conflicto para prolongarlas hasta los últimos años del siglo XX. Estas palabras de Regino Sainz de la Maza, de mediados de la década de los 50, resumen el sentimiento que tenían los concertistas de la época sobre los guitarristas de la segunda mitad del siglo XIX:

La guitarra, que bajo la égida de Sors había adquirido un prestigio superior, sufre un nuevo eclipse en la segunda mitad del siglo XIX. Ni Aguado, cuya actividad se vertió especialmente en el aspecto didáctico, ni Coste, el último gran guitarrista del siglo XIX, logran que la guitarra evolucione al compás de la música. Los guitarristas que les siguen, como Parga y Arcas, por no citar sino a los más destacados, se acantonaron en un estilo popular andalucista, sin la energía creadora suficiente para incorporar la guitarra a las corrientes de la música europea. Esta tarea estaba reservada al genio de Tárrega⁶⁷.

A partir de mediados de siglo surgen estudios más profundos y monográficos sobre, por ejemplo, las figuras de Fernando Sor y Francisco Tárrega. Manuel Rocamora, intelectual y coleccionista barcelonés, fue el primero en publicar (en 1957) una extensa biografía sobre Fernando Sor. Posteriormente, la obra de Brian Jeffery *Fernando Sor*,

⁶⁶ Joseph Zuth, *Handbuch der Laute und Gitarre* (Viena: Verlag der Zeitschrift für die Gitarre, 1926).

⁶⁷ Regino Sainz de la Maza, *La guitarra y su historia* (Madrid: Ateneo de Madrid, 1955), 55.

*Composer and Guitarist*⁶⁸ se convertiría en el punto de referencia sobre el compositor catalán. En él examina con detenimiento su *Méthode pour la guitare* y su catálogo refleja con claridad las diferentes ediciones del método y de otras obras de Sor, por lo que su manejo ha servido de punto de referencia a la hora de inventariar partituras y métodos para guitarra del siglo XIX en este trabajo.

Sobre todo este panorama, o quizá a causa de él, y dada la recurrencia en cuanto a los focos de interés de las investigaciones, algunos estudiosos comenzaron a reclamar una cada vez más evidente necesidad de ampliar sus límites. Ya desde la década de 1970, Wolf Moser manifestó que, sin duda, había material valioso anterior a Francisco Tárrega que debía ser examinado⁶⁹, pero no será hasta los años noventa cuando comience a prosperar en España la curiosidad científica hacia los guitarristas de la segunda mitad del ochocientos. Javier Suárez-Pajares les procuró atención especial en un trabajo publicado en 1995: «Las generaciones guitarrísticas del s. XIX»⁷⁰ y el mismo Wolf Moser, con su ensayo *Francisco Tárrega, Werden und Wirkung: die Gitarre in Spanien zwischen 1830 und 1960*, aportó extensa documentación sobre los guitarristas que precedieron al músico castellonense⁷¹.

En España, el despertar del interés por los guitarristas de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX vino acompañado de estudios sobre el patrimonio guitarrístico de algunas regiones en particular. Así, en Canarias, Pompeyo Pérez-Díaz escribió *La guitarra y los guitarristas-compositores en Canarias*⁷² y en 1998 apareció *La guitarra en Cataluña, 1769-1939*, de Josep María Mangado⁷³, con una ingente cantidad de datos inéditos —la mayoría procedentes de archivos— sobre los guitarristas catalanes decimonónicos, en especial sobre José Ferrer, Fernando Sor, José Brocá, José Viñas, Jaime Bosch, José Costa y Hugas, Miguel Mas y Bargalló, Antonio Romea, José Sirera y

⁶⁸ Brian Jeffery, *Fernando Sor, composer and guitarist* (Londres: Tecla Editions, 1977). Existe una tercera edición ampliada de 2020 publicada por la misma editorial. La primera de ellas fue traducida al catalán con el título *Ferran Sor, compositor i guitarrista* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1982).

⁶⁹ Wolf Moser, «Spanische Gitarristen zwischen Aguado und Tárrega», *Gitarre+Laute* 1, n.º 4 (1979): 26 y ss.

⁷⁰ Javier Suárez-Pajares, «Las generaciones guitarrísticas españolas del s. XIX», en *La música española en el siglo XIX*, ed. por Emilio Casares y Celsa Alonso (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995), 325-373.

⁷¹ Wolf Moser, *Francisco Tárrega, Werden und Wirkung: die Gitarre in Spanien zwischen 1830 und 1960* (Lyon: Saint-Georges, 1996). Existe una edición en español titulada *Francisco Tárrega y la guitarra en España entre 1830 y 1960*, trad. Antonio Gómez Scheekloth y Alfredo Brotons Muñoz (Valencia: Piles, 2009).

⁷² Pompeyo Pérez-Díaz, *La guitarra y los guitarristas-compositores en Canarias* (Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 1996).

⁷³ Josep María Mangado, *La guitarra en Cataluña, 1769-1939* (Londres: Tecla Editions, 1998). Recientemente se ha publicado una segunda edición ampliada en formato electrónico (Londres: Tecla Editions, 2019).

Antonio Alba. A este trabajo se ha acudido en diversas ocasiones en busca de información fiable, ya que todos los datos aportados están respaldados con documentación. En los últimos años, además, algunos investigadores han comenzado a estudiar el repertorio popular de la guitarra. Es el caso de Francisco Valdivia, que realizó su tesis doctoral sobre la guitarra rasgueada del siglo XVII⁷⁴. Hasta hace pocos años las investigaciones se centraban en la guitarra solista y se omitía el papel de la guitarra en la sociedad, pero últimamente se está empezando a prestar atención a los diversos usos del instrumento según los estratos sociales. En este sentido Ricardo Aleixo ha enmarcado su trabajo en el Madrid de la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX para valorar las distintas prácticas, tanto por parte de los aficionados como de los profesionales⁷⁵.

En referencia a los estudios específicos sobre métodos de guitarra, estos comienzan en los años setenta del siglo XX y curiosamente, casi de forma simultánea en varios países. Danielle Ribouillault, en París, fue una de las primeras investigadoras que estudió de forma sistemática las técnicas de ejecución a través de los métodos de guitarra en su memoria de licenciatura defendida en 1976: «Évolution de la technique de guitare ou lyre en France vers la fin du XVIII^e siècle»⁷⁶. En 1980 leería su tesis, dirigida por Jacques Chailley: «La technique de guitare en France dans la première moitié du 19^e siècle»⁷⁷, continuación del trabajo anterior. Sobresale su rigor metodológico en la datación de los métodos y al abordar el estudio comparativo de las distintas técnicas expuestas, y abre un camino en este tipo de estudios en Francia que se ha intentado continuar en España con el presente trabajo, que se ha servido de sus procedimientos como guía en numerosas ocasiones. En esos mismos años, concretamente en 1978, pero en la universidad estadounidense de Indiana, Paul Wathen Cox defendió su tesis «Classic guitar technique and its evolution as reflected in the method books ca. 1770-1850»⁷⁸, cuyo objeto de estudio no se limitó a ningún país y ofreció una panorámica general de las aportaciones de los métodos más conocidos. En relación a los tratados españoles, se centró en el método de Fernando Sor, pero adolece del contacto directo con la mayoría

⁷⁴ Francisco Alfonso Valdivia Sevilla, *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII* (Málaga: Universidad de Málaga, 2016).

⁷⁵ Ricardo Aleixo, *La guitarra en Madrid (1750-1808). Con un catálogo de la música de ese periodo conservada en las bibliotecas madrileñas* (Madrid: SEDM, 2016).

⁷⁶ Danielle Ribouillault, «Évolution de la technique de guitare ou lyre en France vers la fin du XVIII^e siècle» (Mémoire de maîtrise, Université de Paris-Sorbonne, 1976).

⁷⁷ Danielle Ribouillault, «La technique de guitare en France dans la première moitié du 19^e siècle» (Thèse 3^e cycle, Université de Paris-Sorbonne, 1980).

⁷⁸ Paul Wathen Cox, «Classic Guitar Technique and Its Evolution as Reflected in the Method Books, ca. 1770-1850» (Ph. D. diss., Indiana University, 1978).

de las fuentes originales. También los métodos de guitarra fueron objeto de estudio en la universidad de Göteborg, Suecia, donde el profesor checo Josef Holecek realizó su tesis «För musikens skull: studier i interpretativ gitarrspelteknik från ca. 1800–ca. 1930, med utgångspunkt från gitarrskolor och etyder»⁷⁹. El ámbito cronológico, geográfico y la nómina de guitarristas se ampliaron en aquella ocasión al incluirse algunos de los títulos editados en Estados Unidos y extender las fechas de publicación hasta el año 1930. Contiene una relación de métodos en el que aparecen algunos autores poco habituales en las publicaciones como Antonio Cano, Tomás Damas y Jaime Bosch, pero dista de estar completo en lo referente a los guitarristas españoles. Josef Holecek analizó la técnica de los métodos del siglo XIX y añadió un enfoque práctico al dirigir su atención a la utilidad de los ejercicios y estudios contenidos en los diversos libros y su posible aplicación a la enseñanza actual de la guitarra, y publicó como anexo una antología para uso en conservatorios y universidades. El más reciente inventario de métodos de guitarra se debe al investigador noruego Erik Stenstadvold, quien publicó en el año 2010 *An Annotated Bibliography of Guitar Methods, 1760-1860*⁸⁰, una obra que ha aportado numerosos datos nuevos sobre métodos impresos publicados en Europa. Para el presente estudio han sido útiles algunas localizaciones de ejemplares en bibliotecas extranjeras, si bien se detectan notables ausencias de títulos.

En España, los estudios específicos sobre este tipo de publicaciones empezaron a surgir en los años noventa al calor del ya mencionado interés que se dio sobre los compositores de este instrumento esa misma década. El inicio de esta tesis hay que buscarlo en la memoria de investigación leída en la Universidad de Valladolid en el curso escolar 1998-1999 y titulada «Evolución de la técnica de la guitarra a través de los métodos de guitarra de los siglos XIX y principios del XX»⁸¹. Fue dirigida e impulsada por la doctora María Nagore Ferrer, cuando apenas se había investigado en España sobre este tema, y constituyó un primer contacto con las fuentes en el que se percibió la necesidad de ampliar la búsqueda de métodos y ahondar en su análisis. La cada vez mayor estimación científica hacia este argumento se verifica por el hecho de que en la década de 2000 empieza a ser considerado en los congresos de musicología. «Los tratados de

⁷⁹ Josef Holecek, *För musikens skull: studier i interpretativ gitarrspelteknik från ca. 1800–ca.1930, med utgångspunkt från gitarrskolor och etyder* (Göteborg: Göteborgs Universitet, 1996).

⁸⁰ Erik Stenstadvold, *An Annotated Bibliography of Guitar Methods, 1760-1860* (Hillsdale: Pendragon Press, 2010).

⁸¹ Purificación Collado, «Evolución de la técnica de la guitarra a través de los métodos de guitarra de los siglos XIX y principios del XX » (memoria de investigación, Universidad de Valladolid, 1999).

Dionisio Aguado y Fernando Sor, como fuentes para la interpretación del repertorio de la guitarra clásico-romántica»⁸² fue la ponencia de Pompeyo Pérez en el Congreso de la Sociedad Española de Musicología del año 2000, en la que recordaba que, para interpretar el repertorio de guitarra del primer tercio del siglo XIX, es preciso conocer los métodos de Aguado y Sor. Este investigador realizó, además, su tesis sobre Aguado, en la que dedicó una sección a sus métodos de guitarra⁸³. El músico Fernando Ferandiere también fue objeto de estudio de la tesis doctoral de Alfredo Vicent⁸⁴, en la que analizó el método *Arte de tocar la guitarra española por música* (1799). Este investigador ha publicado, asimismo, un artículo sobre un método manuscrito del mismo autor, catalogado hace pocos años por la Biblioteca Nacional de España y titulado «Un cuaderno de aficionado inédito de finales del s. XVIII. Estudio e interpretación de su contenido»⁸⁵, lo que demuestra un crecido interés por las publicaciones pedagógicas para el instrumento. Por su parte, Emilio Pujol también ha captado la atención de los estudiosos; su *Escuela Razonada de la Guitarra* fue abordada por Emilia Polcher en un trabajo de investigación de la Universidad de París —«La méthode de guitare d’Emilio Pujol»⁸⁶— y la génesis de dicho método se explica en una sección de la tesis doctoral de Fabián Edmundo Hernández Ramírez, «La obra compositiva de Emilio Pujol (*1866-†1980): estudio comparativo, catálogo y edición crítica», defendida en la Universidad Autónoma de Barcelona en el año 2010⁸⁷.

Afortunadamente, los métodos de guitarra españoles van recibiendo cada vez más atención y, como ya se ha dicho, han podido ocupar un lugar en el *DMEH*. La mayoría de las entradas sobre la guitarra han corrido a cargo de Javier Suárez-Pajares, que menciona y describe algunos de los métodos. Además, se han publicado algunos artículos sobre el tema en revistas especializadas. Julio Gimeno analizó aspectos técnicos de los libros de Pascual Roch y Emilio Pujol en «La Escuela Tárrega según los métodos de

⁸² Pompeyo Pérez, «Los tratados de Dionisio Aguado y Fernando Sor como fuentes para la interpretación del repertorio de la guitarra clásico-romántica», en *V Congreso de la Sociedad Española de Musicología* (Madrid: SEdM, 2002), 1:683-695.

⁸³ Pompeyo Pérez-Díaz, *Dionisio Aguado y la guitarra clásico-romántica* (Madrid: SEdM, 1993).

⁸⁴ Alfredo Vicent, «Fernando Ferandiere (ca. 1740–ca. 1816). Un perfil paradigmático de un músico de su tiempo en España» (tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2002).

⁸⁵ Alfredo Vicent, «Un cuaderno de aficionado inédito de finales del s. XVIII. Estudio e interpretación de su contenido», *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, 3 (2007-2008): 201-228.

⁸⁶ Emilia Polcher, «La méthode de guitare d’Emilio Pujol» (París: Institut de Formation des Enseignants de Musique, Universidad de París- Jussieu, 1999), accesible en línea a través de la página web: https://web.lmd.jussieu.fr/~polcher/pujol_tot/pujol.html.

⁸⁷ Fabián Edmundo Hernández Ramírez, «La obra compositiva de Emilio Pujol (*1866-†1980): estudio comparativo, catálogo y edición crítica» (tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2010), <http://www.tdx.cat/handle/10803/5202>.

Pascual Roch y Emilio Pujol»⁸⁸. Es loable, además, que los estudios sobre la guitarra en España vayan ampliando su campo; si hasta hace poco se centraban exclusivamente en la guitarra académica, ahora comienzan a tratarse otros aspectos menos frecuentes. En este sentido, destacan las publicaciones de Norberto Torres sobre la guitarra flamenca que, por otra parte, se centró en el *Método de Guitarra Flamenco por música y cifra* de Rafael Marín. Fue una de las primeras llamadas de atención hacia este tipo de repertorio y hacia la existencia de otros textos de guitarra útiles para conocer sus técnicas. Relacionó a guitarristas clásicos con populares y acudió a grabaciones sonoras originales de principios del siglo XX y a fuentes iconográficas para analizar los procedimientos y las formas musicales⁸⁹. Es un ejemplo que seguir, pues tiende un puente entre los estudios sobre las guitarras clásicas y flamenca.

Además de los estudios específicos sobre estas publicaciones, se deben mencionar las reediciones anastáticas y facsimilares que se han realizado de los métodos, la mayoría fuera de España. El *Arte de tocar la guitarra española por música* de Fernando Ferandiere volvió a imprimirse con una introducción de Brian Jeffery en 1977 y fue reeditado en 2013 con un extenso prólogo sobre el músico español y las características del tratado⁹⁰. De Dionisio Aguado, la editorial suiza Minkoff sacó a la luz en 1980 el libro *Méthode complète pour la guitare*⁹¹. Posteriormente, Chanterelle Verlag, en Alemania, publicó en 1996 la mayor parte de la obra de Aguado prologada por Brian Jeffery —además de una biografía del compositor a cargo de José Luis Romanillos—, y en la serie se incluían los siguientes métodos: *Colección de Estudios* (1820)⁹², *La guitare fixée sur le tripodison ou*

⁸⁸ Julio Gimeno, «La escuela Tárrega según los métodos de Pascual Roch y Emilio Pujol», en *Francisco Tárrega y su época*, ed. Eusebio Rioja (Córdoba: La Posada, 2003), 107-35.

⁸⁹ Norberto Torres, «La guitarra flamenca a principios de siglo a la luz del método de Rafael Marín, de los registros sonoros, de las fuentes escritas y fotográficas», en *Octavas Jornadas de estudio sobre Historia de la Guitarra* (Córdoba: Ediciones de La Posada, 1997), 79-121.

⁹⁰ Fernando Ferandiere, *Arte de tocar la Guitarra Española por Música, Madrid, 1799*, ed, facsímil con introducción, trad. al inglés y transcripción musical de Brian Jeffery (Londres: Tecla Editions, 1977); y 2.^a ed. con prólogo ampliado por Brian Jeffery, trad. al español por Purificación Collado (Londres: Tecla Editions, 2013).

⁹¹ Dionisio Aguado, *Méthode complète pour la guitare publiée en espagnol. Traduite en français sur le manuscrit corrigé et augmenté de la 2e édition espagnole par F. Fossa* (París: el autor, [1826]; Ginebra: Minkoff Reprint, 1980).

⁹² Dionisio Aguado, *Colección de estudios para guitarra* (Madrid: el autor, 1820), repr. anastática en *The complete Works for Guitar in Reprints of the original editions with prefaces by Brian Jeffery* (Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1994), 1:31-80.

fixateur [1834]⁹³, *La guitare enseignée par une méthode simple* [1834]⁹⁴ y el *Nuevo método para guitarra* (1843)⁹⁵ con su *Apéndice* (1850)⁹⁶.

Posiblemente, la publicación que más ha atraído el interés de los editores ha sido el *Méthode complète pour la guitare* (1830) de Fernando Sor. La ya mencionada editorial suiza Minkoff realizó una reedición anastática en 1981⁹⁷, aunque sin exponer los criterios de edición. Al observar las láminas, se comprueba que las destinadas a la posición de la guitarra y los ejemplos musicales fueron tomadas de la edición alemana de 1831 sin especificarlo. La versión inglesa de su método, publicada por Robert Cocks en 1832, fue reimpresa en 1971 por Da Capo Press en Nueva York⁹⁸. También Tecla Editions publicó una edición anastática en 1995 a partir del ejemplar de la colección de Robert Spencer, con un estudio introductorio de Brian Jeffery⁹⁹. En el año 2007 fue impresa por la editorial Dover de Nueva York, pero sin hacer constar el ejemplar empleado para la reproducción¹⁰⁰. El método ha sido traducido, además, desde el francés al español por los guitarristas Eduardo Baranzano y Ricardo Barceló¹⁰¹ y Matanya Ophee reelaboró la traducción inglesa de Arnold Merrick de 1832 y añadió comentarios personales con el fin de esclarecer, en su opinión, el pensamiento del autor¹⁰².

En España, el número de reediciones de los métodos españoles ha sido mucho menor. De la impresión del *Método para guitarra* de Antonio Cano [1852] se encargó

⁹³ Dionisio Aguado, *La guitare fixée sur le Tripodion ou fixateur. Observations sur la maniere de s'en servir avec succès par D. Aguado* (París: el autor, [1836]), repr. anastática en *The complete Works for guitar in reprints of the original editions with prefaces by Brian Jeffery* (Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1994), 4:119-132.

⁹⁴ Dionisio Aguado, *La Guitare enseignée par une méthode simple ou Traité des principes élémentaires pour jouer cet instrument d'une manière agréable en peu de temps* (París: el autor [1836]), repr. anastática en *The complete Works for guitar in reprints of the original editions with prefaces by Brian Jeffery* (Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1994), 4:133-168.

⁹⁵ Dionisio Aguado, *Nuevo método para guitarra* (Madrid: Lodre, 1843), repr. anastática en *The complete Works for guitar in reprints of the original editions with prefaces by Brian Jeffery* (Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1994), 2:9-161.

⁹⁶ Dionisio Aguado, *Apéndice al Nuevo Método para Guitarra* (Madrid: Benito Campo, 1850), repr. anastática en *The complete Works for guitar in reprints of the original editions with prefaces by Brian Jeffery* (Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1994), 2:163-182.

⁹⁷ Fernando Sor, *Méthode pour la guitare* (París: Imprimerie de Lachevardiere, 1830; Ginebra: Minkoff Reprint, 1981).

⁹⁸ Fernando Sor, *Method for the Spanish Guitar*, trad. Arnold Merrick (Londres: Cocks, 1832; Nueva York: Da Capo Press Music, 1971).

⁹⁹ Fernando Sor, *Method for the Spanish Guitar*, trad. Arnold Merrick (Londres: Cocks, 1832), repr. anastática con introducción de Brian Jeffery (Londres: Tecla Editions, 1995).

¹⁰⁰ Fernando Sor, *Method for the Spanish Guitar*, trad. Arnold Merrick (Londres: Cocks, 1832; Nueva York: Dover Books on Music, 2007).

¹⁰¹ Fernando Sor, *Método para guitarra*, trad. Eduardo Baranzano y Ricardo Barceló (Fafe: Labirinto, 2008).

¹⁰² Fernando Sor, *Method for guitar*, ed. Matanya Ophee (Columbus: Editions Orpheé, 2010).

Soneto Ediciones en 1984, sin mencionar el ejemplar a partir del que se realizó la copia y con la omisión de algunas partes¹⁰³. Mención especial merece la magnífica reedición en facsímil del método de Rafael Marín (1902)¹⁰⁴ con una amplia introducción a cargo de Eusebio Rioja, que analiza el método y su contexto. La escasa atención que han tenido estas publicaciones en España se está compensando, sin embargo, con el buen hacer de algunas instituciones, especialmente de la Biblioteca Nacional, el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y el Orfeó Català, que están dando acceso a sus fondos digitalizados en la red.

Se deduce de todo lo anterior que la mayoría de los textos mencionados se refieren a los métodos de los autores más conocidos y escritos para guitarra académica, pero la guitarra se desarrolló en otros ambientes, hubo otros guitarristas que ampliaron la técnica con nuevos recursos, que escribieron métodos para aprender otro tipo de repertorio y que utilizaron otras notaciones. Son aspectos más desconocidos que se intentan rescatar del olvido en la presente tesis, al ofrecer los datos recabados y un nuevo punto de partida para poder proseguir con investigaciones más exhaustivas.

¹⁰³ Antonio Cano, *Método para guitarra* ([Madrid]: [el autor], [1852]; Madrid: Soneto Ediciones Musicales, 1984).

¹⁰⁴ Rafael Marín, *Método para guitarra* (Córdoba: La Posada, 1995).

1.3. Marco teórico. Metodología y fuentes

El ámbito referencial que arroja a esta tesis se sustenta en la necesidad de integrar la investigación dentro de un espacio teórico más amplio donde esta cobre sentido, incorporar conocimientos previos referentes ya al objeto de estudio ya a su tratamiento como punto de arranque y articular un sistema ordenado y coherente de criterios generales sobre los que operar que acredite la obtención, a la postre, de algunos resultados útiles. Construir un referente conceptual siempre implica asimilar bagajes epistemológicos preexistentes, organizándolos en función del problema planteado y del enfoque específico asumido acerca del mismo, de suerte que la elaboración del marco teórico quede íntimamente ligada, y por lo tanto responda, a la concepción fundamental del proyecto en curso. En este sentido, el desarrollo de las páginas que siguen ha sido concebido según dos lineamientos generales de orden básico, complementarios e interdependientes, establecidos en función de las premisas que animan la hipótesis de trabajo anteriormente expuesta.

En primer lugar, una positiva orientación académico-patrimonial a través de la vindicación de un acervo insuficientemente notado y hasta ahora nunca ponderado de manera orgánica, pues se ha venido atendiendo de manera sesgada (al hilo de otros intereses científicos) o fragmentaria (solo los autores más señeros en el mejor de los casos). En segundo lugar, una evidente disposición hacia los postulados heurísticos auspiciados a partir de la irrupción de la llamada historiografía postmoderna que, bajo la óptica de la acción social y de la historia sociocultural¹⁰⁵, rescatan la aptitud de aquellos autores «menores» (no pocos de los protagonistas de la presente tesis han pasado desapercibidos hasta ahora) y objetos «subsidiarios» (los tratados mismos) ignorados por los grandes macrorrelatos y cuyo «objetivo ya no es la integración, la síntesis ni la totalidad», pues su «centro de atención» son lo que tradicionalmente se ha considerado «migajas históricas»¹⁰⁶. Asimismo, y de nuevo bajo los condicionantes interpuestos por la propia hipótesis de partida, tales premisas determinan una doble mirada sobre el objeto de estudio, que se extiende en horizontal para abarcar el decurso histórico de la secuencia

¹⁰⁵ Francisco Sevillano Calero, «La Historia contemporánea en España: viejas polémicas y nuevos enfoques historiográficos», *Ayer* n.º 43 (2001): 235.

¹⁰⁶ Frank R. Ankersmit, «Historiografía y postmodernismo», *Historia Social*, n.º 50 (2004): 21.

de tratados y poder así objetivar las dimensiones y límites que, en tanto corpus aglutinado, puede llegar a alcanzar, y se detiene «en vertical», para abordarlos particularmente, en cada uno de ellos.

Ya se ha mencionado con anterioridad que el presente trabajo continúa el camino emprendido por Danielle Ribouillault en el estudio de los métodos de guitarra en Francia. Esta investigadora realizó su tesis bajo la dirección de Jacques Chailley aplicando la sólida metodología que defendía su maestro —«la musicologie est une science qui s'apprend et se travaille, et qui ne saurait exister sans recherches personnelles de première main menées avec une méthode rigoureuse»¹⁰⁷— y que se caracterizaba por trasladar procedimientos de la literatura comparada a la música. En este sentido, la investigadora francesa es excepcionalmente sistemática al analizar las fuentes y experta en su datación¹⁰⁸, además de una de las máximas autoridades sobre el instrumento en el país traspirenaico y fundadora de la revista *Les Cahiers de la Guitare*, que reunió numerosos artículos de investigación especializados. En su trabajo analiza las técnicas expuestas por los distintos guitarristas y las coteja entre sí, lo que ha servido de guía en la presente tesis, pues la mayoría de sus procedimientos se pueden extrapolar a las publicaciones españolas. Por otra parte, en los años de realización de su trabajo se comenzaba a considerar la musicología como una ciencia global interdisciplinar y realizó estudios organológicos sobre instrumentos originales o reproducidos con el fin de obtener mediciones acústicas de los sonidos que se obtenían mediante las técnicas performativas explicitadas en las fuentes. El trabajo desarrollado con Danielle Ribouillault¹⁰⁹ ha constituido, por tanto, una vértebra metodológica en la presente tesis doctoral así como una sólida guía para el planteamiento y resolución de los problemas interpuestos por los materiales trabajados.

La tarea medular de la tesis ha girado en torno a la localización, ordenación, descripción y estudio posterior de las fuentes primarias, muchas veces inéditas o prácticamente desconocidas. Se han considerado como tales todos aquellos recursos que han proporcionado datos formales escritos o iconográficos, materiales originales con

¹⁰⁷ Jacques Chailley, «Disques et musicologie», *Conférences des Journées d'études, Festival International du son* (Paris: Festival international du son, 1965), 127, citado por Edith Weber, *La recherche musicologique. Objet, méthodologie, normes de présentation* (París: Beauchesne, 1980), 13. «La musicología es una ciencia que se aprende y se trabaja, y que no sabría existir sin investigaciones personales de primera mano dirigidas con un método riguroso», trad. autora.

¹⁰⁸ Danielle Ribouillault, «Comment dater les oeuvres musicales imprimées en France?», *Revue internationale de musique française*, n.º 1 (1980): 85-109.

¹⁰⁹ A quien debo agradecer aquí su generosidad y disponibilidad al hacerme partícipe de su experiencia y enviarme una copia de su tesis doctoral inédita cuando comencé a interesarme por el estudio de los métodos.

información de primera mano, impresos o manuscritos, en cuyo tratamiento merece la pena detenerse dada su relativa complejidad.

La documentación de archivo ha ofrecido valiosos frutos y se han hallado registros inéditos que han proporcionado noticias referentes a muy diversos (y en ocasiones poco frecuentes) aspectos¹¹⁰. Todos los registros documentales manuscritos, autógrafos o no, publicados o no, relacionados de forma directa con los métodos y sus autores, han sido consignados en un apartado específico (§ 7.1.) donde se han catalogado según un orden alfabético establecido, en primera instancia, por el país de ubicación del fondo, dentro de este la institución —archivo o biblioteca— y, posteriormente, en los casos necesarios, la sección, serie o colección que contiene las unidades documentales referidas. En cuanto a su tratamiento en el cuerpo del texto, y a pesar de la consciencia de que supone una alteración del estándar formalizado por el sistema de cita y referencia Chicago, a partir de cuya decimosexta edición del manual de estilo¹¹¹ se ha articulado el aparato de notas y bibliografía en su conjunto, en lo relativo a la documentación inédita de archivo (entiéndase copias manuscritas, asientos administrativos, materiales epistolares u otros expedientes históricos) se ha procedido a aplicar un criterio de abreviaturas inspirado en RISM Library Sigla¹¹² que, en el caso de no existir código identificador estandarizado en dicho catálogo, se articula a partir de una secuencia que incorpora la inicial en mayúscula del país separada por un guion de la inicial, también en caja alta, de la ciudad junto con letras en caja baja para la institución respectiva (en el caso de colecciones privadas, el apellido del titular se agrega al código del país o de la ciudad en los casos que se conoce). También, atendiendo al principio que dicta que «la coherencia se puede sacrificar ocasionalmente a la comodidad de los lectores»¹¹³, y dada la naturaleza escolástica¹¹⁴ de

¹¹⁰ Por ejemplo, en el caso del guitarrista Dionisio Aguado algunas averiguaciones han iluminado aspectos desconocidos de su obra, como los expedientes conservados en el INPI sobre las patentes de sus ingenios para sujetar la guitarra; su correspondencia con Santiago Masarnau, que informa sobre la publicación de su último método, apuntes autógrafos insertos en un método de guitarra y otros documentos que han servido para comprender mejor la génesis y el proceder de Aguado en la concepción de sus obras pedagógicas. De Antonio Cano se han localizado escritos en el Conservatorio de Madrid que informan del interés del guitarrista por incluir la guitarra entre los instrumentos del centro.

¹¹¹ *The Chicago Manual. Essential Guide for Writers, Editors, and Publishers* (Chicago-London: The University of Chicago Press, 2010).

¹¹² James R. Cowdery, ed., *How to write about Music. The RILM Manual of Style. Second Edition* (Nueva York: RILM, 2006), §10.6.1: 52-53. Véase también *Online Directory of RISM Library Sigla*, <http://www.rism.info/es/sigla.html>, acceso el 14 de diciembre de 2020

¹¹³ *Manual de estilo Chicago-Deusto, adaptación y ed. de Javier Torres Ripa* (Bilbao: Universidad de Deusto, 2013), § 14.240, 724.

¹¹⁴ Entendida en su acepción de «espíritu exclusivo de escuela» en «los métodos o en el tecnicismo científico», RAE, *Diccionario de la lengua española*, 22.^a ed., s.v. «escolasticismo».

este trabajo, se ha optado por incluir las signaturas topográficas de cada registro documental a pesar de que la norma general omite su mención.

Otro tanto ha sucedido con las fuentes impresas que, para diferenciarlas de la literatura crítica hodierna, han sido ordenadas en un directorio propio siguiendo los mismos criterios bibliográficos que aquella, donde se incluyen los métodos de guitarra publicados con todas sus variantes (reediciones y reimpresiones localizadas), la hemerografía contemporánea a los mismos, así como los apuntamientos relativos a publicaciones de carácter oficial consultados y otros textos relativos a escritos editados coevos. En este orden de cosas, deben hacerse tres puntualizaciones.

En primer lugar, los tratados y sus ediciones facsimilares o anastáticas se incluyen por orden alfabético en el grueso del antedicho elenco, si bien los casos facsimilares que comprenden estudios previos o introductorios son convenientemente explicitados para evitar confusiones entre el material histórico considerado fuente y el análisis exógeno del mismo. Debe puntualizarse aquí que los tratados aparecen consignados en el cuerpo de texto siguiendo la normativa general aplicable a cualquier asiento bibliográfico si bien, y dado que muchos conocieron sucesivas impresiones y/o ediciones sin variar sus títulos, las referencias abreviadas a estos casos aparecerán acompañadas por su fecha de publicación entre paréntesis para distinguirlas entre sí.

En segundo lugar, la prensa histórica ha sido uno de los recursos más utilizados para averiguar títulos de métodos y datarlos gracias, entre otros extremos, a la inclusión de numerosos avisos de textos a la venta, entre ellos los métodos de guitarra que indican en qué momento de la producción o edición están y cuándo y dónde se van a comercializar. El *DdM*¹¹⁵ y el *DdB*¹¹⁶ son un tesoro repleto de noticias para poder reconstruir una parte de la vida musical del siglo XIX: gustos musicales, conciertos, boletines de carácter oficial que reseñan la aparición de publicaciones o acontecimientos relativos a ellas o a los autores, como el caso de la *Bibliographie de la France*, el *Bulletin des Lois* o la *GdM*. Se trata de una fuente principal sin cuya asistencia no podrían conocerse hoy muchos de los tratados que circularon en España porque si bien algunos

¹¹⁵ Yolanda Acker recopiló los anuncios relacionados con la música aparecidos en esta publicación periódica desde 1758 a 1808 en *Música y danza en el Diario de Madrid (1758-1808): noticias, avisos y artículos* (Madrid: Ministerio de Cultura, 2007).

¹¹⁶ Oriol Brugarolas ha realizado un vaciado del *DdB* correspondiente al periodo comprendido entre 1792-1850, que se ha publicado en *La música en el Diario de Barcelona 1792-1850. Prensa, sociedad y cultura cotidiana a principios de la Edad Contemporánea*, coord. Por Oriol Brugarolas (Barcelona: Calambur, 2019).

han podido ser localizados de forma física, otros no han llegado hasta nuestros días al tratarse de copias realizadas por encargo en función de la demanda (no obstante se incluyen en el inventario razonado todos los títulos de cara a posibles hallazgos en el futuro).

En tercer lugar, las referencias a otra literatura editada de forma contemporánea a los argumentos tratados en cada uno de los epígrafes de esta tesis han sido consideradas según su valor como fuente documental impresa y, por tanto, aparecen reflejadas en el mismo apartado: textos referidos a los métodos de guitarra abordados con menciones directas o indirectas a los mismos o a sus autores, así como a las prácticas musicales de la época, los usos y funciones de la música guitarrística y del instrumento, cuestiones estéticas, repertorios y otras dinámicas asociadas; relatos perieгéticos de viajeros extranjeros, como los de Richard Twiss (1775) o Christian August Fischer (1799); los diarios personales, como el del barón de Maldà (1769-1791), útil para conocer la vida musical barcelonesa; las memorias, entre ellas las de Manuel Godoy (1839) o los relatos de escritores costumbristas como Antonio Flores, Mesonero-Romanos, Serafín Estébanez Calderón y otros textos literarios de la época, recogen pinceladas nítidas sobre las funciones, los usos y las prácticas musicales de la época.

Se han manejado, también, numerosas fuentes secundarias, en las que aparecen consignados hechos relacionados con los métodos de guitarra o sus autores y que generalmente, aunque no en todos los casos, pertenecen a un momento posterior cercano a los casos tratados. Se han considerado como tales los diccionarios biográficos, en su mayoría de temática musical y otros específicos sobre guitarristas, así como textos que ofrecen informaciones concernientes a los métodos. Una vez más, se ha decidido adoptar las normas Chicago a los intereses de esta tesis pues, si bien dicha preceptiva no contempla la inclusión de diccionarios enciclopédicos y otras obras análogas de consulta y referencia más que como nota al pie, en el desarrollo del presente trabajo se ha distinguido entre aquellas de carácter general (*DRAE*, etc.), que como tales no aparecen en la bibliografía final, y las privativas de la disciplina musicológica, cuya especificidad las convierte en singularmente significativas para la exposición en curso. Así, las primeras siguen el canon establecido¹¹⁷ mientras que las segundas han sido divididas en bibliografía (obras contemporáneas: *TNG*, *MGG*, *DMEH*...) y fuentes impresas (ediciones sincrónicas a cada período histórico abordado en las distintas partes del

¹¹⁷ *The Chicago Manual of Style*, § 14.247, 755.

trabajo¹¹⁸). Por orden cronológico, la relación de estas últimas arranca con el *Dictionnaire historique des musiciens*, de Alexandre-Étienne Choron¹¹⁹ y continúa con los de Antonio Fargas y Soler¹²⁰, Baltasar Saldoni¹²¹, José María Ruiz de Lihory¹²², Felipe Pedrell¹²³, Philip J. Bone¹²⁴, Joseph Zuth¹²⁵, Francisco Cuenca¹²⁶, Jaime Pahissa¹²⁷, Domingo Prat¹²⁸ y Daniel Fortea¹²⁹.

Por último, la ineludible literatura crítica ha sido organizada en el correspondiente apartado bibliográfico final, para cuyas citas se ha optado por el sistema de nota al pie con el fin de facilitar la lectura y por un escrúpulo bibliográfico derivado de la importancia que ostentan los datos editoriales de las fuentes en el planteamiento de esta tesis.

En lo relativo a otras cuestiones de método, la transcripción de los textos ha respetado al máximo la ortografía original, se ha seguido una orientación paleográfica con el fin de que futuros investigadores dispongan de una versión lo más fiel posible de los mismos y porque, en ocasiones, las peculiaridades ortotipográficas pueden ayudar a esclarecer el origen de algunos guitarristas y las variaciones gramáticas a la datación de las fuentes. Las abreviaturas históricas de uso más común se han reproducido con fidelidad e incorporado en el listado de abreviaturas, siglas y acrónimos, mientras que las palabras abreviadas menos habituales se han completado mediante el uso de corchetes, si bien no se ha normalizado el uso proliferante de las mayúsculas. Las

¹¹⁸ En el caso de publicaciones seriadas cuyo arranque se sitúa en el ámbito cronológico revisado en la tesis, estas también forman parte del elenco de fuentes impresas aunque la continuidad editorial sobrepase el límite temporal establecido en 1900. Otro tanto sucede con las reediciones facsímiles y anastáticas, también consideradas, y consignadas, como fuentes impresas (véase p. 57).

¹¹⁹ Alexandre-Étienne Choron y François Joseph-Marie Fayolle, *Dictionnaire historique des Musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivans, qui se sont illustrés en une partie quelconque de la musique et des arts qui y sont relatifs, Tels que Compositeurs, Ecrivains didactiques, Théoriciens, Poètes, Acteurs lyriques, Chanteurs, Instrumentistes, Luthiers, Facteurs, Graveurs, Imprimeurs de musique, etc.; avec des renseignements sur les Théâtres, Conservatoires, et autres établissemens dont cet art est l'objet. Précédé d'un sommaire de l'Histoire de la Musique par Al. Choron et F. Fayolle*, vol. 1 (París: Valade, Lenormant, 1810).

¹²⁰ Antonio Fargas y Soler, *Biografías de los músicos más distinguidos de todos los países publicadas por La España Musical bajo la dirección de D. Antonio Fargas y Soler* (Barcelona: Juan Oliveres, 1872).

¹²¹ Saldoni, *Diccionario biográfico-bibliográfico*.

¹²² José María Ruiz de Lihory, *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico* (Valencia, Establecimiento tipográfico Domenech, 1903; Valencia: Librerías París-Valencia, 1989).

¹²³ Felipe Pedrell, *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses é hispano-americanos, antiguos y modernos, acopio de datos y documentos para servir á la historia del arte musical en nuestra nación*, vol. 1 (Barcelona: Imprenta de Víctor Berdós y Feliu, 1897).

¹²⁴ Bone, *The Guitar & Mandolin*.

¹²⁵ Zuth, *Handbuch der Laute und Gitarre*.

¹²⁶ Francisco Cuenca, *Galería de músicos andaluces* (La Habana: Cultura, 1927; Málaga: Unicaja, 2002).

¹²⁷ Jaime Pahissa, *Diccionario de la Música Ilustrado*, 2 vols. (Barcelona: Central Catalana de Publicaciones, 1929).

¹²⁸ Prat, *Diccionario de guitarristas*.

¹²⁹ Daniel Fortea, *Biografías de los guitarristas antiguos y modernos* (Madrid: Biblioteca Fortea, s.d.).

ilustraciones y ejemplos musicales que acompañan al texto quedan englobados como figuras. Las primeras se han descrito conforme a las normas propuestas en *The Chicago Manual of Style*¹³⁰ y los segundos, según las directrices de Kern Holoman¹³¹, con información detallada al pie de cada uno de ellos, si bien esta aparece abreviada en un listado específico¹³².

La localización de fuentes ha sido un trabajo largo y laborioso, posiblemente el de más peso de la tesis. Muchos de los métodos, por vicisitudes históricas, fueron publicados fuera de España y ha sido necesario ampliar la búsqueda fuera del país. En el momento en que se inició este trabajo de investigación no existían catálogos bibliográficos en línea, por lo que la búsqueda de fuentes se efectuó en los ficheros manuales o a través de copias (en el caso de las bibliotecas extranjeras). Fue de gran utilidad la consulta del catálogo impreso *National Union Catalog* (NUC)¹³³. Otros catálogos que se consultaron en microficha fueron los de la Deutsche Bücherei¹³⁴ de Alemania y la Bibliothèque Nationale de Francia¹³⁵. Posteriormente, las bibliotecas fueron desarrollando sus catálogos en línea e incorporando los datos a la red, lo que facilitó considerablemente el trabajo de búsqueda. Sin embargo, siempre se ha previsto que no todos los registros estén incluidos en línea y se ha verificado que no hubiera omisiones realizando también la consulta en los catálogos manuales. De la misma forma, se han consultado catálogos específicos, como el de la colección de música para guitarra de Thorvald Rischel y Frederik Birket-Smith, hoy en la Biblioteca Real de Copenhague¹³⁶, o el catálogo de la colección musicológica de Lothar Siemens, recogido en la Biblioteca Universitaria de Las Palmas de Gran Canaria¹³⁷.

¹³⁰ *Chicago Manual of Style*, § 3.3.

¹³¹ Kern Holoman, *Writing about Music. A Style Sheet* (California: University of California Press, 2014).

¹³² *Chicago Manual of Style*, § 3.37 a 3.39.

¹³³ *The National Union Catalog Pre-1956 Imprints: A Cumulative Author List Representing Library of Congress Printed Cards and Titles Reported by Other American Libraries, compiled and Edited with the Cooperation of the Library of Congress and the National Union Subcommittee of the Resources Committee of the Resources and Technical Services Division* (Londres: Mansell, 1968-1981).

¹³⁴ *Deutsche Bücherei Microforma: [Katalog] Ak bis 1987* (Hildesheim: Georg Olms Verlag, [1987]). Reproduce las fichas de las épocas comprendidas entre 1913-1973 y 1974-1987.

¹³⁵ *Bibliothèque nationale. Catalogue général des livres imprimés. Auteurs. Avec additions et corrections*. (París: Chadwyck-Healey France, 1986).

¹³⁶ Jytte Torpp Larrson, comp., *Catalogue of the Rischel and Birket-Smith Collection*, ed. Peter Danner (Columbus: Editions Orphée, 1989).

¹³⁷ *Catálogo de la colección musicológica Lothar Siemens de la Biblioteca Universitaria de Las Palmas de Gran Canaria*, 2 vols. (Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2009).

Muchos otros métodos no han llegado a formar parte de bibliotecas públicas o simplemente se han perdido. La búsqueda se ha extendido a otros medios con el fin de localizar más títulos e informaciones, sobre todo en la prensa histórica coetánea, según ya se ha dicho, o en catálogos de editores y almacenistas de música. Se ha acudido, asimismo, a colecciones privadas y anticuarios, en los que se ha logrado con éxito localizar otras referencias no presentes en instituciones. Una vez ubicados los métodos se ha procedido a su datación, ya que en su mayoría no se indica la fecha de edición en la portada o en el texto.

Se ha mencionado con anterioridad cómo la prensa histórica puede jugar un importante papel en el proceso de datación de un texto. Por su parte, los números de plancha o de edición también han ayudado a datar de forma aproximada algunos de los tratados impresos. En el caso de los métodos editados en España, se ha acudido a las secuencias elaboradas por José Carlos Gosálvez en *La edición musical española hasta 1936*¹³⁸. Para las publicaciones inglesas, se ha consultado la obra de Otto Erich Deutsch *Music Publishers' numbers. A Selection of 40 Dated Lists*¹³⁹. Y para las ediciones francesas, el *Dictionnaire des éditeurs de musique français* de Anik Devriès y François Lesure¹⁴⁰. En ocasiones, la datación de los métodos se ha podido realizar a partir de la dirección del editor o almacenista indicada en la portada. Un ejemplo es la reimpresión de la segunda edición del método de Antonio Cano. La dirección que figura en su cubierta, calle Capellanes 10 de Madrid, correspondería a los años comprendidos entre 1884 y 1897. Como en los números de plancha, se ha acudido a las relaciones elaboradas por José Carlos Gosálvez para las ediciones españolas¹⁴¹ y de Anik Devriès para los editores franceses¹⁴². A su vez, el Registro de la Propiedad Intelectual ofrece fechas bastante aproximadas de publicación, a cuyo efecto se ha consultado la recopilación realizada por la Biblioteca Nacional de España para la sección de música¹⁴³. Los catálogos de editores y almacenistas no indican de forma precisa la fecha de publicación de los métodos, pero sí en qué período fueron vendidos y, al estar muchas veces incorporados a publicaciones

¹³⁸ José Carlos Gosálvez Lara, *La edición musical española hasta 1936* (Madrid: AEDOM, 1995).

¹³⁹ Otto Erich Deutsch, *Music Publishers' numbers. A Selection of 40 Dated Lists 1710-1900* (Londres: ASLIB, 1946).

¹⁴⁰ Anik Devriès y François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, vol. 2. *De 1820 à 1914* (Ginebra: Éditions Minkoff, 1988).

¹⁴¹ Gosálvez, *Edición musical*.

¹⁴² Devriès y Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*.

¹⁴³ Nieves Iglesias, coord., *La música en el registro de la propiedad intelectual 1847-1915* (Madrid: Biblioteca Nacional de España, 1997).

musicales, pueden ilustrar sobre otras obras o métodos que se vendían en el mismo momento de la partitura.

Algunos métodos en los que no aparece la fecha de edición ofrecen otros datos históricos gracias a los que es posible datarlos de forma aproximada. Una dedicatoria puede indicar que un método fue publicado antes de la fecha del fallecimiento de dicha persona. Así, el método de Pablo Rosquellas, *A complete Tutor for the Spanish Guitar*, dedicado a la princesa Charlotte of Wales, habría sido publicado hacia 1813¹⁴⁴. Los sellos de instituciones oficiales pueden ofrecer pistas para datar los métodos. En las ediciones francesas, el sello «Bibliothèque Imperiale» apunta a que el ejemplar se imprimió en la época napoleónica, es decir, antes de abril de 1814, o durante los Cien Días (del 20 de marzo de 1815 al 8 de julio de 1815). En caso de aparecer «Bibliothèque Royale», es señal de que fue impreso entre abril de 1814 y marzo de 1815, o después del 8 de julio de 1815. Salvador Castro de Gistau escribió un método de guitarra que reeditó en varias ocasiones. Unas veces sus libros llevan impreso el sello de «Bibliothèque Imperiale» y otras el de «Bibliothèque Royale», lo que puede guiar en su datación. En ocasiones, la identificación de particulares del papel empleado en los métodos —corondeles, puntizones, marcas de agua— ha sido útil, en particular el examen de la filigrana para los manuscritos de finales del siglo XVIII y principios del XIX. En España se utilizó con profusión el papel fabricado en Capellades (Barcelona), que mostraba distintas marcas de agua según el fabricante y el año de producción. Se ha consultado el catálogo de Oriol Valls i Subirà, *El papel y sus filigranas en Catalunya*¹⁴⁵, para datar algunos manuscritos de forma aproximada.

La caligrafía y la ortografía también ayudan a aproximar la fecha de algunos métodos. Es el caso de la ortografía característica utilizada en los volúmenes publicados por los liberales españoles en Londres en los años veinte del siglo XIX. Las variaciones ortográficas pueden ayudar, además, a fechar distintas ediciones de un mismo método. El método *Novísimo arte de tocar la guitarra*, de D. E. M., publicado desde aproximadamente el año 1845 hasta principios del siglo XX, muestra toda la evolución de la ortografía española a lo largo de ese período de tiempo. La tipografía e impresión

¹⁴⁴ Pablo Rosquellas, *A complete Tutor for the Spanish Guitar, containing in addition to the Fingered Lessons & Exercises, Spanish, Italian & English Songs, with several National Airs, Dedicated with the greatest respect, to Her Royal Highness the Princess Charlotte of Wales, by...* (London: Clementi [ca. 1813]).

¹⁴⁵ Oriol Valls i Subirà, *El papel y sus filigranas en Catalunya* (Amsterdam: Paper Publications Society, 1970).

también pueden ayudar en este sentido. Los estilos de cada momento se reflejan en cubiertas y portadas; asimismo, los usos y formas editoriales, los tipos gráficos empleados y la notación informan, si bien de manera aproximada, sobre el momento de la publicación. Para este cometido ha servido de ayuda el manual realizado por la Biblioteca Nacional de España enfocado a la descripción de los libros de música del siglo XIX, en el que se presta especial atención a la decoración de las portadas y la tipografía¹⁴⁶. El precio marcado, en reales o en pesetas, ayuda a delimitar, al menos, un punto de inflexión en las publicaciones de la segunda mitad del siglo XIX, pues, teniendo en cuenta que la peseta empezó a circular el 19 de octubre de 1869, aquellas publicaciones tasadas en reales de vellón son, necesariamente, anteriores a esa fecha.

Todos estos pasos previos han permitido la elaboración del inventario razonado que capitaliza buena parte de esta tesis. El empleo de la denominación inventario razonado es deliberado y consecuente no solo con los objetivos de estas páginas, sino también con los paradigmas desarrollados por las llamadas Ciencias de la Documentación e Información. En primer lugar, ante el alto nivel de codificación que la archivística, la biblioteconomía, el documentalismo o la museística han imprimido al proceder catalográfico, implementando estándares que responden a patrones vinculantes tanto de orden nacional como internacional¹⁴⁷, se hizo patente que estos no se ajustaban a la orientación basililar del presente trabajo, más enfocada hacia la investigación musicológica que a la sistematización documental. En segundo lugar, la heterogeneidad del acervo recolectado a lo largo del trabajo intervino como otra razón de peso, pues aglutina materiales documentales —léase «documento» como todo aquel testimonio de la actividad del hombre fijado en un soporte perdurable que contiene información¹⁴⁸—

¹⁴⁶ Nieves Iglesias Martínez e Isabel Lozano Martínez, *La música del siglo XIX. Una herramienta para su descripción bibliográfica* (Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2008).

¹⁴⁷ Desde los remotos orígenes de las primeras «reglas de catalogación» surgidas en Occidente por influencia de los principios liberales de la Revolución Francesa —*Instruction pour précéder à la confection du catalogue de chacunes des Bibliothèques sur lesquelles les Directoires ont dû ou doivent incessamment apposer les scellés* (Paris: Imprimerie Nationale, 1791)—, las normativas catalográficas han seguido una trayectoria siempre creciente y progresivamente vinculante. La presión internacional, fundamentalmente dimanada desde la órbita angloamericana, ha tendido a establecer un estándar ecuménico adoptado por casi todos los países, reflejado en los sucesivamente renovados *Principios Internacionales de Catalogación* de la International Federation of Library Associations-IFLA, que en España se erigen en norma oficial para las instituciones de titularidad pública al haber sido asumidos por el Ministerio de Cultura —*Principios de Catalogación de IFLA: pasos hacia un Código Internacional de Catalogación*, ed. por Barbara B. Tillet, Renate Gömpel y Susanne Oehlschläger, trad. María Luisa Martínez-Conde, Juan Carlos Sánchez Olivares y Concha Vilariño (Madrid: Ministerio de Cultura-Secretaría General Técnica, 2005)—.

¹⁴⁸ Luis Nuñez Contreras, «Concepto de documento», *Archivística. Estudios básicos* (Sevilla: Diputación Provincial, 1983), 31.

propios tanto de archivo¹⁴⁹ cuanto de biblioteca¹⁵⁰ y cuyo tratamiento se somete, necesariamente, a distintas normativas al tiempo que responde a disímiles procedimientos y protocolos de actuación¹⁵¹. En tercer lugar, y como consecuencia de todo lo anterior, la propia normalización taxonómica de los instrumentos de descripción indicaba la pertinencia de adoptar una fórmula híbrida entre el catálogo y el inventario pues, si bien es cierto que el primero incluye, además de los datos básicos del objeto tratado como «naturaleza, datación, situación, propiedad...», «aspectos descriptivos que amplían el conocimiento»¹⁵², «requiere mucho tiempo para su elaboración, pues implica el análisis exhaustivo de los documentos»¹⁵³ y «lleva asociada una labor más profunda de investigación»¹⁵⁴, un catálogo también resulta más cerrado y definitivo¹⁵⁵, pues demanda

¹⁴⁹ Todo aquel «testimonio material de un hecho o acto realizado en el ejercicio de sus funciones por personas físicas o jurídicas, públicas o privadas, de acuerdo con unas características de tipo material y formal»; *Diccionario de Terminología Archivística*, 2.ª ed. (Madrid: Subdirección General de los Archivos Estatales, 1995), s.v. «documento».

¹⁵⁰ Estos serían los «documentos considerados como fuentes narrativas, artísticas, informativas y científicas, producto de la imaginación, la creación y la investigación: el material clásico de bibliotecas, museos y centros de documentación»; Francisco Fuster Ruiz, «Archivística, archivo, documento de archivo... Necesidad de clarificar los conceptos», *Anales de Documentación*, n.º 2 (1999): 104.

¹⁵¹ Actualmente, la normalización catalográfica en bibliotecas implica la aplicación del llamado formato MARC 21 Bibliográfico para el diseño y estructura de las fichas —véase *Formato MARC 21 Bibliográfico. Introducción a la edición en español*, edición completa actualizada, trad. Biblioteca Nacional de España (Madrid: BNE, 2013)—, las normas de control bibliográfico universal estipuladas por la Descripción Bibliográfica Internacional Normalizada (ISBD) y las políticas de calidad de la Organización Internacional de Normalización cuya norma ISO 2789:2013 (Information and Documentation-International Library Statistics) se ha publicado en castellano como UNE 2789:2014 (sustituyendo a UNE-ISO 2789:2011 e incorporando una visión, desde una perspectiva internacional, de las últimas tendencias bibliotecarias), como las más importantes entre otras prescripciones facultativas —a las que podrían añadirse los Requisitos Funcionales y Numeración de Registros de Autoridad-FRANAR, el Programa sobre Control Bibliográfico Universal y MARC Internacional-UBCIM o las Normas Bibliográficas ICABS-IFLA-CDNL; véase Glenn E. Patton, ed., *Requisitos Funcionales de los Datos de Autoridad (FRAD). Un modelo conceptual*, trad. Biblioteca Nacional de España (Madrid: BNE, 2009)—. Por su parte, la archivística cuenta con la ISAD (G): Norma Internacional General de Descripción Archivística; la Norma Española de Descripción Archivística-NEDA, la Norma ISO 15489 de Información y documentación-Gestión de documentos en tanto paradigmas fundamentales —a las que podrían añadirse otros como el Repertorio de etiquetas de EAC-CPF, las normas UNE-ISO 30300/30301: 2011 de Sistemas de gestión para los documentos, la Norma ISDF emitida por el Comité de Buenas Prácticas y Normas Profesionales del Consejo Internacional de Archivos, o Norma Internacional SAAR (CPF) sobre los registros de Autoridad—, todas ellas accesibles a través del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/archivos/recursos-profesionales/normas-archivisticas.html>.

¹⁵² Alfonso Muñoz Cosme, «Catálogos e inventarios del Patrimonio en España», *El catálogo monumental de España (1900-1961): investigación, restauración y difusión*, coord. por Amelia López-Yarto Elizalde (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte-Secretaría General Técnica, 2012), 28.

¹⁵³ César Martín Gavilán, *Descripción archivística: guías, inventarios, catálogos e índices. La norma ISAD (G)*, <http://eprints.rclis.org/14566/1/isadg.pdf>.

Conferencias impartidas en el Programa Universitat i Territori (Valencia: Universitat de València, 2014), 67-93. Véase asimismo: Ignacio González-Varas, *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas* (Madrid: Cátedra, 1999), 77 y ss.

¹⁵⁵ Luis García Ejarque, *Diccionario del archivero-bibliotecario: terminología de la elaboración, tratamiento y utilización de los materiales propios de los centros documentales* (Gijón: Trea, 2000), 77-78. *Diccionario de Terminología Archivística*, 2.ª ed. (Madrid: Subdirección General de los Archivos Estatales, 1995), s.v. «catálogo».

hacer constar, de forma sistemática, toda la *colección*¹⁵⁶ de «elementos», aspecto que no podía ser satisfecho por un planteamiento, de partida, abierto a incorporar nuevos registros documentales en el futuro como el que anima esta tesis. Los inventarios, por su parte, y a diferencia de los anteriores, resultan instrumentos de descripción y control muy flexibles al consentir estadios provisionales y al estar sometidos a procedimientos menos reglamentados formalmente¹⁵⁷, dado que exhiben una indiscutible «falta de normalización» y «una evidente indefinición»¹⁵⁸; características que, lejos de constituir un inconveniente, se convierten en una ventaja al propósito de estas páginas, pues al mismo tiempo «permiten describir uniformemente y proporcionan unos niveles de información satisfactorios para los usuarios»¹⁵⁹, entendiéndose por tales a los potenciales investigadores en el área, además de condensar la actividad intelectual del trabajo sobre el fondo documental; la clasificación y la descripción aunados con una doble finalidad: conocer qué es lo que se tiene y cómo está organizado, de una parte, e informar con precisión acerca de su contenido y localización, de otra, de modo que ante cualquier búsqueda documental ofrezca siempre una respuesta pertinente y rápida¹⁶⁰.

Así pues, los criterios en la confección de este inventario razonado se han adaptado a las necesidades investigativas propias a fin de recoger, de forma detallada, datos útiles para estudios enmarcados, en términos generales, en el ámbito disciplinar relativo a la historia y ciencias de la música, ofrecer el registro de los ejemplares (libros o unidades documentales localizados) y proporcionar los elementos necesarios para identificar futuros materiales que pudieran llegar a aparecer. Por ese motivo, su factura no se ha ajustado a una normalización estricta¹⁶¹, ya que su fin no es pasar a formar parte

¹⁵⁶ Aplicado a la documentación, «colección» suele indicar un conjunto de documentos reunidos según criterios subjetivos. Por ello carecen, entre otras características, de una estructura orgánica y están organizadas de forma facticia siguiendo un tema o el criterio de su colector. José Ramón Cruz Mundet, *Manual de archivística* (Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003), 100.

¹⁵⁷ Véase Manuel Carrión Gutiez, *Manual de bibliotecas* (Salamanca: F. Germán Sánchez Ruipérez, 1990).

¹⁵⁸ José Ramón Cruz Mundet, *Manual de archivística* (Madrid: F. Germán Sánchez Ruipérez, 2003), 282.

¹⁵⁹ Martín Gavilán, *Descripción*, 5.

¹⁶⁰ Cruz Mundet, *Manual*, 283.

¹⁶¹ En este sentido, cabe decir que no se han respetado de forma estricta, aunque se han tenido en cuenta, ni las prescripciones estipuladas por la *Norma internacional de descripción archivística ISAD (G)*, 2.^a ed. (Madrid: Ministerio de Cultura, 2000), ni las concreciones nacionales dispuestas en las *Reglas de catalogación*. Edición nuevamente revisada, 7.^a reimpresión (Madrid: Ministerio de Cultura-Secretaría General Técnica, 2010), ni las dispuestas y compiladas por la CDU-AENOR —*Clasificación Decimal Universal*, 6.^a edición abreviada española, revisada y actualizada (Madrid: Asociación Española de normalización y clasificación, 1991)—. Algunos de estos preceptos han sido adaptados a escala regional, como en el caso particular del ámbito catalán —*Regles angloamericanes de catalogación* (Barcelona: Biblioteca de Catalunya; Vic: Eumo, 1996); ISBD: *Descripció bibliogràfica normalitzada internacional, edicion consolidada* (Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2013). Por último, caben citarse todos aquellos textos propedéuticos centrados en teorías y prácticas documentales y biblioteconómicas, bien de espectro

del acervo de ninguna institución determinada sino ofrecer, en cambio, una relación adaptada a las necesidades de los investigadores, mediante el estudio y la adopción de las medidas que mejor se adecuaban a tal cometido. En este sentido, han sido enormemente útiles las pautas brindadas por autores como Brian Jeffery en relación con la catalogación de música del siglo XIX, en las que se concede especial importancia a cada ejemplar localizado, y se han tenido en consideración las diferentes tiradas, ediciones y disimilitudes entre ejemplares, aun pertenecientes a una misma edición. Cabría señalarse en este punto que, en lo relativo a los conceptos edición, tirada y reimpresión, se aprecian no pocas confusiones incluso por parte de los mismos editores e impresores; el uso actual no coincide con el antiguo y deben leerse los datos consignados en las portadas con precaución.

La herramienta ya mencionada, *La música del siglo XIX*¹⁶², elaborada en la Biblioteca Nacional de España para la descripción de la música de este período, ha ayudado a establecer los diferentes campos del inventario, entendiéndose que cualquier detalle puede ser importante para futuras investigaciones, como la procedencia de los textos, la encuadernación o los sellos de los almacenistas, por citar solo unos ejemplos.

Los métodos se han distribuido en el inventario razonado en dos secciones: textos manuscritos y ediciones comerciales impresas. Por ser numeroso el grupo de métodos anónimos, ha sido necesario realizar una subdivisión y agrupar en primer lugar los métodos anónimos y en segundo, por orden alfabético, los que muestran su autor. Estos figuran entre corchetes cuando no aparecen en la publicación y ha sido posible averiguarlos. En el apartado de los ejemplares editados en formato libro, se han ordenado los autores por orden alfabético. En algunos casos solo aparecen sus iniciales (D. E. M., o D. J. M. G. y E...) y, entonces, se ha escogido la segunda o tercera de ellas, que correspondería al apellido¹⁶³, para insertarlos en el lugar correspondiente. En dicha relación se ha optado, además, por incluir todos aquellos métodos de los que no ha sido posible localizar ningún manuscrito o ejemplar pero de los que se sabe de su

general —María Rosa Garrido Ardilla, *Teoría e historia de la catalogación de documentos* (Madrid: Síntesis, 1996); Nuria Pinto Molina, *Catalogación de documentos: teoría y práctica* (Madrid: Síntesis, 2001); Marita Teresa Calarco, Virginia Fox y Elsa Galván, *Introducción a la catalogación de documentos* (Buenos Aires: Alfagrama, 2005)—, bien especializados —María José de la Peña Huertas y Ana María Rodrigo Echalecu, *Curso de catalogación bibliográfica: asientos bibliográficos completos en formato ISBD e IBERMARC* (Madrid: Estudio de Técnicas Documentales, 2012); Graciela Spedalieri, *Catalogación de monografías impresas* (Buenos Aires: Alfagrama, 2007)—.

¹⁶² Iglesias, *Música del siglo XIX*.

¹⁶³ A pesar de presumir —aunque sin posibilidad de constatación— en casos como los utilizados de ejemplo, que la D. corresponda a *don*, tratamiento de respeto antepuesto al nombre de pila.

existencia a través de referencias, con el fin de que puedan ser identificados en un futuro en caso de aparecer.

Se muestra para cada método el título en transcripción paleográfica literal de todos los datos que aparecen en la portada (o en la cubierta, en caso de carecer de aquella), sin separación mediante barras, para facilitar la lectura. Se incluyen las características físicas, con las medidas de los ejemplares, indicando en centímetros la altura de la cubierta en los formatos habituales y en los que no, la anchura a continuación de la altura. Las fracciones de centímetro se han contado como centímetros completos¹⁶⁴. Se consigna también el número de folios o páginas. El lugar de edición se indica siempre que conste y, si ha sido posible averiguarlo, se muestra entre corchetes. La mayoría de los métodos no indican la fecha en que fueron escritos o editados, por lo que ha sido preciso reconstruirla mediante las herramientas mencionadas anteriormente, en unas ocasiones de forma exacta y en otras aproximada. En todos esos casos se indican las referencias que avalan la datación. El número de plancha en las publicaciones del siglo XIX orienta en ello, por lo que siempre se incluye.

Se indica la localización de cada manuscrito, así como de todos los ejemplares impresos, aun perteneciendo a una misma edición, presentes en bibliotecas, archivos o colecciones particulares, y se hace constar la signatura en todos los casos, excepto en las unidades bibliográficas de estas últimas, que no la presentan al ser fondos reducidos de carácter privado. Se ha considerado imprescindible este proceder con los manuscritos y muy conveniente con los métodos editados hasta 1850. De estos existen escasos ejemplares, ya que la producción se realizaba de forma manual por medio de planchas metálicas o xilográficas y en la mayoría de los casos estaba sujeta a la demanda y se realizaba en distintos períodos de tiempo, lo que determinaba en ocasiones diferencias entre los diversos ejemplares. Por otra parte, cada libro puede incorporar anotaciones manuscritas o sellos, que se señalan para cada ejemplar. En el caso de los libros impresos mediante sistemas industriales, esta medida no es tan necesaria por el número mayor de ejemplares y su uniformidad, pero se ha optado también por incluirla, ya que han llegado pocos ejemplares hasta nuestros días debido a la fragilidad del papel, de menor calidad, y al haber sido considerados como bienes de escaso valor. Se ha procurado examinar todos los ejemplares de cada método y, en los casos que no ha sido posible, se ha indicado.

¹⁶⁴ *Reglas de Catalogación*, apartado § 2.5.5., 88.

Introducción

Como ya se ha hecho presente para el material de archivo¹⁶⁵, también en este caso se indican las ubicaciones mediante el sistema de siglas RISM para una fácil identificación. Cuando no están normalizadas, como sucede con algunas colecciones particulares, se hace constar el nombre completo de la biblioteca o del coleccionista para evitar confusiones. En los casos en que la localización de ejemplares no ha sido personal, se indica la procedencia de la información mediante referencias bibliográficas que mantienen las directrices explicitadas en la norma Chicago¹⁶⁶. Asimismo, para cada método, se mencionan las referencias en la prensa del momento (normalmente anuncios), así como su aparición en catálogos de librerías o almacenes de música, que informan de la vida y el alcance de la publicación. En el caso de haber ediciones anastáticas, urtext o comentadas de los métodos, se indican, así como las copias digitalizadas disponibles en la red.

¹⁶⁵ Véase p. 62.

¹⁶⁶ *Chicago Manual of Style*, apartado § 15.22, 797.

1.4. Estructura del trabajo

No ha sido sencillo establecer la estructura de la tesis debido a que cada uno de los métodos de guitarra es susceptible de ser analizado desde múltiples aspectos. Articular los distintos puntos de estudio de los setenta y dos métodos inventariados (sin tener en cuenta reediciones, traducciones y tiradas), escritos por cincuenta y cuatro autores (quince de ellos anónimos), además de las obras anónimas, y reunirlos en torno a unas directrices, ha precisado un largo proceso de reflexión en el que la ayuda de la doctora María Antonia Virgili Blanquet ha sido decisiva. La tesis abarca múltiples aspectos que ha sido necesario conjugar, uno de los cuales consistía en los recursos técnicos enseñados en cada uno de los métodos, pero también la finalidad con la que fueron escritos. La guitarra es un instrumento sumamente versátil y en el período examinado se adaptó a distintas categorías de repertorio. Tradicionalmente se han estudiado los libros pedagógicos destinados a guitarra solista, lo que es un punto de partida excluyente. Como ya se ha apuntado, la aparición de numerosos textos escritos con finalidades bien distintas ilustra sobre otras realidades y forma un conjunto de materiales que merece ser tenido en consideración. Asimismo, era necesario acercarse a la trayectoria y las ideas pedagógicas de cada autor, pero no de forma aislada, sino en el contexto en el que creó sus obras, el cual, en muchas ocasiones, viene determinado por condicionantes históricos como exilios o corrientes migratorias.

El examen de todas estas publicaciones ha verificado la consciencia de que fueron resultado de la conjunción de múltiples factores artísticos y también extraartísticos. Por ese motivo se ha abordado el itinerario profesional de cada autor, pero a su vez intentando agrupar a los músicos en función del contexto histórico y de sus respectivos intereses. Es el caso de los exiliados liberales en Londres que, en los años veinte del siglo XIX, impregnados del espíritu innovador de la época, crearon algunos inventos. Entre ellos se encontraban algunos guitarristas que conformaron un grupo homogéneo que debe estudiarse en conjunto al tener objetivos y preocupaciones comunes. A finales del siglo XIX, el gusto por lo exótico y lo español en Francia facilitó el triunfo de los guitarristas españoles en París, lo que debe tenerse en cuenta para el estudio de los métodos y

contextualizarlos de forma conveniente, y a principios del siglo XX las condiciones propicias de Buenos Aires facilitaron el florecimiento de la guitarra de concierto y la publicación de métodos, que deben estudiarse de forma conjunta para comprenderlos mejor. Por todos los motivos anteriores se ha procurado no interrumpir la trayectoria de cada guitarrista, intentando siempre contextualizar sus aportaciones e imbricarlas en el entramado contextual correspondiente.

Al establecer la estructura de la tesis se daba la circunstancia de que, al abordar cualquiera de los aspectos reseñados de forma independiente, el resultado era fragmentario y se producía una segregación respecto del conjunto. Si se planteaba un estudio cronológico de los métodos, quedaba interrumpido el decurso de cada autor; si el trabajo se centraba en los aspectos técnicos de la guitarra, se desdibujaba el contexto histórico. Estas son las razones que se ha intentado conjugar de forma equilibrada a la hora de organizar la estructura del trabajo.

Así, las secciones principales de la tesis, articuladas en función de todo lo anteriormente expuesto, condicionan y se reflejan en la estructura de un índice dividido en cuatro grandes bloques ordenados en secuencia diacrónica y marcados por determinados hechos y características. No obstante, las fechas de inicio y término de cada período son aproximadas, ya que algunos guitarristas por su longevidad pueden sobrepasar los límites preestablecidos. Existen publicaciones clave que marcan, con su fecha de edición, un cambio importante, pero se ha de tener en cuenta que las transformaciones no son repentinas y necesitan de una preparación anticipada.

La primera etapa establecida en este estudio para los métodos de guitarra abarca desde aproximadamente el año 1790 hasta 1819, cuando comienza a cambiar el lenguaje guitarrístico y aparecen manuales que responden a la demanda de los aficionados. Se trata de un momento de gran actividad y de experimentación, un momento en el que la imprenta musical está poco desarrollada y la mayor parte de los métodos se distribuyen de forma manuscrita. Son métodos en general poco conocidos y estudiados, con excepción de los de Fernando Ferandiere¹⁶⁷, Antonio Abreu¹⁶⁸ y Federico Moretti¹⁶⁹, pero imprescindibles para entender el desarrollo posterior del lenguaje guitarrístico. Esta fase

¹⁶⁷ Ferandiere, *Arte*.

¹⁶⁸ Abreu, *Escuela* (1799).

¹⁶⁹ Moretti, *Principios para tocar la guitarra de seis ordenes, precedidos de los elementos generales de la Musica dedicados a la Reyna Nuestra Señora por el Capitan D. Federico Moretti, alférez de Reales Guardias Walonas* (Madrid: Imprenta de Sancha, 1799).

destaca por la versatilidad de las publicaciones, ideadas para satisfacer cualquier necesidad del aficionado, si bien se orientaban preponderantemente hacia la interpretación del nuevo repertorio, aprender los signos musicales para poder tocar el nuevo estilo punteado que estaba surgiendo, realizar acompañamientos mediante arpeggios, aprender los tonos, la tablatura o interpretar boleros, necesidades que recogieron los métodos de guitarra.

La segunda etapa comprende desde el año 1820 hasta 1843 y está enmarcada por las fechas de publicación del primero y del último método de Dionisio Aguado. Es un período liderado fundamentalmente por Dionisio Aguado y Fernando Sor, quienes desarrollaron la mayor parte de su labor en el extranjero y a cuyo rebufo la moda de la guitarra se impuso en los círculos de la alta sociedad parisina y londinense a través de un repertorio solista de difícil ejecución; creaciones complejas y virtuosísticas a cuyas características y requisitos ejecutivos responden las publicaciones didácticas analizadas. Según ha sido advertido con anterioridad, dentro de cada una de las etapas, se han agrupado los métodos según su finalidad y, en orden a evitar miradas sesgadas o nociones apriorísticas que pudieran limitar la impostación heurística del trabajo, se han incluido métodos redactados con distintos objetivos, lo que ofrece una panorámica de los intereses de los guitarristas, de los aficionados y de sus gustos, así como de la realidad del instrumento y de la función social de estas ediciones en la sociedad en cada época.

Por su parte, la tercera etapa, establecida desde aproximadamente 1840 hasta alrededor de 1900, se centra en las aportaciones pedagógicas de los guitarristas de la segunda mitad del siglo XIX. Son años en los que una nueva generación de músicos intenta mantener los logros de Sor y Aguado y que, ante el inexorable avance del piano, deben concebir medios originales para incrementar la atención e interés por la guitarra, lo que consiguen ingeniando nuevos recursos técnicos para el instrumento. Se tratan en esta sección autores que, por tradición, han sido minusvalorados u olvidados pero cuya obra merece ser tenida en consideración y, si bien la mayor parte de las publicaciones pedagógicas examinadas surgen en España, también se advierten ejemplos publicados en Francia y Estados Unidos. Se trata de una fase que contrasta con la anterior por la diversidad de contenidos, repertorio, dificultad, técnicas, autores y sistemas de lectura utilizados. El número de métodos destinado a la guitarra académica es menor y vuelve con fuerza el interés por lo popular, acompañado por la reaparición de la tablatura; en todo caso hay que señalar que en este período no está muy definida la frontera entre el

aprendizaje de la guitarra solista y popular, y en algunos textos se manifiesta una combinación de ambas. En términos generales podría decirse que se reduce el precio de las copias, y que muchas de estas ediciones se dirigen a usuarios con escasos conocimientos musicales. Paralelamente, surgen métodos para materias poco tratadas en la guitarra como la armonía, la composición o el acompañamiento, esto último unido al auge de las rondallas.

Tras subdividir los métodos según su función, se han agrupado según su autoría, procurando ordenarlos de forma cronológica. El primer período así establecido destaca por la abundancia de autorías anónimas. En su mayoría son manuscritos que no incorporan fecha de producción, por lo que se han datado de la forma más aproximada posible, aunque también se incluyen tres libros muy conocidos y ya mencionados —debidos a Fernando Ferandiere¹⁷⁰, Antonio Abreu¹⁷¹ y Federico Moretti¹⁷², los tres de 1799 pero ordenados según su aparición— junto a los de Salvador Gil¹⁷³, Tomás Lardiés¹⁷⁴, D. J. M. G. y E.¹⁷⁵, así como aquellos para acompañar en el nuevo estilo de Salvador Castro de Gistau y Pablo Rosquellas¹⁷⁶.

El segundo período, como ya se ha indicado, estuvo dominado por las figuras de Aguado y Sor, pero en este trabajo se incide en los autores menos conocidos, en especial en los guitarristas exiliados de Londres. Se ha intentado no fragmentar este grupo en el estudio de los métodos, ya que su problemática y sus intereses son comunes, pero se ha de advertir que por las fechas no ha sido posible agruparlos a todos; así, y aunque deberían figurar José María de Ciebra¹⁷⁷ o Francisco Trinidad Huerta, el hecho de que la edición del primero —de dudosa atribución— se produjese hacia 1860 y que la del segundo lo

¹⁷⁰ Ferandiere, *Arte*.

¹⁷¹ Abreu y Prieto, *Escuela*.

¹⁷² Moretti, *Elementos*.

¹⁷³ Salvador Gil, *Principios de música aplicados a la guitarra por Don Salvador Gil, para el uso de sus discípulos* (Madrid: Imprenta de Sancha, 1814).

¹⁷⁴ Tomás Lardiés, *Arte de tocar la guitarra por cifra, con sus preguntas y sus respuestas, dos diapasones con sus posturas, unos arpegios, una contradanza y un vals, por Don Tomás Lardies* (Madrid: Imprenta de José Martín Avellano, 1818).

¹⁷⁵ D. J. M. G. y E., *Rudimentos*.

¹⁷⁶ Salvador Castro de Gistau, *Méthode de Guitare ou Lyre par S. Castro. Traité des Modulations Majeures et Mineures. Divisé en deux Parties la première Partie contient les douze Modulations Majeures et la seconde les douze Mineures* (Paris: el autor, [ca. 1814-15]); y Rosquellas, *Complete Tutor*.

¹⁷⁷ José María de Ciebra, *Handbook for the guitar: being a complete and easy introduction to the art of playing upon that popular instrument: with copious gamut, double and chromatic scales and harmonies, to which is added a selection of thirty beautiful and appropriate melodies* (Londres: Sheard, [ca. 1860]).

hiciera en suelo francés¹⁷⁸, todavía un año más tarde, no lo consienten. Esta etapa concluye en 1843, pero una nueva generación guitarrística venía preparándose desde unos años atrás: si bien el *Nuevo Método de Guitarra* se publicó en 1843 y determina el final de la sección, en 1842 aparecieron algunos textos que adelantaban las características propias de la segunda mitad del siglo XIX, como es el caso de la enseñanza del repertorio doméstico. El *Apéndice al Nuevo Método* de Aguado fue publicado en 1850, poco después de la muerte del guitarrista, pero se ha incluido en esta sección con el fin de no fragmentar su producción. Durante los últimos años de vida de Aguado iban surgiendo nuevos intereses y corrientes con respecto al repertorio y la técnica guitarrísticos, que empezaron a manifestarse hacia 1840.

Según se ha adelantado, el tercer período se caracteriza por la abundancia de autores activos en el campo de la pedagogía, por la creación de nuevos recursos técnicos y por un vigoroso resurgir tanto de la cifra cuanto del repertorio popular. Los sistemas de impresión se abaratan y, tras la égida de Aguado, surgen nuevos nombres como los de Antonio Cano y Tomás Damas —o Jaime Bosch en París— frente a quienes se muestran más centrados en el repertorio popular como Matías de Jorge Rubio, los hermanos Campo y Castro, José Asencio, Julio Mirelis, Manuel Peñalba o Manuel Sarrablo. Todos los autores se han ordenado de forma cronológica, de suerte que, con el fin de no interrumpir la trayectoria del guitarrista Francisco Cimadevilla, se incluyen también en el trabajo los métodos que publicó a principios del siglo XX, entre ellos *Hispania*¹⁷⁹, así como el tratado de S. Huertas, titulado también *España*¹⁸⁰, cuya inclusión es necesaria para la comprensión de ambos.

El inventario razonado de métodos es una de las partes esenciales del trabajo. Se ha optado por situarlo tras la parte analítica y en él, como ya ha sido indicado, se ha destinado una primera sección a métodos manuscritos y una segunda a los impresos, haciendo mención en esta última a los primeros con el fin de que no se produzcan errores en su consulta.

¹⁷⁸ Francisco Trinidad Huerta, *Méthode de guitare et divertissements favoris dédiées à Madame la Comtesse Luboff Koucheleff Besborodko par François Trinité Huerta* (Château de Mensignac, 1er. Mai 1861), E-Mn Mp/5185/1(1).

¹⁷⁹ Francisco Cimadevilla, *Hispania. Método para guitarra escrito por cifra para aprender sin maestro El más económico, fácil, progresivo, ameno y extenso de los publicados hasta ahora* (Madrid: Imp. y Lit. Zacarías Díez, [1913]).

¹⁸⁰ S. Huertas. *España. Método de guitarra por cifra sin necesidad de maestro lo más facil hasta hoy* (Madrid: Tip. Navas de Tolosa, 1912).

Introducción

A continuación se incluye una relación de fuentes, subdivididas en manuscritas e impresas, y se finaliza con la bibliografía, que comprende las publicaciones consultadas y editadas desde 1900 hasta el momento presente, con excepción de aquellas que pudieran considerarse fuentes al completar textos originados en el período estudiado o ser ediciones o reediciones de las mismas.

2. LOS MÉTODOS DE GUITARRA ESPAÑOLES: 1790-1819

Fuera inducido, espontáneo o una mezcla de ambos, el espacio cultural generado por el tratamiento y la generalización de manifestaciones seudopopulares, filopopulares, folcloristas o folclorizantes desarrollado en el siglo XVIII español originó un campo de cultivo abonado para auspiciar estereotipos directamente asociados a prácticas apeadas de la alta tradición artística de corte academicista, entre los que se distinguió la identificación castiza de instrumentos como la guitarra. Las páginas que siguen parten de esta situación, en concreto de la última década del setecientos, y estudian los métodos que para este cordófono surgieron hasta el año 1819, ya que la *Colección de Estudios* de Dionisio Aguado, publicada en 1820, inauguró una nueva etapa en la pedagogía de la guitarra al sistematizar de forma ordenada y razonada las enseñanzas técnicas de acuerdo con las características del nuevo repertorio que iba surgiendo.

En aquel momento, la misión principal de la guitarra consistía en acompañar bailes y canciones en cualquier reunión, indistintamente del estrato social en el que tuvieran lugar. Durante la segunda mitad del siglo XVIII formaba parte de la educación aristocrática bailar las danzas europeas del momento: minués, bailes ingleses y contradanzas, tal como ilustra un grabado de Domènec Pauner i Altés de 1757, en el que aparecen las diversas disciplinas que se impartían en el Reial Seminari de Nobles de Cordelles en Barcelona. En la sección «Musica et Saltatoria» se muestra a dos alumnos bailando acompañados por un violín, una flauta travesera y una guitarra (fig. 1).

Estas enseñanzas recuerdan a las recibidas por los príncipes españoles en los siglos XV al XVII por influencia del humanismo y derivadas, a su vez, del pensamiento de la escuela de Pitágoras, Platón y Aristóteles¹⁸¹. Se ha de recordar, además, que en la formación renacentista la vihuela figuraba entre los instrumentos predilectos, al recordar a la *kithara* o la *lyra* griegas, los únicos instrumentos en los que Platón reconocía cualidades éticas¹⁸². En la primera mitad del siglo XIX la guitarra adopta funciones similares al ser elegida por los estamentos hegemónicos como complemento de

¹⁸¹ Luis Robledo, «El lugar de la música en la educación del príncipe humanista», *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, ed. Virginie Dumanoir (Madrid: Casa de Velázquez, 2003), 1-19.

¹⁸² *Ibíd.*, 4.

su formación, con un repertorio solista polifónico o destinada a acompañar mediante fórmulas punteadas.



Fig. 1. Detalle de un grabado de Pauner que muestra las principales enseñanzas del colegio de Cordelles (Barcelona) en 1757, entre ellas la de «Musica et Saltatoria», inserto en el *Acto académico con que los colegiales del Imperial y Real Seminario de Nobles de Cordelles, que en Barcelona esta baxo la dirección de la Compañía de Jesus, consagraron a la muy ilustre ciudad*, E-Bu 0703 B-65 /3 /20-16

Algunos viajeros extranjeros quedaron sorprendidos por determinadas prácticas musicales españolas. El holandés Richard Twiss muestra admiración por los conocimientos musicales de sus anfitriones en Murcia:

During my short stay in Murcia, I spent every evening at the house of Doña Teresa Piña y Ruiz; that lady and her daughter were so obliging as to assemble all their musical acquaintance, themselves singing tonadillas and seguidillas in a far superior manner than I had ever heard them sung before; the young lady had made a great progress in the study of music, and accompanied herself with the harpsichord and guitar, as perfectly as a professed mistress of the science, so that it was with the greatest regret that I parted from that amiable family¹⁸³.

¹⁸³ Richard Twiss, *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773 by Richard Twiss, Esq. F. R. S. with Copper-plates and an Appendix* (Londres: el autor, 1775), 223. «Durante mi corta estancia en Murcia, pasé todas las tardes en casa de doña Teresa Piña y Ruiz; aquella señora y su hija tuvieron la amabilidad de reunir a todos los que tenían conocimientos musicales, cantando ellas mismas tonadillas y seguidillas de una manera muy superior a como yo las había oído cantar antes; la joven dama había hecho grandes progresos en el estudio de la música, y se acompañaba a sí misma con el clavicordio y la guitarra con tanta perfección como si fuera una declarada profesora de la ciencia; así que cuando tuve que despedirme de esta amable familia me fui con gran pesar», trad. autora.

Junto al clavicordio, la guitarra formaba parte del ajuar musical de los hogares acomodados y parece que ambos instrumentos eran tocados, indistintamente, por hombres o mujeres. La conveniencia de la práctica instrumental y de la danza por parte del género femenino en determinados estamentos sociales no solo está atestiguada por don Alejo de Dueñas en 1786, sino que aparece, incluso, como reflejo de estatus, elemento diferenciador y atributo social:

Las mujeres de mérito, y crianza,
útiles al Estado, y de talento
deben, según del uso la ordenanza,
saber cantar, tocar un instrumento.
Quien no sabe un Minué, una Contradanza,
bailar con resalado movimiento
la decente Alemanda con sus muecas,
mugercilla será de las Batuecas¹⁸⁴.

En la España de aquel momento, las damas no solían mostrarse junto a una guitarra, al contrario de lo que sucedía en otros países europeos. En Francia, el instrumento aparece en numerosos retratos, entre ellos los de mademoiselle de Charolais, realizado por Pierre Gobert¹⁸⁵; el de M. Philiberte de la Balmondière, por Jeanne Marie de la Balmondière¹⁸⁶ o en escenas cortesanas como *La musique*, de Jean-Baptiste Hilaire¹⁸⁷. En la órbita británica, la guitarra era la elegida para acompañar a la voz¹⁸⁸. Caroline d'Arcy, cuarta marquesa de Lothian¹⁸⁹, es uno de los muchos ejemplos de mujeres aficionadas a este instrumento. En España se conserva un testimonio pictórico creado por Francisco de Goya, que pintó a la marquesa de Santa Cruz junto a una lira-guitarra¹⁹⁰. Pero la inclinación al instrumento por parte de las damas españolas puede

¹⁸⁴ Alejo de Dueñas, *La crianza mugeril al uso: Danae. Fabula original satirico jocosa compuesta en octava rima por el Br. Alejo de Dueñas, Semi Poeta del siglo XVIII* (Pamplona: Joseph Longas, 1786), 9, cit. por Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos del dieciocho en España* (Barcelona: Lumen, 1981), 42.

¹⁸⁵ Pierre Gobert (taller), *Portrait de Mademoiselle de Charolais*, primer cuarto del siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 130 × 98 cm, Musée des Beaux Arts, Tours, n.º inv.: 1793-4-3.

¹⁸⁶ Jeanne Marie de la Balmondière, *Portrait de M. Philiberte de la Balmondière*, último cuarto del siglo, óleo sobre lienzo, 82 × 71 cm, Musée des Ursulines, Mâcon, n.º inv.: 997.6.4.

¹⁸⁷ Jean-Baptiste Hilaire, *La musique*, 1781, óleo sobre lienzo, 136 × 118 cm, Musée du Louvre, París, n.º inv.: 5352.

¹⁸⁸ Stuart Button señala que los métodos de guitarra ingleses en aquel momento estaban dirigidos al público femenino, *The Guitar in England 1800-1924* (Nueva York: Garland, 1989), 31.

¹⁸⁹ [William Hoare], *Caroline D'Arcy*, 1778, óleo sobre lienzo, 147 × 238 cm, The National Gallery of Scotland, Edimburgo, n.º inv.: NG1935.

¹⁹⁰ Francisco de Goya, *Retrato de la Marquesa de Santa Cruz*, 1805, óleo sobre lienzo, 207,7 × 124,7 cm, Museo del Prado, Madrid, n.º inv.: P007070.

atestiguarse al examinar la lista de suscriptores al método de Fernando Ferandiere¹⁹¹ (en la que se encuentra, entre otros nombres femeninos, a la marquesa de Ariza¹⁹²) y de Federico Moretti (donde aparecen la condesa de Casa Flores y la marquesa de Santiago¹⁹³).

Las danzas propias de los estamentos más adinerados están señaladas en el apartado «Dibuxo y habilidades» del *Plan para la educación de la nobleza y clases pudientes españolas trabajado de orden del Rey*, atribuido a Jovellanos y creado por un grupo de intelectuales en 1798, en el que se lee lo siguiente:

Desde el tercer año empezará la escuela de bayle, y se distribuirá en 3º y 4º diariamente, 5º y 6º una vez por semana, y 7º y 8º y hasta salir del Seminario dos veces al mes. Se enseñará el minuet y el paspié, diversos pasos de contradanzas y bayle inglés y las figuras de aquéllas, que se ejecutarán cuando esten los alumnos ágiles en las dos primeras piezas, lo cual nunca será hasta del 5º año en adelante por lo que no se permitirá entrar en estos bailes a los pequeñitos. Ni tampoco en estas casas el bolero y demás danzas procaces y de violenta agitación tan impropias de personas de su clase y costumbres¹⁹⁴.

El texto estaba dirigido a la nobleza y al nuevo estrato social que iba emergiendo, la burguesía, que comienza a cobrar protagonismo en un momento en el que se desmiembran las estructuras del Antiguo Régimen y comienza a fraguarse un tipo de estructura social que conoce la paulatina sustitución de linaje por dinero. En dicho plan no se concebía que se pudieran bailar danzas populares, lo que se contradice, sin embargo, con diversos testimonios, ya que al mismo Jovellanos le gustaba frecuentar las tertulias en las que se cantara y bailara el bolero, y así lo relata en sus *Diarios*. Su sobrino, José María Tineo y Ulloa, señor de Noceda, animaba con la guitarra las reuniones a las que asistía, según atestiguan estos dos ejemplos de su paso por León en 1795:

¹⁹¹ Dicha lista de suscriptores ha sido analizada de forma exhaustiva por Thomas Schmitt, que demuestra que la guitarra de seis órdenes estaba asociada a una minoría elitista; véase al efecto de ese autor «Lo que la lista de suscriptores nos cuenta: el *Arte de tocar la guitarra española* (1799) de Fernando Ferandiere como punto de partida para una historia social», *Nassarre*, n.º 35 (2019): 97-126.

¹⁹² «Lista de las señoras y señores suscriptores» en Ferandiere, *Arte*, 1799. La afición a la música por parte de la marquesa de Ariza quedó reflejada en su retrato, realizado en 1796 por Agustín Esteve y perteneciente a la Colección del Duque del Infantado, en el que aparece junto a un clavicordio. Santiago Alcolea Blanch, «Retrato de María de la Concepción Belvis de Moncada y Pizarro, VIII marquesa de Ariza», *Instituto Amatller de Arte Hispánico*,

1 de agosto de 2020, <http://www.amatller.com/digipubl/MaellaAriza.pdf>.

¹⁹³ «Lista de los señores suscriptores» en Moretti, *Principios de Guitarra*, 1799.

¹⁹⁴ *Manuscritos inéditos de Jovellanos. Plan de Educación de la Nobleza* (1798), estudio preliminar por Miguel Adellac (Gijón: Imprenta y Librería de Lino V. Sanguenís, 1915), 232.

A casa; tertulia; en ella los Blancos un rato, el sobrino y caudatario del Obispo de Astorga, el Corregidor y su hija María del Pilar; juego; después de cenar; boleros cantados por Tineo.

A comer con el Intendente. A casa: en ella canta Tineo, y baila su ayuda de cámara, Paquito. [...] Tineo no deja la guitarra de la mano; vamos a la tertulia. El tiempo fresco y nubes¹⁹⁵.

Por las mismas fechas, Fernando Sor deleitaba las reuniones de la alta sociedad barcelonesa. El barón de Maldà relata en su *Calaix de Sastre* lo difícil que era contar con su presencia, dado lo solicitado que estaba. En el referido texto se mencionan, por ejemplo, los boleros que interpretó el 17 de enero de 1799 en la casa Castellbell:

En l'intermedi de les contradanses isqué la filla de madama Padellàs, digo la pubilla donya Mundeta, a ballar un bolero ab castanyoles [i] ab sola guitarra, que tocava y cantava lo cèlebre militar currutaco Fernando Sorts, que en guitarra i en cantar boleros és catedràtic de prima¹⁹⁶.

Ambos casos ilustran el cambio que se estaba produciendo, cuando lo popular comienza a formar parte de los hogares más adinerados. Se manifiesta un cierto interclasismo, similar al expuesto en los sainetes de Ramón de la Cruz, en los que participaban conjuntamente personajes de toda condición social¹⁹⁷. El mismo Sor, años más tarde, en su artículo «Le bolero»¹⁹⁸, describiría cómo esta danza fue conquistando un lugar en las reuniones de las familias más distinguidas:

L'espèce de défaveur qui s'était attachée au Bolero disparut entièrement, et dans plusieurs familles très distinguées on le faisait apprendre aux demoiselles de dix à douze ans, ainsi qu'aux garçons. Dans les réunions le frère et la soeur le dansaient ensemble; mais, néanmoins, il était rare que les demoiselles l'apprirent après l'âge de quinze ans¹⁹⁹.

¹⁹⁵ *Diarios de Jovellanos (Memorias íntimas)*, ed. de Julio Somoza y estudio preliminar de Ángel del Río (Oviedo: Idea, 1953), 2:123. María Sanhuesa Fonseca ha expuesto la relación de Jovellanos con la guitarra en su artículo «Música, vida y pensamiento en Gaspar Melchor de Jovellanos: sonidos en las letras», *Cuadernos de Investigación*, n.º 6-7 (2012-2013): 99-158.

¹⁹⁶ Rafel d'Amat i de Cortada, Baró de Maldà, *Calaix de sastre*, ed. Ramon Boixareu (Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1990), 4:149. «En el intermedio de las contradanzas la hija de madama Padellàs, digo la mayorazga doña Mundeta, salió a bailar un bolero con castañuelas y guitarra sola, que tocaba y cantaba el célebre militar currutaco Fernando Sorts, que en guitarra y en cantar boleros es catedrático de primera», trad. autora.

¹⁹⁷ Javier Huerta Calvo, «Comicidad y marginalidad en el sainete dieciochesco», en «Risas y sonrisas en el teatro de los siglos XVIII y XIX», dir. Jaume Pont, número especial, *Scriptura*, n.º 15 (1999): 70.

¹⁹⁸ Fernando Sor, «Le bolero», *Encyclopédie pittoresque de la musique*, dir. Adolphe Ledhuy y Henri Bertini (París: Delloye, 1835), 88-97.

¹⁹⁹ *Ibíd.* «La especie de rechazo hacia el bolero desapareció completamente y en diversas familias de las más distinguidas se le hacía aprender a las señoritas de diez a doce años, así como a los niños. En las reuniones el hermano y la hermana lo bailaban juntos; pero, sin embargo, era raro que lo aprendieran las señoritas de más de quince años», trad. autora.

Si bien no parece oportuno adentrarse aquí en reflexiones profundas sobre las circunstancias de orden político, económico, artístico, sociológico o identitario que animan tal proceso —y que constituyen un complejo entramado de razones de no fácil explicación—, tampoco cabe pasar por alto la significativa consideración, cargada de implicaciones ético-estéticas, que de estas prácticas o de sus protagonistas exhibían algunos contemporáneos. El barón de Maldà, conservador y reacio a las novedades extranjeras, describe a un guitarrista al que llama *currutaco* que dominaba la lengua y la cultura galas por su contacto con religiosos refugiados de la Revolución francesa en el monasterio de Montserrat y que, además, era seguidor de las modas transpirenaicas²⁰⁰, pero a su vez conocía en profundidad la música popular española²⁰¹. El mencionado artículo de Sor sobre el bolero relata con detalle la evolución de esta danza, su correcta interpretación musical y coreográfica, siempre respetando la forma tradicional. Seguidillas y fandangos en ese momento constituían el repertorio favorito, que se enfrentaba a las danzas europeas, situación que describirá más tarde Serafín Estébanez Calderón en sus *Escenas andaluzas*:

El diluvio francés, que casi ahogó nuestra nacionalidad a principios del siglo XVIII, puso en olvido, al menos en las clases elevadas, nuestras tradicionales costumbres y usos [...]. El insulso minuet, el cansado pasopié, el amable de la Bretaña y otros pasos franceses desterraron de nuestros salones los bailes y danzas de antigua alcurnia española. Pero el genio del país tomó muy pronto ruidosa venganza [...]. Las seguidillas y el fandango alcanzaron lugar y plaza en todas las funciones públicas²⁰².

En este contexto la guitarra se considera como uno de los mejores instrumentos para acompañar los bailes castizos. Las estampas grabadas por Marcos Téllez Villar²⁰³, con los distintos pasos para bailar las seguidillas boleras, muestran dicha función (fig. 2).

²⁰⁰ Debe recordarse en este punto el sentimiento antifrancés que se desarrolló en España desde 1789, promovido desde el Gobierno, como explica Lucienne Domergue en «Propaganda y contrapropaganda en España durante la Revolución Francesa (1789-1795)», *España y la Revolución Francesa*, ed. René Aymes (Barcelona: Editorial Crítica, 1989), 118 y ss. Estos hechos explicarían, en gran parte, la crítica a los seguidores de las modas francesas y la exaltación de las costumbres y modas nacionales. Véase también el artículo de Agustín Martínez de las Heras, «La crítica al gusto afrancesado», *Revista de História das Ideias*, n.º 10 (1988): 385-411.

²⁰¹ La conjunción de las modas extranjeras y lo nacional puede apreciarse en el retrato del conde Fernán Núñez, pintado por Goya en 1803, en el que aparece ataviado con pantalón ceñido, bicornio y corbata de muselina, pero a la vez envuelto en la capa española, como señalan Rafael Dalmau y José María Soler en *Historia del traje* (Barcelona: Dalmau y Jover, 1947), 2:369. El propio Sor era considerado un currutaco, véase nota 196 *ut supra*.

²⁰² Serafín Estébanez Calderón, *Escenas andaluzas* (Madrid: Baltasar González, 1847; Madrid: Guillermo Blázquez, 1984), 278-279. La cita se refiere a la edición de Guillermo Blázquez.

²⁰³ En la Sala Goya de la Biblioteca Nacional de España se conserva una colección completa de esta serie de grabados: E-Mn ER/3439.



Fig. 2. Marcos Téllez Villar, «Campanelas de las seguidillas boleras». Estampa n.º 4 de la serie Seguidillas Boleras. Aguafuerte y buril. [Madrid, ca. 1790]. E-Mn ER/3439 (4).

No podía faltar una guitarra en tertulias, veladas y saraos. En *El no sé qué, por no sé quién*, recopilación de relatos de finales del XVIII realizada por Román Hernández, se describen las destrezas de un personaje ficticio, el *currutaco* Lidoro, entre cuya

exhibición de facultades, coreicas y musicales, destaca el canto acompañándose con la guitarra:

La función fue más un teatro de las habilidades de Lidoro, que una diversión universal. Comenzó por bailar una Inglesa, que mereció los vivas: puso una contradanza que pareció excelente, y bailó un bolero con mucha sal. Le traxeron una guitarra, y cantó unas seguidillas que le hicieron repetir muchas veces. Tocó el Forte-Piano, y se acompañó en un Aria de la que le pidieron muchas copias²⁰⁴.

El instrumento resuena en las calles españolas, en muchas ocasiones tocado por ciegos que cantan romances. Antonio Ponz describió así el ambiente nocturno de Madrid:

Sobre todo nada hay que sobrepuje la belleza del fresco de la noche: se percibe el olor de la bergamota, del almizcle, del clavel, de la naranja: toda la atmósfera está embalsamada. En todas las plazas, en todos los balcones, en todas las fuentes se canta, se baila, se toca la guitarra, la flauta, y se está alegremente²⁰⁵.

El testimonio coincide con el del viajero alemán Christian August Fischer, a su paso por la corte en 1798:

Über die wollustreiche Düsternheit, das zauberische Spiel der Mondsschatten, der balsamische Duft des botanischen Gartens, und die schwärmischen Töne der Gitarren halten den Fremden noch länger zurück, bis ihn endlich die grössere Düsternheit und die allgemeine Stille scheiden heissen²⁰⁶.

A Richard Twiss le sorprendió la pasión que los españoles demostraban por el fandango, que se bailaba en público, aunque también en reuniones privadas de Madrid cuando no era Cuaresma:

The fury and ardour for dancing with which the Spaniards are possessed on hearing the fandango played, recall to my mind the impatience of the Italian race-horses standing behind the rope, which being fixed across the street breast-high restrains them; and the velocity and eagerness with which they set off, and run without riders the instant that that barrier is removed²⁰⁷.

²⁰⁴ Román Hernández, *El no sé qué por no sé quién* (Madrid: Ramon Ruiz, 1793), 1:73.

²⁰⁵ Antonio Ponz, *Viage fuera de España*, 2.^a ed. (Madrid: Imprenta de Ibarra, 1791), 1:xlvii.

²⁰⁶ Christian August Fischer, *Reise von Amsterdam über Madrid und Cadiz nach Genua in den Jahren 1797 und 1798. Nebst einem Anhang über das Reise in Spanien* (Berlin: Johann Friedrich Unger, 1799), 170. «Sobrevuelan al viajero las sombras sensuales nocturnas, el juego hechicero de la sombra de la luna, el perfume balsámico del Jardín Botánico y los apasionados toques de las guitarras, que lo van reteniendo hasta que finalmente la oscuridad más intensa y el silencio general lo alejan», trad. autora.

²⁰⁷ Twiss, *Travels through Portugal and Spain*, 156. «El furor y el ardor por bailar que poseen a los españoles al oír tocar un fandango me recuerdan la impaciencia de los caballos de carrera italianos al permanecer tras la cuerda, que fijada a lo largo de la calle, los refrena a la altura del pecho; y la velocidad y el ansia con la que salen, corriendo sin jinete en el instante que se les retira esa barrera», trad. autora.

La guitarra era el instrumento favorito de los estudiantes universitarios. En el *Semanario de Salamanca* se relata: «Estuve quatro años en Alcalá de Henares, ¿y qué fruto y provecho le parece á V. [que] saqué? Pues ninguno sino tocar la guitarra y baylar un tal qual bolero».²⁰⁸

Estos son algunos testimonios literarios que se han seleccionado para mostrar la pujanza del instrumento a finales del siglo XVIII. Por otra parte, las fuentes hemerográficas constituyen un rico acervo repleto de noticias sobre las publicaciones y actividades de los guitarristas, pues algunos de ellos anunciaban sus servicios para trasladar a música o cifra los bailes de moda a satisfacción de la clientela o para enseñar a tañer el instrumento. El 3 de diciembre de 1796, un profesor inserta en el *DdM* el siguiente anuncio: «Un sujeto instruido en tocar seguidillas bolleras [sic] tiranas, &c. en la guitarra, desea enseñar a personas decentes, vive en la calle de los Jardines, n. 62 cuarto bajo».

Al llegar 1808 y la invasión napoleónica, comienzan las dificultades para publicar música. No se han encontrado métodos para el instrumento impresos durante los años de la contienda (finalizada en 1814) pero, evidentemente, eso no significó que se interrumpiera la actividad guitarrística. Se seguía enseñando y se continuaba distribuyendo música manuscrita que, en ocasiones, se convertía en herramienta para ensalzar el patriotismo²⁰⁹. Sobre la dificultad de imprimir música en esos años, el mismo Federico Moretti relataba lo siguiente:

En el año 1807, habiendose concluido la primera edicion de aquella obra²¹⁰ redacté los elementos en forma de dialogos, dandoles mayor estension; pero las desgraciadas ocurrencias del año de ocho y siguientes me hicieron abandonar hasta la idea de su publicacion²¹¹.

²⁰⁸ *Semanario de Salamanca*, 21 de febrero de 1795.

²⁰⁹ El padre Luis Villalba, ya en 1908, dio cuenta en su artículo «La música y los músicos de la Independencia», publicado en *La Ciudad de Dios*, 76 (1908): 125-180, de la gran actividad guitarrística desplegada en Madrid en esos años, que reconstruyó a partir de los anuncios de la *GdM* tras consultarla en la Biblioteca de El Escorial. María Antonia Virgili Blanquet, investigadora de la obra de esta figura en «La música en la Guerra de la Independencia. Una nueva fuente documental para su estudio», *Revista de Musicología* 14, 1-2 (1991): 57-58, considera este artículo como el «estudio más completo» sobre la música en dicho período, por lo que se procedió a su consulta con resultados en lo referente a la guitarra.

²¹⁰ Se refiere a los *Elementos Generales de la Música*, dedicados á la reyna nuestra señora por el capitán don Federico Moretti, alférez de Reales Guardias Walonas, que preceden a los *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*, 2.^a ed. (Madrid: Imprenta de Sancha, 1807).

²¹¹ Federico Moretti, «prólogo al lector» de *Gramática razonada musical compuesta en forma de dialogos para los principiantes por Don Federico Moretti, brigadier de los ejércitos nacionales, caballero de la nacional y militar orden de San Hermenegildo &c., académico filarmónico de Bolonia, individuo de varias sociedades y cuerpas literarios* (Madrid: Imprenta de Sancha, 1821).

Los escasos testimonios impresos para el instrumento fueron publicados fuera del país. Precisamente de este mismo autor, Muzio Clementi editó en Londres, hacia 1812, las *Doce Canciones con Acompañamiento de Guitarra*, compuestas y dedicadas al Conde de Fife²¹², James Duff, que marchó de España a Inglaterra en ese momento, por lo que es muy posible que esta obra lograra publicarse gracias a él. Por otra parte, Salvador Castro de Gistau sacó a la luz en París los *Trois Rondeaux, op. 4*, también de Moretti²¹³ y las producciones de otros músicos españoles, entre ellos Isidro Laporta o Fernando Sor, que fue recogiendo en el *Journal de musique étrangère pour la Guitare ou Lyre*²¹⁴.

En España, mientras tanto, continuaban las ventas de música manuscrita, según atestiguan algunos anuncios del *DdM* o el *DMC*. La mayor parte de las noticias localizadas proceden de Madrid y aparecían en los principales medios de información oficiales para difundirse al resto del país, lo que no significa que la actividad en provincias fuera menor o escasa. Todo parece indicar que las reseñas mencionadas muestran una pequeña parte de las publicaciones que circularon y que habría muchos profesores, aficionados y manuales para el instrumento de los que no ha quedado constancia, tanto en la corte como en otras capitales y ciudades del reino. En la calle Carretas de Madrid, en la librería de Dávila, se seguían vendiendo canciones para guitarra²¹⁵. En la de Bermúdez se podía adquirir, además, un pequeño manual para conocer la localización de las notas en el diapason, del que no ha sido posible localizar ningún ejemplar:

En la libreria de Bermudez, calle del Carmen, se hallan las siguientes piezas de cifra para guitarra: unos arpejos para el conocimiento del mastil de la guitarra en 6 rs. [...] Se advierte que dichas piezas se hallarán tambien en música encargándolas en la mencionada librería, y además otras diferentes, como son sonatas, duos, variaciones &c. Tambien se admiten encargos de copiar «musica»²¹⁶.

Dada la imbricación de la guitarra y sus repertorios en el tejido social, no es sorprendente comprobar su eventual implicación política, de suerte que no pocas de estas

²¹² Federico Moretti, *Doce canciones con acompañamiento de Guitarra Compuestas y Dedicadas a su Amigo el Conde de Fife por el Brigadier D.n Federico Moretti, Coronel de la Legion de Voluntarios Extranjeros, Academico Philarmonico de Bolonia, Socio de los Reales Conservatorios de Musica de Napoles, &c. arregladas para el Piano Forte, por D.n Manuel Rücker* (Londres: Clementi, [1812?]).

²¹³ Federico Moretti, *Trois Rondeaux pour la guitare ou lyre composés par M. Frédéric Moretti Dédiés à son ami Castro Professeur de Guitare. Oeuvre IV* (París: Salvador de Castro de Gistau, [ca. 1810]).

²¹⁴ *Journal de musique étrangère pour la Guitare ou Lyre, rédigé par Castro. Chaque numero de ce Journal sera composé de trois morceaux, dont un de chant Espagnol, un de chant Italien et un pour l'Instrument* (París: Salvador Castro de Gistau, [ca. 1809-1810]).

²¹⁵ *DdM*, 12 de enero de 1809.

²¹⁶ *DdM*, 11 de julio de 1810.

piezas ostentaban un abierto carácter patriótico y servían, por ejemplo, para ensalzar a Fernando VII, tal y como queda explícito en la publicidad que de ellas se hacía en prensa.

En las librerías de Escribano, calle de Carretas, y de Esparza Puerta del Sol, se hallan las piezas nuevas siguientes: victores y aclamaciones de los españoles á su augusto Soberano D. Fernando VII, manifestados en dos favoritas marchas con sus rondoes, para forte-piano, á 7 rs. cada una: la cancion favorita del español guerrero, y exhortacion á su nacion, para cantar al piano y á la guitarra, á 12 rs.: la tirana guerrera la union de España é Inglaterra, para los mismos instrumentos, á 8 rs.: las graciosas seguidillas del recuerdo á la nacion, para los mismos instrumentos, á 6 rs. Todas estas piezas llevan en sus portadas el retrato de nuestro amado Soberano²¹⁷.

Por otra parte, al mismo tiempo que distribuía música extranjera, Blas Laserna organizó en su casa de Madrid la enseñanza de música a niños:

D. Blas Laserna, compositor de música en esta corte, participa al público como se ha mudado á la calle del Príncipe, casa número 8, cuarto baxo á mano derecha, enfrente de un guarnicionero, en donde continúa dando lecciones de música á niños y á niñas á los cómodos precios de un real de v.n á los que aprendan la música, y de 2 á los que se dedican á tocar el forte-piano y estudiar para cantar en el teatro; bien entendido que los niños darán leccion separados de las niñas, ó se les señalarán horas distintas para evitar la mezcla de los dos sexos. Con este motivo avisa igualmente á todos los aficionados á la musica y comisionados para enviarla fuera de Madrid, que continúa en dicha su casa despachando, bien copiada y con la mayor equidad, toda clase de música, como son solfeos de Rodolfe, los de Italia por Leo, Hasse, Durante, Scarlati, Porpora, Mozani, Caffaro &c.: sonatas, conciertos y sinfonias para piano, todo de los mejores autores: arias, duos y polacas con toda orquesta: canciones para piano y guitarra de todas las operetas que se han executado en esta corte: tonadillas, tiranas, boleras, óperas, operetas, los duos de Asioli, y música para flauta, violin y clarinete²¹⁸.

Algunos guitarristas prosiguen sus actividades en Madrid durante la guerra. Antonio García Ballesteros y Antonio Chocano son ejemplos constatados. Del primero de ellos relata la prensa periódica que ideó un nuevo método de enseñanza fundamentado en la buena colocación de los dedos según el «orden natural», es decir, basado en la disposición anatómica de las manos:

D. Leonardo García Ballesteros, profesor de forte-piano en esta corte, y D. Antonio García Ballesteros, profesor de guitarra, han dispuesto dos nuevos métodos de enseñanza, haciendo presente el sumo zelo, interes y delicadeza con que se debe enseñar á los discípulos de esta noble ciencia, procurando primero instruirles en el orden natural y buena colocacion de los dedos, por ser lo mas esencial para tocar con limpieza, y executar facilmente las mayores dificultades; y lo segundo el gran zelo que se debe tener con estos, para que desde su principio no lleguen á viciar la naturaleza. Y deseosos de que el público no carezca por su parte de estos requisitos

²¹⁷ *DdM*, 2 de septiembre de 1808.

²¹⁸ *DdM*, 29 de mayo de 1810.

tan necesarios para tocar con perfeccion, y mirar por sus adelantamientos, por si hubiese algunas personas que quieran inclinarse á esta ciencia, se les avisa que dichos autores y maestros viven en la calle de la Cabeza, número 13, quarto principal, frente á la cárcel de la Corona²¹⁹.

Pocas semanas más tarde, García Ballesteros se traslada a la calle Juanelo, número 11, cuarto bajo, dirección que da a conocer a través del *DdM* del 15 de abril:

D. Leonardo García Ballesteros, profesor de música, hace presente al público que habiendo conocido varias personas las grandes ventajas que se consiguen con cada uno de los abreviados y nuevos métodos de música, tanto para forte-piano, como para guitarra, anunciados por el diario del 27 del pasado; deseoso de facilitarles la mayor comodidad, ha tomado otra nueva habitacion mas capaz para este asunto, la que les ofrece, y está situada en la calle de Juanelo, núm. 11, quarto baxo, portal de la Virgen de la Soledad²²⁰.

Los anuncios hallados sobre Antonio Chocano atestiguan su labor de pedagogo, concertista y distribuidor de música para guitarra. Señalaba la condesa de Yebes que este guitarrista se hacía oír en casa del editor Fiola junto a Fernando Ferandiere: «Los domingos concurrían sus amigos [los de Chocano] a casa del editor Fiola, en la plazuela del Carmen, y ahí le escuchaban en competencia con otro maestro consumado, Fernando Ferandiere»²²¹. Se desconoce de dónde pudo extraer el dato la autora, pero se han encontrado algunos rastros de la actividad de Chocano en la prensa madrileña. La referencia más antigua localizada data del 27 de noviembre de 1805: un anuncio publicado en el *DdM* con la intención de recuperar unas partituras que había perdido.

En la tarde del 23 del corriente se perdieron unos papeles de música: la persona que los haya recogido tendrá la bondad de devolverlos á su dueño D. Antonio Chocano, Profesor de guitarra, que vive en la calle de la Luna, esquina á la de la Magdalena, núm. 17, quarto baxo, quien dará las señas y el correspondiente hallazgo²²².

También eran anunciados en el mismo periódico los conciertos de este guitarrista. Se hacía oír en un espectáculo con *máquina real*, situado frente al oratorio del Caballero de Gracia, donde en ocasiones se encontraban Goya y Máiquez²²³.

En la Máquina Real de la calle del Caballero de Gracia, frente al Oratorio del mismo nombre, se dará la función siguiente: se principiará con una gran sinfonía a orquesta llena, seguirá un duo de guitarras y flauta, y un quarteto de viola, violin, baxo y guitarra, desempeñada esta parte por el Profesor D. Antonio Chocano, después

²¹⁹ *DdM*, 27 de marzo de 1808.

²²⁰ *DdM*, 15 de abril de 1808.

²²¹ Condesa de Yebes, *La Condesa-Duquesa de Benavente. Una vida en cartas* (Madrid: Espasa-Calpe, 1955).

²²² *DdM*, 27 de noviembre de 1805.

²²³ José Vega, *Máiquez, el actor y el hombre* (Madrid: Revista de Occidente, 1947), 127.

seguirá el melodrama de Armida y Reynaldo, con todas sus decoraciones, vuelos y demás adornos, y se concluirá con el fandango, que baylarán las dos niñas²²⁴.

El anuncio anterior muestra que la guitarra también formaba parte de espectáculos excéntricos, como podían ser las atracciones mecánicas, los títeres y la física recreativa, funciones de naturaleza más bien popular con una cierta tradición de las que la máquina real formaba parte, que se llevaban a cabo en locales menores y contaban con la participación de títeres, sombras chinescas o proyecciones de linterna mágica en escenarios mecanizados y con profusión de efectos ópticos. La oferta podía completarse, además, con otro tipo de entretenimientos, por ejemplo: bailes, música, juegos malabares y de prestidigitación²²⁵.

Ya en la Guerra de la Independencia, poco después de los sucesos del 2 de mayo, el guitarrista informa de su actividad como profesor y relata que ha simplificado el método de aprendizaje para que los alumnos no abandonen el estudio:

D. Antonio Chocano, profesor de música y de guitarra, pone en noticia de los sugetos que gusten dedicarse al estudio de uno y otro, que por una serie de observaciones y conocimientos adquiridos en el espacio de algunos años que hace enseña con notorio adelantamiento de sus discípulos, ha llegado á simplificar el método de enseñanza, tanto en la teoría, como en la práctica de dichos objetos, cuyo estudio dexan muchos de emprender por la idea que se forman de su insuperable dificultad, y por el mucho tiempo que creen se necesita para ello, lo que es consecuencia de la rutina y falta de método con que ha solido enseñarse hasta ahora: reune además la circunstancia de tener la mejor coleccion de música vocal, con acompañamiento de este instrumento: da lecciones por las tardes en su casa de las quatro en adelante, y va á las de los que no quieran tener la molestia de ir á la suya, que es en la calle de la Luna, núm. 6, quarto baxo, portal de la escuela. Dicho profesor tiene en venta una primorosa guitarra, su autor Exea, de madera fina, charolada, con su caxa correspondiente, la que se dará á un precio moderado²²⁶.

Este aviso lo volverá a insertar en noviembre de 1809, pero insistiendo en la posibilidad de aprender a cantar en español, italiano y francés, así como de obtener arreglos de canciones para voz y guitarra.

Reune ademas la circunstancia de enseñar á cantar, tanto en español como en italiano y frances, para lo qual tiene lo mas selecto y moderno de música vocal de dichos tres

²²⁴ *DdM*, 27 de abril de 1806.

²²⁵ Para más información sobre la máquina real, consúltese el artículo de Francisco J. Cornejo, «Un siglo de oro titiritero: los títeres en el corral de comedias», en *XVII y XVIII Jornadas de teatro del Siglo de Oro*, coord. por Inmaculada Barón Carrillo, Elisa García Lara, y Francisco Martínez Navarro (Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2012), 11-36.

²²⁶ *DdM*, 6 de junio de 1808, suplemento.

idiomas. Igualmente pone acompañamientos á toda pieza de canto, sea á solo ó concertante, con dificultad respectiva al sugeto²²⁷.

Terminada la contienda, Chocano prosigue con sus actividades, aunque en otro domicilio situado en la calle del Carbón:

D. Antonio Chocano, profesor de guitarra, pone en noticia de los sugetos que gusten dedicarse á aprender á tocar dicho instrumento como da lecciones en su casa desde el anochecer en adelante: igualmente enseña á cantar, para cuyo efecto tiene lo mas selecto de música nacional y extranjera, todo á gusto de los aficionados, por música ó cifra. Vive calle del Carbon, núm. 8, quarto baxo²²⁸.

Continúa el guitarrista ofreciendo conciertos al público. Entre noviembre y diciembre de 1813²²⁹ anunció varios conciertos que tendrían lugar en el café de la Cruz de Malta. En ellos se podrían escuchar solos de guitarra, pero también distintas combinaciones instrumentales con participación de la misma:

D. Antonio Chocano, profesor de guitarra en esta corte, deseoso de manifestar su agradecimiento á los repetidos aplausos que tuvo la bondad de dispensarle en la noche del domingo 21 del corriente el numeroso concurso que asistió á oírle en el café de la fonda de Malta, ofrece hoi domingo 28 desde las 6 de la noche hasta las 10 de la misma tocar un gran concierto de guitarra, acompañado por una completa orquesta de profesores elegidos, intermediado con varios alegros de sinfonías y canciones patrióticas; á cuyo fin, y el de proporcionar la mayor comodidad al público, se ha habilitado el salon principal de dicha casa²³⁰.

Es un ejemplo de la función que estaban empezando a desempeñar los cafés en la nueva sociabilidad decimonónica, en los que la música cumpliría un papel importante. Chocano se preocupó, además, por reunir las piezas de los músicos más renombrados del momento, de suerte que su labor contribuyó a la circulación y distribución de composiciones de Federico Moretti, Fernando Sor o Ferdinando Carulli, e incluso los quintetos para guitarra de Luigi Boccherini:

D. Antonio Chocano, maestro de guitarra en esta corte, tiene venal la música siguiente: el método de Moreti: sonatas, duos, trios, quartetos y conciertos, todo música del día de los autores Sors, Moreti y Carulli. Asimismo tiene varias obras de quintetos para guitarra del célebre profesor Bocherini: una caja para guardar dos guitarras; y una coleccion de música italiana original en partitura á solo y

²²⁷ *DdM*, 14 de noviembre de 1809.

²²⁸ *DdM*, 23 de abril de 1813.

²²⁹ *DdM*, 21 de noviembre de 1813; *DdM*, 28 de noviembre de 1813; *DdM*, 5 de diciembre de 1813; *DdM*, 6 de diciembre de 1813 y *DdM*, 8 de diciembre de 1813.

²³⁰ *DdM*, 5 de diciembre de 1813.

concertante. El que guste verlo, pasará á casa del dicho maestro Chocano, plazuela del Cármen, cuarto 3º, sobre la tienda de licores, de 10 á 11 por las mañanas²³¹.

Según se puede apreciar, este guitarrista estuvo muy activo en Madrid. Desplegó todas las facetas de concertista, profesor, arreglista y distribuidor de música para guitarra. Su actividad queda registrada en el *DdM* hasta 1817. El 15 de febrero de ese año, la librería de Ramírez fue un punto de venta de la música de guitarra de Chocano; pero en el mes siguiente, el 18 de marzo, es la viuda la que anuncia la venta de sus partituras, por lo que posiblemente su fallecimiento tuvo lugar en ese lapso de tiempo:

La viuda del profesor de guitarra D. Antonio Chocano tiene de venta un gran surtido de piezas de música de todas clases, y entre ellas una guitarra de Pages. Para verlo y tratar de ajuste se acudirá á la plazuela del Carmen calzado, frente al convento, cuarto 3º, encima de la tienda de vinos generosos²³².

En la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, con signatura Mus. 720-57, se encuentra el *Thema: con diez variaciones para Guit[ar]a de Ferandiere*, y en una de sus esquinas aparece la inscripción «Soy de Chocano». No se dispone de detalles del método de guitarra que utilizó este guitarrista con sus alumnos. Posiblemente sus apuntes circularon de forma manuscrita, pero su presencia en la prensa reafirma la afición por la guitarra en la época, aún en una etapa difícil. Es un momento de cambio para la guitarra en el que se experimenta con todas sus posibilidades: como solista, junto a otros instrumentos o acompañando a la voz, y Chocano exploró todas ellas.

Otro de los guitarristas activos en esos años fue Dionisio Aguado. En el momento de la contienda optó por abandonar la capital y retirarse con su madre a Fuenlabrada²³³. Ese tiempo fue aprovechado por el guitarrista madrileño para reflexionar sobre la técnica y la enseñanza de la guitarra, para publicar sus conclusiones a partir de 1820:

A la muerte de su señor padre, que acaeció en el año de 1803, heredó un pequeño vínculo en un pueblo inmediato á la córte, llamado Fuenlabrada, en el cual durante la invasion de los franceses en 1808 se retiró á vivir con su madre. Permaneció en dicho pueblo, dedicado exclusivamente al estudio científico de la guitarra, habiendo conseguido los mas extraordinarios y felices resultados en un instrumento de los mas difíciles y complicados²³⁴.

²³¹ *DdM*, 2 de marzo de 1814.

²³² *DdM*, 18 de marzo de 1817.

²³³ Antonio Aguado, «Noticias biográficas de D. Dionisio Aguado (guitarrista) segun Mr. Fetis», *Gaceta Musical de Madrid*, n.º 31 (1855): 245.

²³⁴ Antonio Ribot y Fonseré, «D. Dionisio Aguado», *El Museo Universal* 2, n.º 2 (1858): 14.

El alumno del padre Basilio comienza a desviarse del camino trazado por su maestro en busca de procedimientos con los que poder ejecutar el nuevo repertorio solista que iba surgiendo, como se tratará más adelante.

Mientras, en Cádiz los bombardeos no impiden la actividad musical. Da fe de ello un manuscrito anónimo titulado *Reglas de la Musica*, fechado en esa ciudad el 24 de enero de 1811, en cuya portada se indica: «Sitiado por los Gavachos hace ya un año, pero sin acordarme de ellos»²³⁵. Existe un grabado de Bartolomeo Pinelli de 1816 que muestra una escena de la noche del 24 de agosto de 1812, la víspera de levantar el sitio, donde se ve bailar a los gaditanos mientras caen las granadas francesas (fig. 3) y que abunda en esa visión pintoresquista, autocomplaciente y mitologizada de la contienda que construyó el liberalismo decimonónico y cuyo estereotipado imaginario se vio respaldado —además de por el folclore, el teatro y otras manifestaciones de alcance más o menos popular— por los relatos de los soldados británicos y franceses o los viajeros románticos²³⁶.

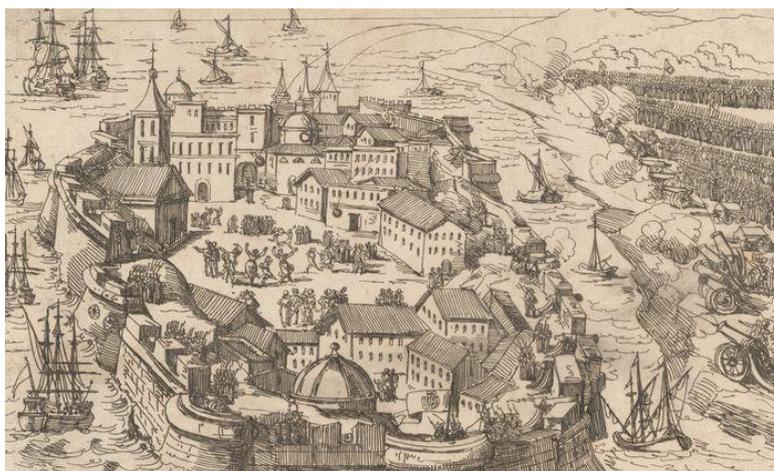


Fig. 3. Bartolomeo Pinelli, *Orribile assedio di Cadice levato*. Aguafuerte de 1816 que muestra el asedio a la ciudad de Cádiz. E-Bicc RM. 27188.

Se desconoce si representa con fidelidad la realidad o si no es más que una exhibición desatinada del heroico y despreocupado valor que el relato nacionalista contemporáneo adjudicó a la ciudad y a sus habitantes, pero lo que resulta indiscutible es la existencia del manuscrito mencionado y su redacción durante el asedio.

²³⁵ *Reglas de música*, E-Mn Ms. 14.059 /13.

²³⁶ José Álvarez Junco, *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX* (Madrid: Taurus, 2001), 119 y ss.

Entre los guitarristas que se pueden situar en Cádiz en esos años, se encuentran Federico Moretti y José Vedigal. El primero de ellos, destinado allí por el ejército el 5 de junio de 1810²³⁷, llevó a la prensa en la misma ciudad algunas publicaciones, aunque no relacionadas con la música²³⁸. En cuanto al segundo, se anunció para impartir clases de *cittern*, es decir, de guitarra inglesa:

Don Manuel Josef Vedigal, natural de Portugal, Profesor de Guitarra Inglesa, que ha estado de asiento en Lisboa, donde ha merecido particular aplauso como primer Maestro de este instrumento; ha llegado à esta Ciudad y solicita dar lecciones: el que lo necesite podrá acudir à la casa número 70 de la calle de la Amargura donde vive Don Josef Pagés, que dará razon²³⁹.

Son, tan solo, unas pinceladas de la actividad musical en esa localidad en los difíciles años de la guerra de la Independencia. Alcalá Galiano describe otras manifestaciones culturales, como las funciones que tenían lugar en el teatro de Cádiz²⁴⁰.

La guerra, por otra parte, provocó el exilio de muchos españoles, entre ellos algunos guitarristas. Fernando Sor salió de España al haber firmado fidelidad a José I y, desde entonces, desarrolló toda su labor fuera de nuestras fronteras. No escribió ningún método de guitarra en esos años pero, entre 1815 y 1817, publicó en Londres su obra pedagógica *Studio for the Spanish Guitar Dedicated to his Pupils*²⁴¹, consistente en doce estudios que siguen empleándose hoy en la enseñanza de la guitarra por su utilidad y su belleza. No se trata de un método, pero se menciona aquí su aparición por su trascendencia, ya que son composiciones en las que la armonía está cuidada y la escritura musical refleja ya hasta tres voces. En opinión de Brian Jeffery²⁴², podrían tocarse los doce estudios en el orden que Sor los publicó, con el contraste de tonalidades y de *tempi*. Todo parece indicar que se enriquecieron por el conocimiento de la escuela pianística

²³⁷ Ana Carpintero, «Federico Moretti (1769-1839). I. Vida y obra musical», *Nassarre*, n.º 25 (2009): 118.

²³⁸ Federico Moretti, *Contestación al manifiesto del teniente general don Juan Carrara y las Instrucciones para oficiales subalternos, sargentos, cabos y cadetes de ambas armas en el servicio de campaña del general Sonntag* (Cádiz: Imprenta de José María Guerrero, 1812); *Instrucciones para oficiales subalternos, sargentos, cabos y cadetes de ambas armas, en el servicio avanzado de campaña, publicadas en inglés por el general Sonntag. Traducidas al castellano con notas por Federico Moretti y Cascone* (Cádiz: Imprenta de Niel, hijo, 1812) y *Defensa de los puestos avanzados o instrucciones para oficiales de Estado Mayor y gefes de línea. Obra original y francesa traducida del inglés al castellano por Federico Moretti* (Cádiz: Imprenta de Niel, hijo, 1812).

²³⁹ *DMC*, 13 de agosto de 1809.

²⁴⁰ *Memorias de D. Antonio Alcalá Galiano publicadas por su hijo, prólogo y ed. Jorge Campos*, Biblioteca de Autores Españoles 83 (Madrid: Atlas, 1955), 395.

²⁴¹ Jeffery, *Fernando Sor* (1994), 161.

²⁴² Fernando Sor, *Six Studio [sic] for the Spanish Guitar Dedicated to his Pupils* (Londres: W. Milhouse, [1815-1817]; Londres: Tecla Editions, 1982). La cita se refiere a la introducción de la edición de 1982.

londinense y en este sentido Walter Aaron Clark ha mostrado varios paralelismos con los estudios para piano de Muzio Clementi y Johann Baptist Cramer²⁴³.

En España, la vuelta al trono de Fernando VII significó el retorno al absolutismo. Poco a poco se fue recuperando una cierta estabilidad para publicar música y volvieron a surgir de las imprentas métodos para guitarra. Se editó de nuevo el método de Fernando Ferandiere²⁴⁴, se realizó la versión impresa del método de Tomás Lardiés²⁴⁵ y también aparecieron algunas novedades, entre ellas el método de Salvador Gil²⁴⁶. Al progreso de la edición musical en España contribuyó el asentamiento en la corte del grabador alemán Bartolomé Wirmbs, creador de una escuela-taller de grabado con el apoyo de la Sociedad Económica Matritense que empezó a funcionar en 1817 en la calle del Turco²⁴⁷. En estrecha colaboración con Federico Moretti, publicó numerosas canciones para voz, pianoforte y guitarra recogidas en colecciones como *La Lira de Apolo*²⁴⁸. Solicitó, con éxito, una rebaja en la importación del papel de música:

Real orden comunicada á la Direccion general de Rentas mandando que el quadernillo de cinco pliegos de papel de música que se introduzca del extranjero en bandera nacional page 34 mrs. y 52 en la extranjera.

[En 16.] El Rey nuestro Señor ha tenido á bien oír á la junta de Aranceles sobre el expediente consultado por VV. SS. en 26 de Julio último á solicitud de D. Federico Moretti, encargado del establecimiento del grabado de música, pidiendo que se minorasen á dicho papel los derechos que paga á su introduccion del extranjero; y atendiendo al mayor fomento que con esta medida puede tener el establecimiento, y á que el corto perjuicio que pueda reluir en las fábricas de papel, se recompensa con el mayor consumo que debe producir la reimpression de obras que se publiquen, y su extraccion al extranjero por el cambio con las producciones de los demas establecimientos europeos; de conformidad con el parecer de la junta, se ha servido S. M. resolver que se exijan por todos derechos al cuadernillo de cinco pliegos de papel de música impresa ó manuscrita que se introduzca del extranjero en bandera nacional 34 mrs., y 52 en la extranjera. Y lo comunico á VV. SS. de Real orden para

²⁴³ Walter Aaron Clark, «Fernando Sor's guitar studies, lessons, and exercises, op. 6, 29, 31, and 35, and the London pianoforte school», en *Estudios sobre Fernando Sor*, ed. por Luis Gásser (Madrid: ICCMU, 2003), 359-372.

²⁴⁴ *Arte de tocar la guitarra española por música, compuesto y ordenado por D. Fernando Ferandiere, profesor de música en esta corte*, 2.^a ed. (Madrid: Imprenta de la viuda de Aznar, 1816).

²⁴⁵ Lardiés, *Arte de tocar la guitarra por cifra*.

²⁴⁶ Gil, *Principios de música aplicados a la guitarra* (1814).

²⁴⁷ Antonio Gallego, «Introducción a la calcografía musical en el Madrid decimonónico», *Revista de Musicología* 2, n.º 1 (1979): 111-112.

²⁴⁸ El estudio más completo sobre este editor es el realizado por José Carlos Gosálvez, «Edición, impresión y comercio de música. Bartolomé Wirmbs», *Scherzo* 7, n.º 64 (1992): 133-137. Véase también el *DMEH*, s.v. «Wirmbs, Bartolomé», por el mismo autor y más en detalle la colaboración de Moretti con el grabador en Ana Carpintero, «Federico Moretti y el establecimiento de grabado y estampado de música de Bartolomé Wirmbs», en *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, editado por Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez (Madrid: UAM, 2012), 245-261.

su inteligencia y cumplimiento &C. Madrid 16 de Octubre de 1824. = Luis Lopez Ballesteros. Decretos del Rey Nuestro Señor Don Fernando VII. Madrid, 1846²⁴⁹.

En 1819 se intensifica la actividad editorial, según se desprende de la lectura de los anuncios de la *GdM*. Los aficionados podían suscribirse a distintas publicaciones periódicas, como la ya mencionada *Lira de Apolo* o las recopilaciones de Luis Mintegui, que son una señal del aumento de demanda de partituras:

La conocida afición á este instrumento nacional [la guitarra] y los crecidos pedidos que de esta clase de música continuamente se reciben en el establecimiento de grabado y estampado de la calle del Turco, han animado á los editores á realizar esta publicacion, para la que han reunido y pedido las composiciones inéditas de los mejores aficionados y profesores nacionales y extranjeros, esperando merecerá la aceptacion de los inteligentes²⁵⁰.

En el escenario que se acaba de describir aparecen varios métodos de guitarra con el fin de colmar las variadas expectativas que los aficionados tenían respecto al instrumento: entender la cifra, conocer la notación convencional aplicada a la guitarra, acompañar seguidillas, hacer ejercicios escalísticos o comprender los tonos.

Los textos de este período se caracterizan por la multiplicidad en sus funciones. Previamente, habían aparecido en España estas publicaciones: *Reglas y Advertencias Generales para Tañer La Guitarra, Tiple, y Vandola con variedad de sonos y danzas* de Pablo Minguet, en 1754²⁵¹; el manuscrito de Joseph Trapero, fechado en 1763²⁵² y la *Explicacion de la Guitarra de Rasgueado, Punteado y haciendo la parte de Baxo*, de Juan Antonio Vargas y Guzmán, de la que se conservan tres versiones manuscritas (una fechada en Cádiz en 1773²⁵³ y dos más en Veracruz en 1776²⁵⁴). Todas estas obras

²⁴⁹ Luis López Ballesteros, *Decretos del Rey Nuestro Señor Don Fernando VII* (Madrid: Imprenta Nacional, 1846), 301.

²⁵⁰ *GdM*, 19 de junio de 1819.

²⁵¹ Pablo Minguet e Yrol, *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y mas usuales como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, organo, harpa, psalterio, bandurria, violín, flauta, travesera, flauta dulce y la flautilla con varios tañidos, danzas, contradanzas y otras cosas semejantes, demostradas y figuradas en diferentes laminas finas, por musica y cifra al estilo castellano, italiano, catalàn y francés* (Madrid: Joachim Ibarra, 1754; Ginebra: Minkoff Reprint, 1982).

²⁵² Joseph Trapero, [*Método de guitarra*], E-Mn. M/1233.

²⁵³ Ángel Medina, ed., Juan Antonio de Vargas y Guzmán. *Explicacion de la Guitarra* (Cádiz, 1773) (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994).

²⁵⁴ Una copia se encuentra en el Archivo General de la Nación en México y ha sido objeto de un extenso estudio: Juan Antonio de Vargas y Guzmán, *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo* (Veracruz, 1776), 3 vols., ed. de Juan José Escorza y José Antonio Robles-Cahero (Ciudad de México: Archivo General de la Nación, 1986). Véase también el acercamiento de Gerardo Arriaga a este método, «El método de guitarra de Juan Antonio de

atestiguan la transición de la guitarra rasgueada a la punteada y, en el caso del libro de Vargas y Guzmán, a la guitarra de seis órdenes.

Sin embargo, en la última década del siglo XVIII la cifra va sustituyéndose por la notación usual y se va abandonando el rasgueo en favor de los acompañamientos arpegiados, que irá dando paso, progresivamente, al repertorio solista.

Vargas y Guzmán», *Revista de Musicología* 8, n.º 1 (1985): 97-102. La otra copia se encuentra en la biblioteca Newberry de Chicago con signatura Case MS VMT 582. V29e.

2.1. Métodos para aprender tablatura o la notación convencional

El uso de la tablatura, es decir, de la representación visual de las cuerdas y la localización de las notas, era habitual en España en el siglo XVI, según atestiguan los libros destinados a la vihuela. En los siglos XVII y XVIII fue el sistema tradicional de escritura para guitarra, con variaciones según épocas y autores²⁵⁵, e iría sustituyéndose, a finales del setecientos, por la escritura convencional. Todo parece indicar que este hecho se dio con anterioridad en Francia. En la *Encyclopédie* de Denis Diderot se señala que en ese momento se trataba ya de un procedimiento antiguo, aunque se alaban sus cualidades:

Cette méthode, quoique ancienne, s'est conservée pour cet instrument par la commodité dont elle est pour la bonne grace de la main, l'arrangement des doigts, la beauté du son, l'harmonie, & la facilité dans l'exécution; à-moins qu'on ne se propose de faire pour le moins autant d'étude de cet instrument, que du clavecin, il n'est guère possible de faire sur le champ le choix des positions de la main sans une grande habitude²⁵⁶.

En 1768, Jean-Jacques Rousseau informa del declive de la tablatura en ese momento en Francia: «comme les instruments pour lesquels on employoit la tablature sont la plûpart hors d'usage, et que, pour ceux dont on joue encore, on a trouvé la note ordinaire plus commode, la tablature est presque entièrement abandonnée, et ne sert qu'aux premières leçons des écoliers»²⁵⁷.

Tras examinar los métodos para el instrumento franceses, se constata la convivencia de la tablatura y la notación convencional a mediados del setecientos. El tratado *Méthode pour apprendre a joüer de la guitarre par Don****²⁵⁸, publicado hacia

²⁵⁵ Para una panorámica general sobre los distintos tipos de tablatura utilizados, véanse Thomas Schmitt, *Untersuchungen zu ausgewählten spanischen Gitarrenlehrwerken vor 1800* (Colonia: Gitarre & Laute, 1993) y James Tyler, *The Early Guitar* (Londres: Oxford University Press, 1980).

²⁵⁶ Denis Diderot y Jean le Rond d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (París: Le Breton, 1751-1772), s.v. «Guittare». «Este método, aunque antiguo, se ha conservado para este instrumento por la comodidad que tiene para la buena gracia de la mano, la disposición de los dedos, la belleza del sonido, la armonía, y la facilidad en la ejecución; a menos que uno no se proponga estudiarlo como el clavecín, no es posible disponer sobre el campo la elección de posiciones de la mano sin gran práctica», trad. autora.

²⁵⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique* (París: chez la Veuve Duchesne, 1768), s.v. «tablature». «Como los instrumentos para los que se empleaba la tablatura están la mayoría fuera de uso, y que, para los que se tocan todavía, se ha encontrado la notación ordinaria más cómoda, se ha abandonado prácticamente en totalidad la tablatura, y solo sirve en las primeras lecciones de los estudiantes», trad. autora. Citado por Thomas F. Heck en *Mauro Giuliani. Virtuoso Guitarist and Composer* (Columbus: Editions Orphee, 1995), 141.

²⁵⁸ *Méthode pour apprendre à joüer de la guitarre par Don **** (París: el autor, [ca. 1760]).

1760, es un ejemplo. Aun en lengua francesa, este libro era distribuido en España por Juan Guerrero, en la Puerta del Sol de Madrid, tal como se indica en la portada. Posiblemente, dicho autor anónimo fuera de origen español, por el tratamiento de «Don» y por mencionar en el texto procedimientos españoles, entre ellos el uso de cuerdas de seda entorchadas para los bordones²⁵⁹ o la técnica del rasgueo²⁶⁰. El abandono de la tablatura es completo en *Le guide des écoliers de guitarrre* del italiano Giacomo Merchi, publicado hacia 1761 y donde el autor manifiesta:

Pourquoi la Guitarrre, cet agréable Instrument aussi harmonieux que le Clavecin, si propre à l'accompagnement, est elle asservie à la Tablature? Je crois que c'est un abus, et je le prouve par les raisons suivantes. Ceux qui ne connoissent que la Tablature, ne jouent et n'accompagnent que de routine et sans mesure. Ceux qui se servent de la Tablature avec succes, etoient bons Musiciens avant de la connoître et n'en avoient pas besoin. Ces raisons m'ont engagé à la supprimer dans cet ouvrage. Si l'on m'objecte qu'elle est nécessaire pour marquer les Positions, je répondrai que le Violon, le Violoncelle, &c. n'ont point de Tablature, et que la Guitarrre en a moins besoin qu'eux, puis qu'elle a des Touches. Il ne faut pour y réussir comme aux autres Instrumens que de l'application et une bonne Méthode: je n'ai rien négligé pour rendre la mienne facile, claire, et agréable²⁶¹.

Posiblemente, este proceso se produjo con anterioridad en Italia, pero sus obras en notación musical fueron publicadas en París: los *Quatro duetti a due chitarre e sei minuetti a solo con variationi* en la fecha temprana de 1757²⁶². En España todo parece indicar que el abandono de la tablatura se produjo más tarde. El texto de Juan Antonio de Vargas y Guzmán, *Explicacion de la guitarra*, escrito en Cádiz en 1773, muestra la transición que se estaba produciendo, pues conjuga procedimientos antiguos con novedosos, a saber, el uso conjunto de la tablatura y de la notación convencional, el tránsito de la guitarra de cinco órdenes a la de seis o la convivencia del estilo rasgueado con el punteado²⁶³ y la copia de Veracruz del mismo tratado, fechada en 1776, que se

²⁵⁹ *Ibíd.*, 1.

²⁶⁰ *Ibíd.*, 6.

²⁶¹ Giacomo Merchi, *Le guide des écoliers ou préludes aussi agréables qu'utiles, sur tous les Modes, les Positions et les Arpégemens avec des Airs et des Variations* (París: el autor, [ca. 1761]), IV. «¿Por qué la guitarra, este instrumento tan armonioso como el clavecín, tan propio para acompañar, se ha servido de la tablatura? Creo que es un abuso, y lo demuestro con las siguientes razones. Los que solo conocen la tablatura, solo tocan y acompañan por rutina y sin medida. Los que se sirven de la tablatura con éxito, eran buenos músicos antes de conocerla y no tenían necesidad. Estas razones me han empujado a suprimirla en esta obra. Si se me objeta que es necesaria para marcar las posiciones, responderé que el violín, el violonchelo, etc. no tienen ninguna tablatura, y que la guitarra tiene menos necesidad que ellos, ya que tiene trastes. Solo hace falta proceder como en otros instrumentos, que la aplicación y un buen método: yo no he escatimado en hacer el mío fácil, claro y agradable», trad. autora.

²⁶² Giacomo Merchi, *Quatro duetti a due chitarre e sei minuetti a solo con variationi composti da Giacomo Merchi di Brescia. Li duetti posono essere anche accompagnati dal violino. Opera Tersi* (París: el autor, 1757).

²⁶³ Véase Medina, *Juan Antonio de Vargas y Guzmán*.

encuentra en el Archivo de la Nación de México, contiene trece sonatas para guitarra y bajo continuo para tocar de forma punteada que atestiguan la nueva práctica. Los métodos manuscritos examinados de la última década del siglo XVIII muestran que la notación convencional fue asentándose en esos años, durante los cuales convivieron ambos sistemas. En los *Documentos de la cifra equivalentes a los de la música*²⁶⁴ se enseñan las correspondencias de ambos, y en la *Explicacion fundamental de la música*²⁶⁵ los valores musicales que se colocaban a veces sobre la tablatura. Por otra parte, en la venta de partituras era habitual brindar a los aficionados la posibilidad de adquirir la obras en música o cifra:

Los días 1º y 15 de cada mes se dará al público una pieza de música para guitarra de D. Antonio Abreu, alias el Portugues, alternando con otra de Joseph Avellana. A los aficionados que las quisieren en cifra tambien se les servirá, y se les explicará la execucion de algun pasage mas difícil; todo á precio muy equitativo²⁶⁶.

Progresivamente, el sistema cifrado va desapareciendo y algún aficionado muestra abiertamente su rechazo hacia él, como el autor anónimo del manuscrito *Razon*²⁶⁷, quizá por influencia del enciclopedismo francés:

Se ha imaginado un nuevo método de notàr la musica para la Guitarra y dicen sus inventores ser para mayor comodidad del que aprende, yo solo lo graduo por idoneo para perdèr el tiempo y no adelantàr nada, pues mas q.e en esta especie se adelante es menestèr retrocedèr realmente; y yo no lo referiria sino fuese por algunos curiosos q.e quieren conocer todo q[ant]o toca à su instrumento²⁶⁸.

Los músicos profesionales Fernando Ferandiere y Federico Moretti ayudarían a consolidar el uso de la notación convencional, que es la utilizada en la primera mitad del siglo XIX, si bien hacia 1840, como se verá más adelante, retornaría el uso de la cifra.

²⁶⁴ E-BIaf M. 131/08.

²⁶⁵ E-Mn ms/14.059/1.

²⁶⁶ *GdM*, 19 de septiembre de 1788.

²⁶⁷ *Razon*, E-Mba FJIM-1150.

²⁶⁸ *Ibíd.*, fol. 21r.

2.1.1. *Documentos de la Cifra equivalentes a los de la musica* (S.l., [1792?])

En el Archivo Histórico de la Diputación Foral de Bizkaia se conserva un cuadernillo cosido con signatura M. 131/08. Fue mencionado por primera vez en el *DMEH* por Javier Suárez-Pajares²⁶⁹, quien distinguió en él dos obras pedagógicas: el *Arte de tocar la guitarra por cifra y los Principios de guitarra. 7 diapasones con sus Posturas escritos en cifra y Musica segun Principios el Método del P[adre] B[asilio]*. Sin embargo, en su examen se ha observado que reúne una más: los *Documentos de la Cifra equivalentes a los de la musica para poder dirigirse en la guitarra (y por lo que hace a lo elemental, en toda suerte de Instrumentos) sin necesidad de la musica. Obra Ilustrada de [anagrama ilegible]. 16 rs.*²⁷⁰. Los tres textos indicados responden a finalidades distintas en el aprendizaje de la guitarra. La primera de ellas se centra en la enseñanza de un sistema de tablatura, la segunda es una compilación de ejercicios escalísticos y la tercera, del nuevo repertorio punteado que estaba naciendo.

Es muy posible, por las coincidencias entre los títulos, que los *Documentos de la Cifra* correspondan a un método anunciado en repetidas ocasiones en la *GdM* entre 1792 y 1799, escrito por Domingo Calvo Rodríguez, guitarrista que comienza a publicitar sus obras en este periódico a partir de 1786, y que parece gozaba de cierto renombre, pues fue mencionado por Manuel Godoy en sus *Memorias*²⁷¹. Hasta el momento, la primera referencia que se ha podido localizar a este método es del 4 de diciembre de 1792 en la *GdM*:

Breves documentos especulativos de la cifra equivalentes á los de la música, necesarios á los que se dedican á la guitarra, ó á qualquiera otro instrumento, para poder dirigirse sin necesidad de la música; por Domingo Calvo; su precio 8 rs.

El manuscrito consiste en unos apuntes denominados «obra ilustrada»²⁷² que, sin embargo, no cumplen con el objetivo expuesto en su título, es decir, con lo necesario «para poder dirigirse en la guitarra sin necesidad de la música», ya que en realidad

²⁶⁹ Javier Suárez-Pajares, *DMEH*, s.v. «Guitarra».

²⁷⁰ Este cuaderno fue localizado por la Dra. María Nagore Ferrer, a quien agradezco tan valiosa información.

²⁷¹ *Príncipe de la Paz. Memorias*, ed. y estudio preliminar de Carlos Seco Serrano, Biblioteca de Autores Españoles 88 (Madrid: Atlas, 1956), 218.

²⁷² En aquella época, ilustrar no significaba «adornar un impreso con laminas ó grabados alusivos al texto», definición que aparece por primera vez en el *Diccionario Usual* de la RAE en 1884, sino «dar luz, ó aclarar alguna cosa, ya sea materialmente en sentido espiritual de doctrina, ó ciencia», según indica la RAE en su *Diccionario Usual* de 1791, s.v. «ilustrar».

contienen únicamente una interpretación de los símbolos musicales al sistema de la cifra. En esta ocasión, la línea inferior de la tablatura representa la primera cuerda de la guitarra, mientras que los trastes aparecen señalados con números:

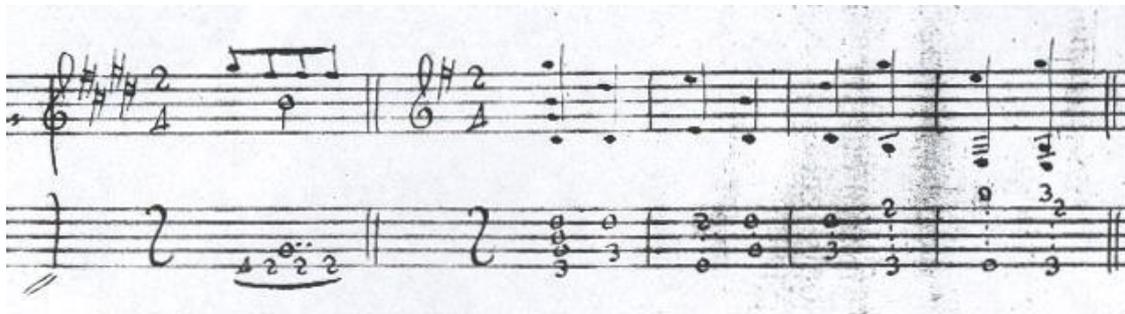


Fig. 4. Algunas de las equivalencias entre la notación convencional y el sistema de la cifra que muestran los *Documentos de la cifra* [Madrid, 1792?], fol. 3r., sistema 1, E-BIafv M. 131/08.

Los valores musicales se señalan mediante un determinado número de puntos o pequeños trazos:

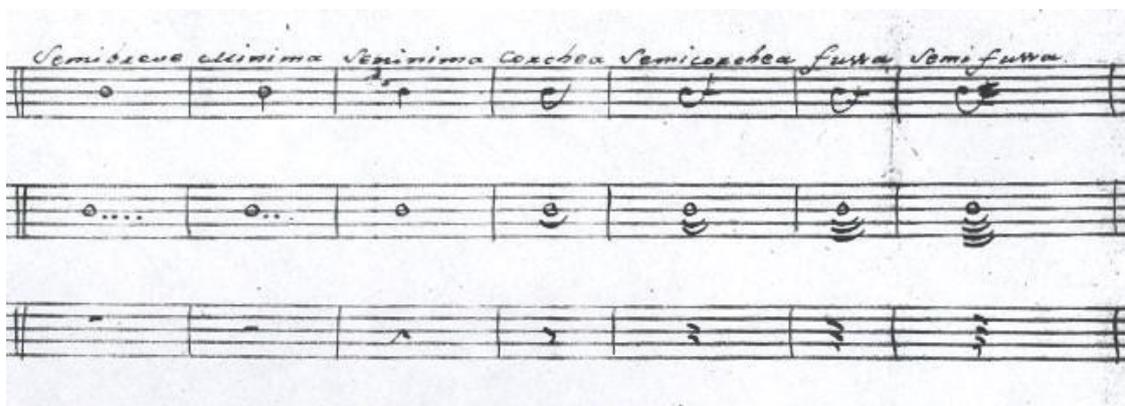


Fig. 5. El valor de las notas en el sistema convencional y en el de cifra expuesto en *Documentos de la cifra* [Madrid, 1792?], fol. 2r., sistema 1, E-BIafv M. 131/08.

Incluye el autor dos escalas en do mayor escritas en dos claves, la de sol y la de fa en cuarta, con las que los aficionados podían localizar las notas en el diapasón del instrumento, según se advertía el 18 de octubre de 1799 en la *GdM*: «Con las dos escalas más principales de la guitarra».

Javier Suárez-Pajares localizó en la Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid una obra, el *Rondó 1º favorito puesto en cifra para guitarra*²⁷³, que emplea el mismo procedimiento²⁷⁴, de lo que se deduce que el sistema tuvo cierto éxito.

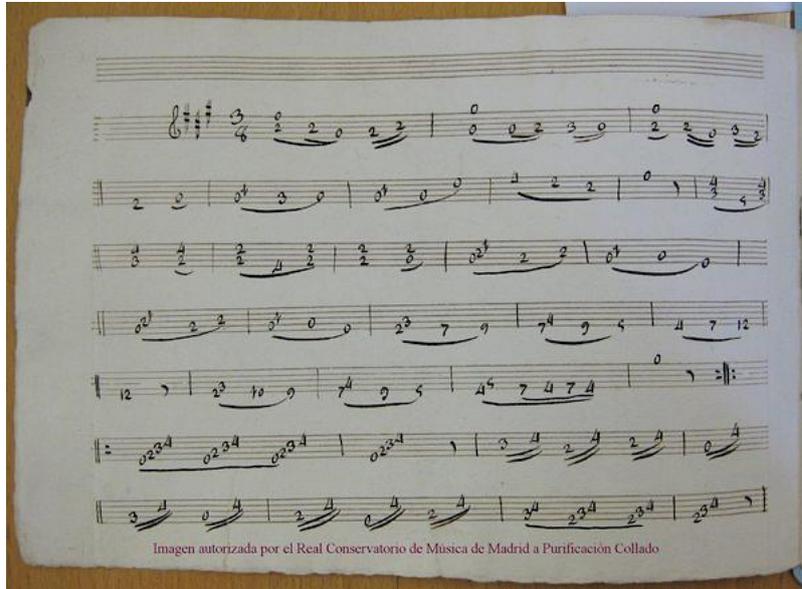


Fig. 6. Aplicación práctica del sistema de tablatura expuesto en los *Documentos de la Cifra* en el *Rondó 1º favorito puesto en cifra para guitarra*, fol. 1v. E-Mc M/25.

2.1.2. *Explicacion fundamental de la musica* [Madrid], [1793?]

El 3 de diciembre de 1793 fue anunciado en el *DdM* el siguiente método:

Nuevo método de la explicación de la música que se halla sobre las tocatas de cifra, en donde se explican los movimientos, aires, y tiempos de ella, compuesto por un profesor: se hallará en las librerías de Jaime Campins, calle de las Carretas; y en la de Correa, frente a las gradas de San Felipe el Real, junto con varias tocatas en cifra [...].

Afortunadamente, ha sobrevivido una copia de este tratado que se conserva en la Biblioteca Nacional de España y que procede de la colección de Francisco Asenjo Barbieri (MSS/14059/1)²⁷⁵. El título completo que aparece en su portada es *Explicacion*

²⁷³ *Rondó 1º favorito Puesto en Cifra para Guitarra* A. C. z, E-Mc M/25.

²⁷⁴ Javier Suárez-Pajares, «El cuaderno manuscrito de obras en cifra para guitarra 3/209 de la Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid: una nueva fuente de la primera música para guitarra de seis órdenes», *Música. Revista del Real Conservatorio de Música de Madrid*, n.º 10 y 11 (2003): 216.

²⁷⁵ Este texto fue incluido por Emilio Casares Rodicio en *Documentos sobre música española y epistolario (legado Barbieri)* (Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988), 2:1155.

fundamental de la musica que se halla sobre los números de la cifra, con todas las advertencias necesarias para que los aficionados puedan executar las obras que gusten comprehender. Obra Nueva. Compuesta por un Profesor de Musica de esta corte.

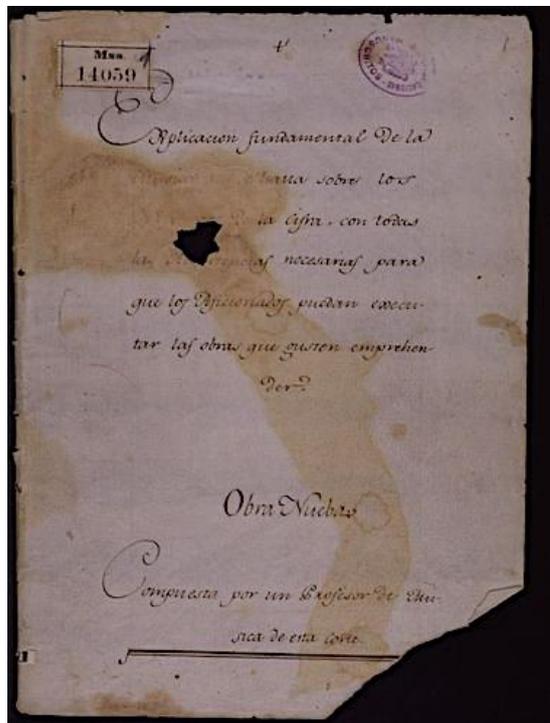


Fig. 7. Portada de *Explicacion fundamental de la musica* [Madrid], [1793?], E-Mn MSS/14059/1.

Los contenidos de estos apuntes se centran en la enseñanza de los signos musicales que habitualmente se colocaban sobre la tablatura para indicar su duración. El autor defiende un sistema mixto de escritura para la guitarra, utilizando la cifra, pero auxiliada por medio de la notación convencional: «Al contrario los que tocan vaxo del valor de la Musica que encima de ellos se escribe, estos sacan, y tocan el pensamiento de la obra, y asi conozco muchos que por si solos tocan con fundamento»²⁷⁶. Los apuntes contienen escasas indicaciones técnicas, pero en el caso particular del instrumento ilustran sobre la realización de los acordes, de tres posibles maneras: placados, rasgueados o graneados, tal como se describe en la «Explicacion 9ª De las Posturas»:

Aquí quiero explicar una curiosidad que he encontrado en un Autor bueno, y es que asi como se tocan las Posturas de un solo golpe, (como llevo dicho) se executa

²⁷⁶ *Explicacion fundamental de la música*, 10.

tocando cada Numero de por si; pero con una violencia que por esto no pierda su valor, y asi salen, y causan otra armonia diferente que tocada de un golpe; pero no en todas las posturas conviene el tocarlas asi, y se llaman posturas graneadas²⁷⁷.

El manuscrito, además, ofrece un testimonio en su última página sobre la costumbre de la época de trasladar las obras de música a la cifra:

Este libro, y las obras bien escritas con sus advertencias, y valor de la musica, se hallarán en las Librerias de Jayme Campins Calle de las Carretas, y en la de Domingo Alonso frente á las Gradas de Sn. Felipe: en Madrid.= Y acudiendo á el Almacen de Musica que se halla Plazuela de la Moreria nº 7 Quarto 2º se pondrán en cifra las obras de Musica que manden²⁷⁸.

2.1.3. Razon. Figura que tienen los signos de Musica y modo de como deven executarse y trasportarse en la Guitarra Española (S.l., [179-?])

En la biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, con signatura FJIM-1150, procedente del legado de Román Jimeno (1800-1874) y de su hijo Ildefonso Jimeno de Lerma (1842-1903)²⁷⁹, se conserva un manuscrito de cuidada caligrafía que, hasta el momento, no ha sido estudiado y cuyo título reza: *Razon. Figura que tienen los signos de Musica y modo de como deven executarse y trasportarse en la Guitarra Española. Se ponen tambien los Diapasones para la ynteligencia y execucion de los principiantes en dicho instrumento.* La obra dispone, además, de un título secundario, *Methodo facil para aprender en poco tiempo á tañer la guitarra española*, y puede datarse en la última década del siglo XVIII por el tipo de escritura y su ortografía. El método parece escrito por una persona cultivada e influida por el enciclopedismo, según se desprende de sus palabras:

Lei Rameau, lei Rousseau, lei d'Alembert el mas celebre mathematico del siglo estos me embarazaron con sus cifras y sus calculos inacabables que eran para mi assi como el alcoxàn iba á dejar los libros, al punto que en la enciclopedia francesa que es muy

²⁷⁷ *Ibíd.*, 11-12.

²⁷⁸ *Ibíd.*, 13.

²⁷⁹ Siguió la carrera de organista de su padre, fue director del Conservatorio de Madrid desde 1897 hasta 1901 y nombrado académico de Bellas Artes el 7 de enero de 1879. Véase el *DMEH*, s.v. «Jimeno de Lerma, Ildefonso», por Andrés Ruiz Tarazona. Legó su colección musical a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

buena obra reparè la figura del mastil de la vihuela, el mismo qe ahi representarè estò llamò mi atencion ¿que me falta mas dige sino conocèr sobre el papel las notas que veo aqui figuradas y luego despues el valòr respectivo de cada una de ellas? enterado qe estoi de esta corta Theorica el exercicio frecuente me instruiara en lo demas²⁸⁰.

El autor de *Razon* menciona el mástil de la guitarra representado en la *Encyclopédie*, pero no el que Federico Moretti incluyó en sus *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*, publicados en España en 1799²⁸¹, por lo que es muy posible que este manual se escribiera con anterioridad. Explica de forma pedagógica cómo él mismo, siempre después de experimentar, pudo llegar a tocar la guitarra. Intenta simplificar al potencial alumno los contenidos musicales mediante ejemplos cercanos:

Un albañil que pica sobre la pared, un carpintero que hunde un clavo, observan casi sin saberlo, y almenos sin atenderlo, entre cada golpe de los que dan una ygal distancia. Nosotros mismos quando contamos como dos, tres, quatro, cinco, &. entre cada numero que nombramos ponemos el mismo intervalo. en [sic] esto està toda la magia de la medida, y tomando por exemplo la fig. 4 que es de quatro tiempos ó golpes, quando da el primero empieza la blanca la qual como que vale dos negras y por consiguiente dos golpes dura hasta dar el 3º la negra dura hasta q.e caiga el 4º golpe ó empieze el quarto tiempo. Este ultimo dura hasta que caiga el golpe primero de la medida siguiente; mas como comprende varias notas de diferente valor pide mayòr aplicacion²⁸².

Es uno de los primeros autores españoles que desechó la tablatura, y según se deduce de sus palabras, por influencia de la *Encyclopédie*. Mientras algunos guitarristas se esforzaban en traducir los signos musicales a la tablatura, como el autor de los *Documentos de la cifra*, en *Razon*, se califica de «nube en los ojos», innecesaria al conocer la localización de las notas en el diapasón y la escritura convencional:

El juicio qe yo formè sobre la tal tablatura, es qe solamente es buena de abrumàr y ofuscàr el entendim[ien]to ¿no es mas simple que el tiempo gastado en aprender que c es la 5ª letra è i la 9ª & y despues en darles su valor respectivo, se empleara en conocèr las notas según su verdadera figura ¿mas no es cierto que todos los hombres ò la mayòr parte de ellos siempre procuramos obscurecèr nuestra ciencia con estos sombríos velos? Pensando así acarrearlos la admiracion de todos aquellos à quienes les hemos puesto una nube en los ojos²⁸³.

El manual se detiene también en explicar los modos que, siguiendo la tradición del ethos, asocia a estados de ánimo:

²⁸⁰ *Razon*, fol. 7v.

²⁸¹ Moretti, *Principios* (1799), tabla I.

²⁸² *Razon*, fol. 12r.

²⁸³ *Ibíd.*, fol. 21v.

En la Musica hay dos modos y qe por modo se entiende la especie en qe se encierra una Aria y asi como en los estilos hay el simple y el sublime, hay en la Musica el modo mayor y el menor de los que el primero es principalmente destinado á expresár alegría, como el segundo tristeza y ternura²⁸⁴.

En el siglo XVIII, establecida la tonalidad, los músicos continúan adscribiendo los modos a un determinado contenido expresivo. Según Robert A. Green²⁸⁵, Jean-Jacques Rousseau, mencionado en el manuscrito, es uno de los autores que mejor explicó las características de los tonos mayor y menor en su *Méthode claire, certaine et facile, pour apprendre à chanter la musique*:

Car quand on dit b mol, c'est comme si l'on disoit b doux; parce que le b mol est un Mode propre pour les chants doux, tendres, et languissans; et quand on dit b quarre, c'est comme si l'on disoit b gay, parce que le b quarre est un Mode propre pour les chants gais²⁸⁶.

La pervivencia de la antigua teoría de que los diferentes tonos musicales tienen el poder de mover las pasiones, continúa en el autor de *Razon*, aún a finales del siglo XVIII: «Asi un tono es para inspirar alegría, otro viveza un tercero mas sonoro, magestad y grandeza, otro temòr, melancolia ó á vezes desesperacion &»²⁸⁷. Todavía tendrían vigencia las enseñanzas de Pablo Nassarre, en las que indicaba la influencia de cada tono en el ser humano, a su vez bajo el dominio de los planetas. Nassarre, en su *Escuela Musica segun la Practica Moderna*, ofrece un resumen de las distintas teorías relacionadas con los tonos desde la antigüedad hasta ese momento²⁸⁸:

El sol tiene su dominio sobre el primer tono, que como es el primero entre todos los Planetas, en quanto á beneficiar al hombre assi el tono primero es en sus efectos semejante. Y assi este infunde alegría, y gravedad: quiero dezir, que destierra las tristezas del corazon, sin mover á aquella alegría, que llamamos comunmente disoluta, ó liviana, porque es una alegría grave, y modesta²⁸⁹.

²⁸⁴ *Ibid.*, fol. 13r.

²⁸⁵ Robert A. Green, ed., *Sébastien le Camus. Aires à deux et trois parties* (Madison: A-R Editions, 1998), XIV.

²⁸⁶ Jean Rousseau, *Méthode claire, certaine et facile, pour apprendre à chanter la musique, sur les tons transposez comme sur les naturels. A battre la mesure à toutes sortes de mouvemens ordinaires & extraordinaires. A faire les ports de voix, & les cadences sur la musique avec régularité; et à connoître où il faut faire les tremblemens dans les livres où ils ne sont point marquez. Le tout expliqué & mis en ordre par Jean Rousseau*, 4.^a ed. (París: Christophe Ballard, 1691), 14. «Cuando se dice b mol, es como si se dijera b dulce; porque el b mol es un modo propio de los cantos dulces, tiernos y melancólicos; y cuando se dice b sostenido, es como si se dijera b alegre, porque el b sostenido es un modo propio de los cantos alegres», trad. autora.

²⁸⁷ *Razon*, fol. 13 v.

²⁸⁸ Pablo Nassarre, «De los efectos que causan los ocho tonos», *Escuela Musica segun la Practica Moderna* (Zaragoza: Herederos de Diego de Larumbe, 1724) 1:75-80.

²⁸⁹ *Ibid.*, 1:76.

Respecto de la guitarra, en *Razon* se procede a enseñar al alumno a colocar los dedos en el mástil para tocar las diversas escalas y acordes correspondientes a cada tono. Las referencias a la técnica del instrumento en este tratado son mínimas, pero interesantes al reflejar algunas prácticas coevas. Aconseja, por ejemplo, apoyar el meñique de la mano derecha en la tapa de la guitarra con el fin de conseguir estabilidad. El resto de los dedos, incluido el anular, los utiliza para tocar con cada uno de ellos una determinada cuerda. La mayor parte de los guitarristas del siglo posterior desterraron esta colocación de la mano derecha²⁹⁰. El manuscrito, producido por un músico instruido de fines del siglo XVIII, permite en fin vislumbrar cómo la notación convencional empezaba a abrirse paso en un entorno en el que pervivían el enciclopedismo francés y la teoría de los afectos en relación con los tonos.

2.1.4. *Tratado Teorico de la Musica aplicada á la guitarra, por D.ⁿ B. A. (S.l., [entre 1808 y 1815])*

En la Biblioteca Nacional de Madrid se encuentra el manuscrito titulado *Tratado teórico de la música aplicada a la guitarra por D.ⁿ B. A.* Consta de dieciséis folios y consiste en un cuadernillo procedente de la colección Barbieri, cuya signatura actual es MSS/13762 y que, al parecer, no ha despertado el interés de los investigadores. Domingo Prat atribuyó un método con las mismas características a un guitarrista llamado Moreno²⁹¹, lo que probablemente se trate de un error.

No ha sido factible identificar al autor D.ⁿ B. A. Quizá se trate del mismo autor de unas canciones patrióticas anunciadas en la *GdM* del 8 de septiembre de 1814: «Canciones de D. B. A. M.: dulces afectos del pecho español al regresar de su esclavitud nuestro amado Monarca; patrióticos afectos de los expatriados barceloneses al regresar á su amada ciudad libre de enemigos; enhorabuena que dan las provincias á sus soberanos, etc.». Se da la circunstancia, además, de que uno de los ejemplares de la primera edición de la *Escuela de la Guitarra* de Aguado que se conservan en la misma biblioteca (con

²⁹⁰ «De ninguna manera se apoyará sobre la tapa ni el dedo pequeño, ni ninguno de los otros, pues la mano ha de estar libre y del todo suelta», Aguado, *Escuela* (1825), 3.

²⁹¹ Prat, *Diccionario de Guitarristas*, s.v. «Moreno».

signatura M/3404 D^o) perteneció a un propietario que respondía a las iniciales B. A., pero por su anonimato es difícil relacionar estas coincidencias.

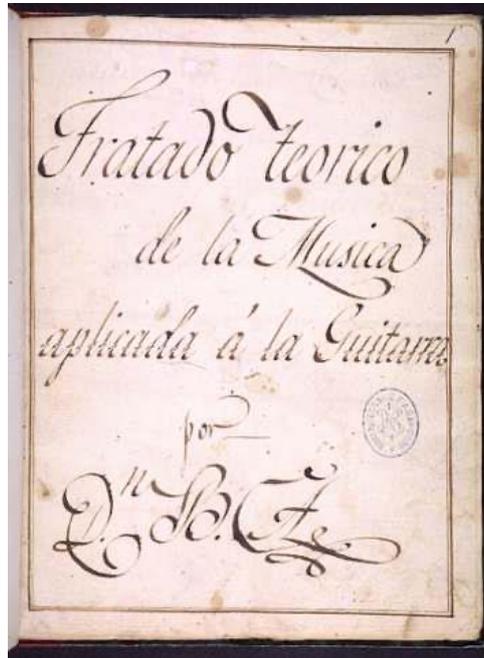


Fig. 8. Cubierta del *Tratado Teorico de la Musica aplicada á la Guitarra* por D.ⁿ B. A., E-Mn, MSS/13762, fol. 15v.

El *Tratado teorico* no incorpora ninguna fecha. La filigrana de su papel señala como fabricante a «JOAQUIN», que no ha podido ser localizado en los catálogos de marcas de agua²⁹², con el fin de obtener una datación más precisa. El anuncio de la *GdM* fue publicado en 1814, pero la escritura y el tipo de papel hacen sospechar que pueda ser anterior. Un rango de fechas factible para este manuscrito puede estar comprendido entre los años 1808 y 1815.

El texto, breve, se centra en describir los símbolos musicales: el pentagrama, las claves, los compases, etc. Es similar en su función a la *Explicacion de Musica* de 1793 y únicamente encontramos al final de la obra unas breves indicaciones para localizar los equísonos en la guitarra y la afinación. Don B. A. explica la forma de transportar, término equivalente entonces a la de buscar los equísonos en la guitarra:

²⁹² Oriol Valls i Subirà, *El papel y sus filigranas*; Gonzalo Gayoso Carreira, *Historia del papel en España*, vol. 3, 2.^a ed. (Lugo: Diputación Provincial, 2006).

También se llama transportar la libertad que tiene un tocador p^a mudar un mismo punto de una cuerda á otra, bien por la mayor conveniencia ó por la necesidad de hacerlo; p^a lo cual conviene saber la regla general de que p^a transportar una nota cualquiera de una cuerda á otra, se conseguirá bajando en la cuerda inmediata superior cinco trastes escluyendo el en que se hace la nota, siendo esta regla general para todas las cuerdas menos p^a la tercera en la cual solo se bajan cuatro²⁹³.



Fig. 9. Detalle del *Tratado Teorico de la Musica aplicada á la Guitarra* por D.n B. A., E-Mn MSS/13.763, fol. 15v.

Con las aclaraciones de dos medios distintos de afinar la guitarra, por unísonos y octavas, se cierra el manuscrito. A pesar de referirse el título a la guitarra, tiene pocos contenidos relacionados con ella y la mayor parte del texto se dedica a enseñar la lectura musical. Es muy posible que se trate de una obra inacabada, al tratar de forma muy superficial el instrumento y quedar numerosas páginas en blanco al final del manuscrito.

²⁹³ *Tratado Teorico de la Musica aplicada á la Guitarra*, E-Mn MSS/13762, fol. 15v.

2.2. Métodos para aprender escalas y tonos

Tradicionalmente, la enseñanza de la guitarra en España se basaba en la repetición de escalas con la máxima agilidad. Así se indica en la *Encyclopédie Pittoresque de la Musique*, publicada en 1835.

L'objectif en était de faire succéder sur sa guitare des notes à des notes, des gammes à des gammes avec une habileté incroyable, parce que c'est là ce que les anciens Guitaristes Espagnols appelaient être fort²⁹⁴.

Se tocaban escalas y preludios en distintas tonalidades, y es lógico que por este motivo surgieran manuales para facilitar la labor y servir de recordatorio a los ejecutantes. A este cometido se ajustan varios de los manuscritos estudiados. Hay que señalar que en Francia dicha práctica está atestiguada ya en 1781 en el método de Pierre-Jean Baillon²⁹⁵, que incluye el aprendizaje de escalas, acompañadas cada una de un preludio en la misma tonalidad²⁹⁶, y como reza el título de la sección, «dans tous les tons et dans toute l'Étendue du Manche»²⁹⁷. En 1790, Ferandiere moderniza el nombre de los tonos en sus *Caprichos, Preludios, Fantasías o Modulaciones* y expone el desarrollo de las veinticuatro tonalidades, que comprenden todo el ámbito cromático.

Los manuscritos españoles no ofrecen indicaciones sobre los dedos de la mano derecha que deben utilizarse o la forma de pulsar las cuerdas en los ejercicios escalísticos. Habrá que esperar a Antonio Abreu para conocer de forma detallada sus propuestas respecto a la digitación²⁹⁸. En cuanto a la mano izquierda, sí se ofrecen indicaciones en los *Principios del P. B.* o en el manual de Juan Manuel García Rubio. El primero procede por el sistema de manos, por el que se trabajaba sobre cinco trastes, que será abandonado

²⁹⁴ *Encyclopédie Pittoresque de la Musique*, ed. Ledhuy y Bertini (París: H. Delloye, 1835), s.v. «Aguado». «El objetivo era suceder en su guitarra notas a notas, escalas a escalas con una habilidad increíble, porque era lo que los antiguos guitarristas españoles llamaban estar fuerte», trad. autora.

²⁹⁵ *Nouvelle méthode de guitare selon le système des meilleurs auteurs, contenant les moyens les plus clairs et les plus aisés pour apprendre à accompagner une voix et parvenir à jouer tout ce qui est propre à cet instrument, dédiée à Monsieur Le Baron De Ros, Mestre de Camp de Cavallerie Sous Lieutenant de la Compagnie Ecossoise des Gardes du Corps du Roi par P. J. Baillon, Maître de Chant et de Guitarre* (París: el autor, 1781; Ginebra: Minkoff Reprint, 1977).

²⁹⁶ *Ibid.*, 39-50.

²⁹⁷ *Ibid.*, 39. «En todos los tonos y en toda la extensión del mástil», trad. autora.

²⁹⁸ Abreu, *Escuela de la Guitarra*.

paulatinamente. El segundo, por medio de posiciones, en las que los dedos de la mano izquierda abarcan cuatro trastes, aunque se observan incoherencias en la digitación.

Por otra parte, en aquel momento coexistían diversos sistemas de nomenclatura de los tonos que creaban confusión entre los aficionados, por lo que se estimó necesario mostrar sus equivalencias. A finales del setecientos se utilizaban los sistemas español (basado en las mudanzas), el italiano (en el que se indica la quinta y la cuarta de cada tono²⁹⁹) y el francés (con notas fijas), lo que provocaba confusión entre los músicos. Fernando Sor, al describir las enseñanzas recibidas en la abadía de Montserrat, relata la dificultad que supuso para él leer con el sistema tradicional español tras haber aprendido a solfear con el primer violinista de la catedral de Barcelona, para el que las notas tenían nombres invariables:

Il se mit à accompagner un solfège très difficile, dont la nomenclature m'étonna, parce que plusieurs intonations de la gamme étaient nommées d'une manière différente en montant qu'en descendant. Le père Viola adressa ensuite plusieurs questions théoriques que je ne compris pas davantage [...]. Mais aussitôt la leçon terminée, je demandai à un écolier comment il nommait la gamme? «*Ut, ré, mi, fa, sol, ré, mi, fa*. Si elle continue? – *Fa, ré, mi, fa, sol, ré, mi, fa*. – Et pour redescendre? – *Fa, mi, la, sol, fa, la, sol, fa, mi, la, sol, fa, mi, ré, ut*. – Je ne pourrai jamais apprendre cela, lui dis-je. – Fais comme moi: je me suis fait chanter mes leçons par un de mes camarades, puis demandant le nom des notes à un autre, je les écrivais à part; dès que je savais la musique para coeur, je ne les regardais plus, et au bout de sept ou huit leçons, je négligeai ce procédé. Il est vrai de dire que je n'avais rien appris quand j'arrivai ici, sans cela j'aurais été aussi embarrassé qu'un de nos camarades, qui, ayant eu l'habitude de solfier par *do, ré, mi, fa, sol, la, si, do*, ne sait que faire de son *si*, parce qu'il ne sait où le caser. Cette observation me découragea davantage, car dans les principes de musique que m'avait enseignés le violiniste de la cathédrale de Barcelonne, on employait un *si* et des noms fixes³⁰⁰.

²⁹⁹ Federico Moretti explica de forma detallada la nomenclatura italiana en sus *Elementos Generales de la Música* (Madrid: Imprenta de Sancha, 1799), 17-19.

³⁰⁰ [Fernando Sor], «Sor», en *Encyclopédie pittoresque de la musique*, dir. Adolphe Ledhuy y Henri Bertini (París: Delloye, 1835), s.v. «Se dispuso a acompañar un solfeo muy difícil, cuya nomenclatura me extrañó, porque varias entonaciones de la escala eran nombradas de una forma diferente al ascender y al bajar. El padre Viola dirigió a continuación varias cuestiones teóricas que tampoco comprendí [...]. Pero nada más terminar la lección pregunté a un escolano de qué manera él nombraba la escala «*Ut, re, mi, fa, sol, re, mi, fa*. – ¿Si continúa? – *Fa, re, mi, fa, sol, re, mi, fa*. ¿Y para descender? – *Fa, mi, la, sol, fa, la, sol, fa, mi, la, sol, fa, mi, re, ut*. – Nunca podré aprender eso, le dije. Haz como yo: hago que otro de mis compañeros me cante mis lecciones, luego preguntando el nombre de las notas a otro, las escribo aparte; cuando ya sabía la música de memoria, ya no la volvía a mirar, y al cabo de siete u ocho lecciones, yo abandoné este procedimiento. Tengo que decir que no había aprendido nada cuando llegué aquí, sin ello hubiera estado tan confundido como cualquiera de nuestros compañeros, que, teniendo la costumbre de solfear por *do, re, mi, fa, sol, la, si, do*, no sabe qué hacer de este *si*, porque no sabe dónde situarlo. Esta observación me desalentó, ya que en los principios de música que me había enseñado el violinista de la catedral de Barcelona, solo se empleaba un *si* y nombres fijos», trad. autora.

En ese momento se estaba produciendo en España una transición desde el sistema hexacordal hacia el sistema francés, que es el que acabaría generalizándose. El autor de *Razon* menciona, al respecto:

Havia leído y me acordaba que toda la Musica consta de solo ocho tonos, los quales se llaman ut re mi fa sol la si y ut octava alta. Esta escala ó sucesion de tonos que como los italianos llamaremos gamma no tiene realmente mas de seis thonos enteros y dos medios tonos³⁰¹.

Los ochos tonos polifónicos españoles se van abandonando y dejan paso a la bimodalidad por influencia del clasicismo. Los métodos de guitarra muestran el proceso y las equivalencias entre las distintas nomenclaturas.

2.2.1. Principios de Guitarra. 7 diapasones con sus Posturas escritos en cifra y Musica segun el metodo del P. B. [Madrid], [ca. 1806]

Los *Principios de Guitarra. 7 diapasones con sus Posturas escritos en cifra y Musica segun el metodo del P[adre] B[asilio]* fueron anunciados en la *GdM* en septiembre de 1806, de la siguiente manera:

En el almacen de papel de la calle del Cármen, frente á la botilleria, se venden las piezas de cifra para guitarra siguientes: [...] un arte de tocar la guitarra por cifra, 12: siete diapasones, con sus posturas para enseñarse á tocar la guitarra segun el metodo del P. Basilio, escritos en cifra y música, 14: idem en cifra solo, 7³⁰².

Según se ha advertido anteriormente, están encuadernados junto a otras dos obras manuscritas para guitarra englobadas en la signatura M. 131/08 del Archivo Foral de Bizkaia, y en la que se conserva, además, un anuncio de un periódico, del que no se ha podido identificar la procedencia, en el que consta el precio de catorce reales, el mismo que figura en la *GdM*, por lo que estos *Principios* pueden datarse hacia 1806, al ajustarse lo anunciado a su contenido. Se trata de dos hojas manuscritas que incluyen siete escalas mayores y los acordes correspondientes a las cadencias, en cifra y música, siguiendo el orden por quintas. Si es cierto que los diapasones, es decir, las escalas, se regían «según el método del P. B.», se deduce que el padre Basilio haría conducir la mano izquierda por este sistema.

³⁰¹ *Razon*, fol. 8v.

³⁰² *GdM*, 26 de septiembre de 1806.

En la disposición de la cifra se utilizan pentagramas, y cuando es preciso indicar la sexta cuerda se añade una pequeña línea en el extremo inferior. Los trastes están indicados mediante números arábigos y los dedos de la mano izquierda, con puntos.

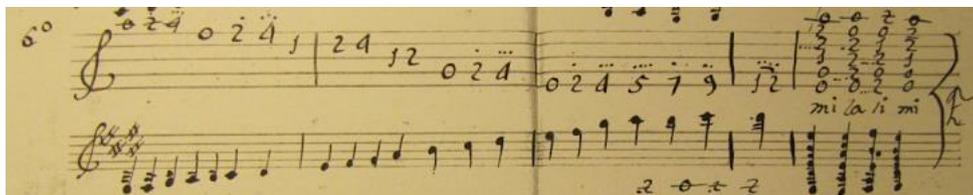


Fig. 10. Escala de los *Principios de Guitarra según el método del P. B. en música y cifra* [Madrid, ¿1806?], sistema 6º, E-Blafv M. 131/08, fol. 2.

Por la siguiente información del *DdM* del 10 de junio de 1807, se ha podido averiguar que eran distribuidos por uno de sus alumnos, quien a su vez tenía a la venta otras obras para guitarra: contradanzas francesas, inglesas, fandangos, jaleos, el minuet de Buonaparte y muchas más. El número de diapasones fue aumentando en las distintas versiones a la venta de los *Principios*, y también el precio:

En la calle del Carmen, frente á la botillería, casa número 7, quarto 2º, reside un discípulo del P. Basilio, que enseña á tocar la vihuela; esto es, todos los diapasones que se pueden executar en ella de primera, segunda y tercera mano, y tambien las posturas de dichas tres manos, para que comprehendiendo el fondo de ella, y la posición de la mano, pasen más fácilmente a tocar las lecciones que para eso tiene destinadas; y para los que no quisieran aprender música, enseña el modo más fácil para tocar por cifra, y á cortas lecciones la comprenderán; y cómo podrán tocar por cifra todas las piezas que se les presenten, como la escriban por la regla que se les enseñe.= Se vende un quaderno que comprehende todos los diapasones y posturas que se pueden hacer en dicha guitarra en los dos modos, mayor y menor, reducidos todos en 34; á saber, 17 del modo mayor, 17 del modo menor: 12 del modo mayor de primera mano, y los 5 para la segunda y tercera: su precio 34 rs.= También se enseña con el dedo que ha de pisar en los trastes. El que quisiere copia dará una señal. El discípulo que gustase aprender acuda a dicho quarto, que se le hará equidad en el precio³⁰³.

Al año siguiente, el martes 22 de marzo de 1808, se vuelve a anunciar el mismo profesor de guitarra:

En el almacen de papel de Bueno, calle del Carmen, frente á la botillería, se vende la musica y cifra siguiente de un profesor que da lecciones de guitarra: principios de guitarra por el metodo del P. Basilio, 14 rs.: un arte de guitarra para enseñar por cifra 10 rs.: canciones con acompañamiento de guitarra, y sus coplas, 6 rs. cada una: varias seguidillas de diferentes autores, 6 rs. cada una: 4 minues del P. Basilio 10 rs.: uno con variaciones 12: 4 sonatas del mismo, cada una 15 rs.; y un allegro sobre el

³⁰³ *DdM*, 10 de junio de 1807.

fandango, del mismo, 16 rs. También hay contradanzas francesas é inglesas, valeses, minues, rondoes y otras varias obras con la mayor equidad; y se reciben encargos de copiar música, ó traducir cifra para guitarra³⁰⁴.

Estas informaciones son de cierta relevancia y se incluyen de forma completa al poderlas vincular con determinados hechos. En aquellos momentos, un alumno del padre Basilio, llamado Dionisio Aguado, residía en la calle del Carmen, número siete, de Madrid, según se ha podido averiguar tras la consulta de la *Guía de Litigantes y Pretendientes de Madrid*³⁰⁵. Antonio Aguado señaló que su padre, Tomás Aguado, era «notario de la vicaría eclesiástica»³⁰⁶, pero ahora, con más exactitud, se puede afirmar que era notario de diligencias del arzobispado de Toledo, según reza la misma *Guía*³⁰⁷ y domiciliado en los últimos años del siglo XVIII en el número veinte de la calle del Oso de Madrid, lugar donde nació el guitarrista³⁰⁸. En 1800 la familia se trasladó a la calle del Carmen número siete³⁰⁹, que es el que figura hasta 1801³¹⁰. Su fallecimiento, según Antonio Aguado, se produjo en 1803³¹¹, pero la vivienda la conservaría el guitarrista largo tiempo, ya que continuó siendo su domicilio oficial, aun residiendo en París, como revisor de letras antiguas hasta 1837, según se ha podido comprobar a través de la misma publicación³¹².

Todos los datos anteriores parecen indicar que Dionisio Aguado, al fallecer su padre, se convirtió en profesor de guitarra y distribuidor de música para el instrumento. Adjunto al manuscrito 7 *Diapasones* del Archivo de Vizcaya se encuentra, además, el recorte del anuncio por el que fue posible adquirirlo³¹³. Los anuncios acercarían a sus comienzos, a cómo empezó a abrirse camino con la enseñanza y la venta de partituras

³⁰⁴ *DdM*, 22 de marzo de 1808.

³⁰⁵ Cerca de la finalización de la presente tesis Luis Briso de Montiano ha publicado una investigación que recoge también la hipótesis de que dicho guitarrista fuera Dionisio Aguado. Véase «Dionisio Aguado -El hijo», *Roseta, Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, n.º 15 (2020): 36-38.

³⁰⁶ Aguado, «Noticias biográficas de D. Dionisio Aguado», 245. José Romanillos intentó recabar documentación sobre Tomás Aguado Pérez Galeote en el Arzobispado de Madrid sin resultados, como él mismo indicó en «Dionisio Aguado, el hombre», *Ritmo*, n.º 550 (1984): 27, pero la reciente investigación de Luis Briso de Montiano, mencionada en la nota anterior ha logrado reunir abundante documentación sobre la actividad del padre como notario en la Archidiócesis de Toledo y las deudas que contrajo y transmitió a su familia.

³⁰⁷ *Guía de Litigantes y Pretendientes* (Madrid: Josef Urrutia, 1791), 49; *Guía de Litigantes y Pretendientes* (Madrid: Ramon Ruiz, 1794), 52.

³⁰⁸ Su hoja bautismal fue localizada por José Romanillos; véase «Dionisio Aguado, el hombre», 26-28.

³⁰⁹ *Guía de Litigantes y Pretendientes* (Madrid: Benito Cano, 1800), 75.

³¹⁰ *Guía de Litigantes y Pretendientes* (Madrid: Benito Cano, 1801), 73.

³¹¹ Aguado, «Noticias biográficas de D. Dionisio Aguado», 245.

³¹² *Guía de Litigantes y Pretendientes* (Madrid: Imprenta que fue de Fuentenebro, 1820), 33; *Guía de Litigantes y Pretendientes* (Madrid: Imprenta de D. Norberto Llorenci, 1837), 58.

³¹³ No consta en ningún lugar la publicación a la que perteneció.

tanto en cifra como en música para guitarra. Serían datos hasta ahora desconocidos sobre sus actividades relacionadas con el instrumento. Fernando Sor, por otra parte, se refirió en su método a los inicios de Aguado, vinculados a Miguel García, el padre Basilio.

Son maître jouait avec les ongles; il brillait dans un temps où l'on n'exigeait de la guitare que des passages d'agilité, où l'on ne visait qu'à étonner et éblouir: un guitariste alors était étranger à toute autre musique qu'à celle de la guitare; il ne voulait pas même en entendre d'autre, il appelait le quatuor musique d'église, et c'est d'un tel maître que M. Aguado a reçu tous les principes qui ont dirigé son mécanisme³¹⁴.

Los 7 *diapasones* no ofrecen información sobre la técnica de la mano derecha, pero en el párrafo anterior se señala que él y su maestro tocaban con uñas con el fin de conseguir mayor agilidad³¹⁵. El texto vincularía al guitarrista madrileño con los procedimientos tradicionales de los guitarristas españoles, en los que el aprendizaje de escalas y la velocidad serían objetivos esenciales, aunque posteriormente el conocimiento de las obras de Fernando Sor le encauzó a sobrepasar los límites entre los que se ceñían los músicos de aquellos años.

2.2.2. [Tratado de los tonos] (S.l., [179-?])

Se trata de un manuscrito anónimo que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España, con signatura MP/1659, encuadernado junto a otras tres obras para guitarra que forman un volumen facticio y en el siguiente orden:

- Un manuscrito sin título, al que se denominará *Tratado de los tonos*.
- Dos hojas con la *Explicac[i]on y conocimiento de los 24 tonos*, que se tratará en el siguiente epígrafe.
- Los *Caprichos...* de Ferandiere, que se estudiarán en la sección § 2.3.1.1.

³¹⁴ Sor, *Méthode*, 22. «Su profesor tocaba con uñas; brillaba en una época que solo se exigía a la guitarra pasajes de agilidad, donde solo se aspiraba a asombrar y deslumbrar: un guitarrista entonces era ajeno a otra música que no fuera la de guitarra; no quería incluso escuchar ninguna distinta, denominaba al cuarteto música de iglesia, y es de tal maestro que el Sr. Aguado ha recibido todos los principios que han dirigido su mecanismo», trad. autora.

³¹⁵ *Ibíd.*, 22.

– Una colección de diversas piezas para guitarra³¹⁶.

En el texto no aparece ningún título pero, por su contenido, centrado en la enseñanza de los tonos, se ha titulado *Tratado de los tonos*. El contenido se ajusta en todos sus postulados al método de Isidro Laporta, anunciado el 23 de mayo de 1794 en la *GdM*, que indica que podía adquirirse en la librería de Jaime Campins en la calle Carretas: «Un quaderno que contiene la explicacion de los tonos mayores y menores, con sus salidas generales, escalas, preludios y práctica de las posturas dispuestas para modular, con otras advertencias particulares». La *GdM* anunció entre 1788 y 1807 un buen número de obras para guitarra de Isidro Laporta: minuetos, sonatas, un concierto para guitarra obligada, rondós y pasapiés. Tan solo se señala la coincidencia con el título anunciado. Es posible que el método fuera escrito por Laporta, pero también que la enseñanza por tonalidades y escalas en la guitarra estuviera muy generalizada y correspondiera a otro autor. El texto incluye las equivalencias entre las nomenclaturas española e italiana para los tonos. Una segunda mano añadió, posteriormente, los nombres de los tonos «a la francesa» que, con el pasar el tiempo, se impusieron sobre los demás.

La enseñanza de los tonos se realiza de forma metódica y distinta a la expuesta por Ferandiere en 1790³¹⁷. En primer lugar se presenta la escala correspondiente a cada tono que, en un segundo paso, va desplegándose con las «posturas» o acordes correspondientes a cada nota de la escala. Para cada tono, el autor indica las modulaciones principales y, finalmente, incluye un prelude en la tonalidad correspondiente.

En efecto, según se puede constatar en el ejemplo, la disposición de contenidos se ajusta al anuncio del método de Laporta: «con sus salidas generales, escalas, preludios y práctica de las posturas dispuestas para modular»³¹⁸. Los preludios incluidos en el tratado, en el nuevo estilo punteado, están salpicados por algunos acordes. Es una obra que ayuda a comprender el cambio que se estaba produciendo en el lenguaje guitarrístico,

³¹⁶ El manuscrito fue adquirido en mayo de 2004 a Vicente Quiroga López. En el catálogo online de la Biblioteca Nacional (www.bne.es/es/Catalogos/, consultado en abril de 2022) las dos primeras obras quedan englobadas en la signatura MP/1659 (1) con el título *Ejercicios para guitarra. Música notada y para las dos últimas, con signatura MP/1659 (2)* se señala como autor a Fernando Ferandiere. Después de examinar el volumen, se ha constatado que se trata de cuatro obras independientes, de las que solo la tercera lleva el nombre de Ferandiere, mientras que las otras tres son anónimas. Alfredo Vicent publicó en el año 2008 un artículo sobre este conjunto de partituras: «Un cuaderno de aficionado inédito de finales del s. XVIII. Estudio e interpretación de su contenido», *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz 3* (2007): 201-228. El investigador realizó una descripción del manuscrito e indicó las piezas contenidas.

³¹⁷ Véase el apartado § 2.3.1.

³¹⁸ *GdM*, 23 de mayo de 1794.

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

ya que muestra cómo la escritura melódica se va enriqueciendo con arpeggios, acordes y bajos, que paulatinamente se van acercando a una escritura cada vez más polifónica y de corte solista.

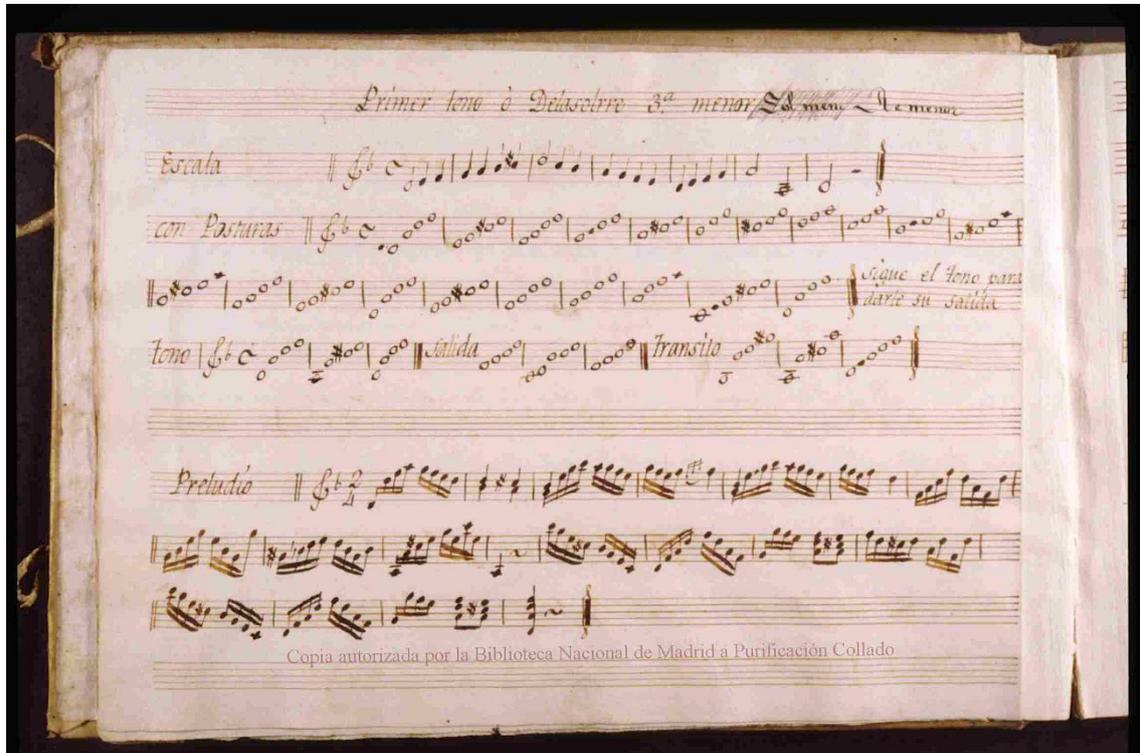


Fig. 11. Mecanismo de aprendizaje: escala, acordes y preludio en cada tonalidad. *Tratado de los Tonos*, E-Mn MP/1659 (1), fol. 15v.

A LA ESPAÑOLA	A LA ESPAÑOLA	A LA FRANCESA
TONOS NATURALES		
Primer tono	Delasolrre 3ª menor	Re menor
Segundo tono	Gesolrreut 3ª menor	Sol menor
Tercer tono	Elami 3ª menor	Mi menor
Cuarto tono: solo se usa en el canto llano		
Quinto tono	Cesolfaut 3ª menor	Do mayor
Sesto tono	Fefaut 3ª mayor	Fa mayor
Septimo tono	Alamirre	La menor
Octavo tono	Gesolrreut 3ª mayor	Sol Mayor
TONOS TRANSPORTADOS		
Primer tono medio punto vaso	Cesolfaut sobstenido 3ª menor	Do sostenido menor
Primer tono punto vaso	Cesolfaut 3ª menor	Do menor
Primer tono medio punto alto	Elami bemol	Mi bemol menor
Segundo tono punto vaso	Fefaut 3ª menor	Fa menor
Segundo tono medio punto alto	Gesolrreut sobstenido 3ª menor	Sol sostenido menor
Segundo tono medio punto vaso	Fefaut 3ª menor	Fa sostenido menor
Quinto tono medio punto vaso	Befabemi 3ª menor	Si mayor
Quinto tono punto vaso	Befabemi bemol 3ª maior	Si bemol mayor
Quinto tono medio punto alto	Delasolrre bemol 3ª maior	Re bemol mayor
Quinto tono punto alto	Delasolrre 3ª maior	Re mayor
Sexto tono medio punto vaso	Elami 3ª maior	Mi mayor
Sexto tono punto vaso	Elami bemol con 3ª maior	Mi bemol mayor
Sexto tono medio punto alto	Fefaut sobstenido 3ª maior	Fa sostenido mayor
Septimo tono medio punto alto	Befabemi bemol 3ª menor	Si bemol menor
Septimo tono punto alto	Befabemi 3ª menor	Si menor
Octavo tono medio punto alto	Alamirre bemol 3ª maior	La bemol mayor
Octavo tono punto alto	Alamirre natural	La mayor

Fig. 12. Equivalencias de los tonos en los sistemas español, francés e italiano en el *Tratado de los Tonos*. E-Mn, MP/1659 (1). Elaboración de la autora.

2.2.3. *Esplicac[i]on y conocimiento de los 24 Tonos*, de [José Herrando], (S.l., [179-?])

Junto al tratado anterior y a los *Caprichos* de Ferandiere, se encuentran encuadernados unos apuntes manuscritos, centrados también en la enseñanza de los tonos, que llevan por título *Esplicac[i]on y Conocimiento de los 24 Tonos. Escritos por un profesor de Musica*. Se trata de una obra independiente compuesta de dos hojas en las que para cada tono, y utilizando la nomenclatura española, se incluye un modelo en arpeggio.



Fig. 13. Fol. 1 de *Esplicac[i]on y Conocimiento de los 24 Tonos*. E-Mn MP/1659 (1).

La autoría es anónima, solo se indica que han sido escritos por un profesor de música, pero después de examinar el *Arte y puntual explicacion del modo de tocar el violin con perfeccion y facilidad* de Jose Herrando³¹⁹, es posible concluir que estas dos hojas son copia de sus dos últimas páginas, que contienen varias tablas destinadas a la

³¹⁹ José Herrando, *Arte y puntual explicacion del modo de tocar el violin con perfeccion y facilidad, siendo muy util para cualquiera que aprenda, asi aficionado como professor, aprovechándose los maestros en la enseñanza de sus discípulos con mas brevedad y descanso* (París: grabado por Mlle. Vendôme, 1756).

«Explicacion y Conocimiento de todos los Tonos»³²⁰. Según los datos que constan en el mismo manuscrito, estos apuntes eran distribuidos por la librería Escribano de Madrid, en la calle Carretas, al precio de 4 rs. Su presencia junto a los otros dos manuscritos de guitarra puede indicar el aprovechamiento por parte de los guitarristas de partituras para violín justo en el momento en que se estaba consolidando en España el estilo punteado, o también que formara parte de la colección de alguien que practicaba los dos instrumentos. Su contenido está conformado por arpeggios para realizar de forma ascendente y descendente en todas las tonalidades. Por su tesitura podían ejecutarse en la guitarra de cinco órdenes, todavía en uso, y no fueron adaptados a la de seis. Tampoco se agregaron acordes en las cadencias. Es un texto breve, pero su presencia es un testimonio del interés de los instrumentistas por el aprendizaje de los tonos y de la adopción de recursos violinísticos en el aprendizaje de la guitarra en el estilo punteado.

2.2.4. *Arte, Reglas y Escalas Armonicas*, de Juan Manuel García Rubio (Madrid, 1799)

El título completo de este manuscrito es *Arte Reglas y Escalas Armonicas para aprehender á templar y puntear la Guitarra Española de seis ordenes segun el estilo moderno: Dispuestas y formadas con algunos solfeos que acompañan por D. Juan Manuel Garcia Rubio*³²¹, *Violin de la R[ea]l Capilla de las S[alesa]s de la Encarn[ació]n Marzo 12. de 1799*, conservado en la Biblioteca Nacional de España con signatura M. 1236.

Manuel García Rubio se refiere en el título al «estilo moderno», es decir, a la nueva forma de tocar punteada, que venía utilizándose cada vez más en la guitarra. Es un momento en el que el rasgueado y la función del instrumento de acompañante van cediendo paso ante un repertorio de corte solista y con una armonía cada vez más compleja. El manuscrito consiste únicamente en un compendio de escalas y melodías, con total ausencia de armonía. Al ser violinista, según se indica en la portada, el autor

³²⁰ *Ibíd.*, 34 y 35.

³²¹ No debe confundirse a Juan Manuel García Rubio con Matías de Jorge y Rubio, que publicó en 1860 *Modo práctico para aprender por el nuevo sistema de Cifra el rasgueo*. El error se encuentra en la tesis doctoral de P. H. Cox, *Classic guitar technique and its evolution as reflected in the method books ca. 1770-1850* (Phd. Thesis, Indiana University, 1978), 22-23.

redactó todo el tratado con una escritura completamente afín a dicho instrumento, pero ampliando la tesitura a las notas de las seis cuerdas de la guitarra.

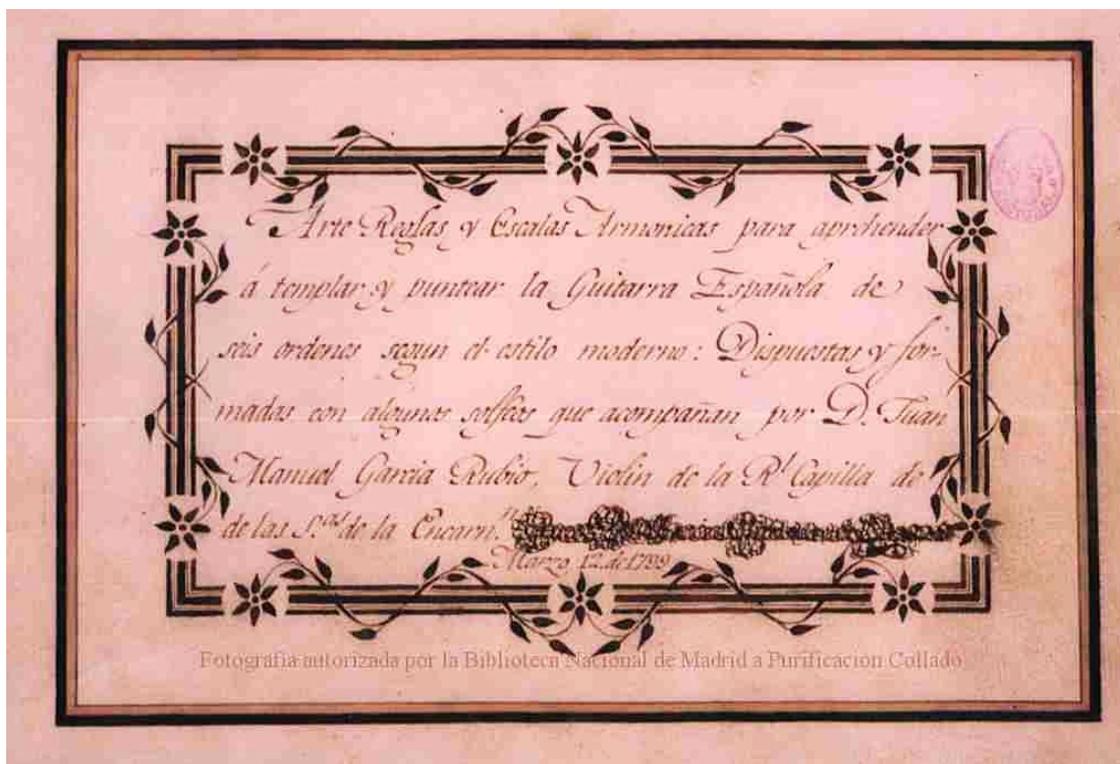


Fig. 14. Cubierta de *Arte, reglas y escalas armónicas*, de D. Juan Manuel García Rubio, E-Mn M. 1236.

El método comienza con la explicación detallada de la afinación de la guitarra de seis órdenes por el sistema de unísonos, para dar paso al elemento técnico protagonista: las escalas. Es fiel todavía a la enseñanza de las notas según el antiguo uso por medio de mudanzas. Las escalas están acompañadas de aclaraciones del siguiente tipo:

Escala por el quarto maior, que es el signo de G.Sol.re.ut. con 3^a maior en B.fa.becadro.mi natural. Octavo tono natural es el de la Cantoria que forma esta escala. Su clausula se forma en el quarto mayor, cinco mayor, tres mayor; y buelve à hacer su final en dho quatro mayor³²².

Interesante es la pormenorizada digitación de la mano izquierda que muestra que iba asentándose el sistema de posiciones que abarcaba cuatro trastes y se desplazaba al de manos. En los últimos años del siglo XVIII y principios del XIX coexistieron ambos sistemas:

³²² García Rubio, *Arte, Reglas y Escalas armónicas*, fol. 8r.

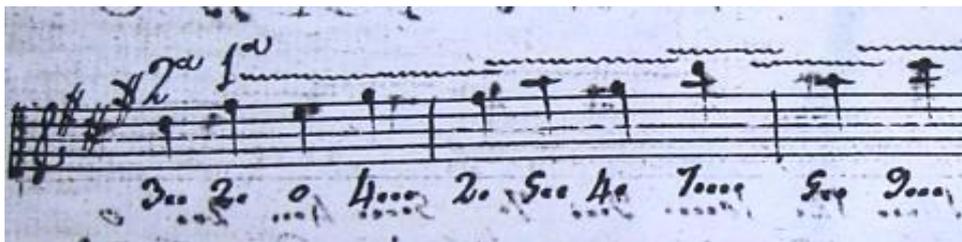


Fig. 15. Digitación para la mano izquierda: las cuerdas están indicadas en la parte superior del pentagrama, los trastes mediante números y los dedos con puntos. Juan Manuel García Rubio, *Arte, Reglas y Escalas armónicas* (1799), pentag. 2, E-Mn M/1236, fol. 6.

En algunas ocasiones, la digitación no es coherente y obliga a movimientos innecesarios de la mano izquierda:

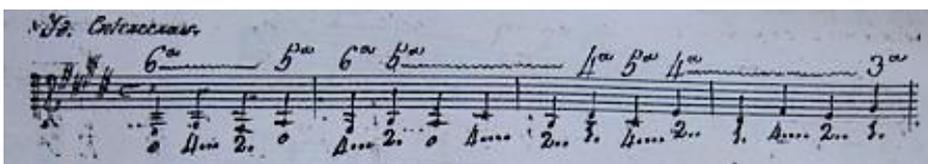


Fig. 16. Incoherencias en la digitación de la mano izquierda. Juan Manuel García Rubio, *Arte, Reglas y Escalas armónicas* (1799), pentag. 1, E-Mn M/1236, fol. 5.

La última sección se centra en el adiestramiento en la lectura de partituras en cualquier clave musical, lo que indica el papel comodín de la guitarra en algunas agrupaciones instrumentales. García Rubio enseña de forma metódica las distintas claves y procede siempre de la misma manera: en primer lugar, incluye pequeñas piezas de lectura y, a continuación, algunas melodías de corte violinístico para practicar; en su mayoría, minuetos y contradanzas. El autor, aun siendo contemporáneo de Abreu o Ferandiere, y violinista como este último, se limita a escribir ejercicios melódicos sin recurrir a las posibilidades polifónicas del instrumento. Los guitarristas, sin embargo, eran conscientes del problema y algunos de ellos lo intentaron remediar, tal como se señala en la *GdM* en 1794:

Quatro rondoes con sus menores correspondientes para guitarra de seis órdenes, compuestos por d. Lorenzo de Molina, profesor de música en esta Corte. Como por lo comun esta clase de composiciones está muy desnuda de armonía, ha puesto el

autor su principal cuidado en exôrnar las suyas de suerte que no se note en ellas la pobreza y esterilidad que se advierte en muchas de las que se publican para dicho instrumento. Véndense á 16 rs. en casa de Esparza, puerta del Sol³²³.

Son años de transición en los que el interés se centraba en poder tocar en la guitarra composiciones melódicas, de forma similar a un violín. García Rubio, sin embargo, presenta anacronismos tanto en la escritura como en la digitación al compararlo con otros músicos coetáneos, que compusieron con una armonía más llena y con recursos propios de la guitarra, como Ferandiere o Moretti. El primero de ellos predijo el devenir de la guitarra: «Pues siendo yo uno de los que mas han descubierto, conozco, que aún falta mucho que descubrir y que otros descubriran mas con el tiempo»³²⁴. Estos dos autores, que suponen un eslabón más hacia el repertorio polifónico solista, se tratarán en el siguiente epígrafe.

³²³ *GdM*, 11 de noviembre de 1794.

³²⁴ Ferandiere, *Arte* (1799), 6.

2.3. Métodos para aprender el nuevo repertorio punteado

La *GdM* recoge numerosos anuncios de obras para guitarra punteada en la década de los ochenta del setecientos, muchas de ellas de autores anónimos, por citar solo unos ejemplos los «seis minuets para guitarra de 6 órdenes punteada»³²⁵, o «el fandango de Cadiz para la guitarra punteada: por un profesor de esta corte»³²⁶. Se conservan algunas colecciones de este tipo de música en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid³²⁷ y en el Real Conservatorio de Música de Madrid. Muchas de las obras son anónimas, pero también aparecen los nombres de Antonio Abreu, Isidro Laporta, Fernando Ferandiere, Juan de Arespacochaga o Manuel Ferrou, entre otros. Las piezas se destinaban tanto a guitarras de cinco como de seis órdenes, que convivían en aquel momento, y están escritas en estilo punteado. Tras examinar las obras conservadas de Antonio Abreu, como las sonatas conservadas en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid³²⁸ y sus dúos sexto y séptimo³²⁹, se puede concluir que dicho estilo se basa principalmente en la interpretación de melodías, que pueden estar realzadas mediante acordes y acompañamientos arpegiados. Se utilizan recursos propios de la guitarra, principalmente ligados ascendentes o descendentes de dos o más notas, con el fin de obtener el efecto de un legato, y suelen ligarse varias notas como contraste a los pasajes en *staccato*. Las notas de adorno, mordentes, trinos y notas repetidas resaltan también la línea melódica.

Después de estudiar diversos métodos para el instrumento surgidos en Francia, se puede afirmar que esta forma de tocar se utilizaba ya a mediados del setecientos en el país transpirenaico, tanto para interpretar melodías como para acompañar. El método de un autor anónimo denominado Don***³³⁰, de hacia 1760, incluye dos dúos para dos guitarras

³²⁵ *GdM*, 4 de febrero de 1780.

³²⁶ *GdM*, 9 de diciembre de 1780.

³²⁷ Su descubrimiento se debió a José Subirá, quien lo dio a conocer en el Congreso Internacional de Musicología que tuvo lugar en Barcelona, el 23 de abril de 1936. Este fondo ha sido estudiado por Luis Briso de Montiano, *Un fondo desconocido de Música para Guitarra. Música española y francesa para guitarra (c. 1790 – c. 1808) en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Catálogo y notas sobre sus autores* (Madrid: Ópera Tres, 1995).

³²⁸ *Sonata á solo para guitarra de 5 órdenes, voz y bajo por D.n Antonio Abreu*, E- Mmh Mus. 720/20 (1) y *Sonata de seis Ordenes por D.n Antonio Abreu*, E- Mmh Mus. 720/20 (2).

³²⁹ *Duo sexto y séptimo de Abreu*, E-Mc M/39.

³³⁰ *Méthode pour apprendre à jouer de la guitarre*. S.l., [ca. 1760]

para tocar de dicha manera³³¹; paralelamente, el método de Giacomo Merchi³³², publicado alrededor de 1761, es un compendio de danzas francesas y preludios para tocar de forma punteada³³³ y las canciones populares francesas son transcritas por Corrette en *Les Dons d'Apollon*, que apareció en 1762³³⁴.

En España, los guitarristas, que a finales del dieciocho se esfuerzan por enriquecer armónicamente las melodías, se enfrentan a un nuevo reto: plasmar correctamente lo que tocaban en notación convencional. Si en principio la escritura no reflejaba con exactitud lo que tocaban, el sistema fue perfeccionándose, según señaló Dionisio Aguado en 1825:

De poco tiempo á esta parte, el género de música y el modo de escribirla han variado, y poco á poco se ha llegado á sentar en el papel lo mismo que se ejecuta (esto es, los sonidos espesados con su justo valor). Don Federico Moretti fue el primero que empezó á escribir la música de guitarra de manera que se distinguiesen dos partes, una de canto y otra de acompañamiento. Vino despues Don Fernando Sor, y en sus composiciones nos descubrió el secreto de hacer que la guitarra fuese al mismo tiempo instrumento armónico y melodioso³³⁵.

Igualmente, Sor concede el mérito de distinguir dos voces a Federico Moretti:

Il [Sor] comprenait le mérite de certains effets d'instrumentation; mais privé du piano, il n'avait point encore songé à chercher à reproduire sur la guitare les effets qui lui plaisaient tant. À cette époque il entendit le frère du général Solano jouer sur cet instrument un morceau dans lequel on distinguait un chant et un accompagnement. L'auteur du morceau était Moretti, officier des gardes wallonnes, qui fut le premier à comprendre le véritable caractère de la guitare. La musique de Moretti donna à Sor une route nouvelle, et avec un peu de travail et l'application de ses connaissances en harmonie, il parvint promptement à écrire et à exécuter la musique à plusieurs parties réelles³³⁶.

Pero es necesario matizar las palabras de estos guitarristas, ya que después de examinar los métodos franceses mencionados no puede sostenerse que Federico Moretti

³³¹ *Ibíd.*, 22-30.

³³² Merchi, *Le guide des écoliers*.

³³³ *Ibíd.*, 6-20.

³³⁴ Michel Corrette, *Les Dons d'Apollon, Méthode pour apprendre facilement à jouer de la Guitarre, Par Musique et par Tablature; ou l'on Enesaigne les trois jeux de cet Instrument, Qui consistent dans le Pincé, la Tirade, et la Chûte. Avec la Démonstration de tous les agréments et des jolis Airs connus notes en Partition selon l'ancienne et la nouvelle maniere. Ce qui rendra très habile en peu de tems, dans l'un et dans l'autre. Avec l'Histoire Allegorique de la Guitarre. Livre I.r.* (París: Bayard, 1762).

³³⁵ Dionisio Aguado, *Escuela de Guitarra* (Madrid: Imprenta que fue de Fuentenebro, 1825), I.

³³⁶ Sor, «Sor», 164. «Él [Sor] comprendía el mérito de ciertos efectos de instrumentación; pero privado del piano, no había pensado todavía en reproducir en la guitarra los efectos que le gustaban tanto. En aquella época escuchó al hermano del general Solano tocar en este instrumento un fragmento en el que se distinguía un canto y un acompañamiento. El autor del fragmento era Moretti, oficial de las guardias valonas, que fue el primero en comprender el verdadero carácter de la guitarra. La música de Moretti dio a Sor una ruta nueva, y con un poco de trabajo y la aplicación de sus conocimientos de armonía, consiguió rápidamente escribir y ejecutar la música en diversas partes reales», trad. autora.

fuera el primero en diferenciar dos voces en la escritura para guitarra. Pierre-Jean Baillon, en su *Nouvelle méthode de guitarre selon le système des Meilleurs Auteurs* publicado en París en 1781³³⁷, se manifestó preocupado con anterioridad por el mismo problema y en sus obras fue capaz de reflejar en la notación convencional los valores exactos de dos líneas melódicas simultáneas:



Fig. 17. Fragmento de «Menuet». Baillon, *Nouvelle méthode de guitarre selon le système des Meilleurs Auteurs*, 63, sistema 5. En el pentagrama inferior, destinado a la guitarra, aparecen representadas dos voces.

Comentaba Baillon: «Il seroit a désirer que les Auteurs écrivissent la musique pour cet instrument comme on l'écrit pour la Harpe et le fortepiano, c'est-à-dire que les notes de Basse fussent du genre qu'exige leur durée, telles que la ronde, la blanche &c»³³⁸. El guitarrista francés conocía las prácticas de los españoles y, al describir la forma de afinar la guitarra, cita a Rodríguez, Vidal y «l'abbé Espagnol», pero parece que sus ideas sobre la escritura para guitarra no llegaron a España. Es muy posible que Aguado y Sor no conocieran los tratados franceses.

Los métodos que se van a tratar a continuación abordan distintos aspectos del nuevo repertorio. La *Escuela de Guitarra* de Antonio Abreu se centra en la digitación de ambas manos, mientras que Federico Moretti propone numerosas combinaciones de arpeggios con los que poder acompañar la voz. Igualmente, Salvador Castro de Gistau y Pablo Rosquellas escribieron sus métodos para acompañar con los nuevos procedimientos.

³³⁷ Baillon, *Nouvelle méthode de guitarre*.

³³⁸ *Ibid.*, 3. «Sería deseable que los autores escriban la música para este instrumento como se escribe para arpa o fortepiano, es decir, que las notas del bajo fueran de la categoría que exige su duración, como la redonda, la blanca, etc.», trad. autora.

2.3.1. Fernando Ferandiere y sus métodos para guitarra

Fernando Ferandiere es una figura que ha captado la atención de diversos investigadores. Su *Arte de tocar la guitarra española* ha sido objeto de varios estudios³³⁹ y su biografía y obra han sido abarcadas por Alfredo Vicent en su tesis doctoral³⁴⁰. Procedente casi con seguridad de la comarca de Toro (Zamora), consta su desempeño como violinista en las capillas musicales de las catedrales de Mondoñedo, Oviedo, Málaga y Cádiz. En esta última ciudad trabajó, además, en el Teatro Español y en el Teatro Francés, en el que fue primer violín, lo que le permitió conocer la cultura francesa. En Madrid estuvo también asociado a varias compañías teatrales, por lo que tenía amplios conocimientos de música religiosa y profana. Su producción es extensa y comprende piezas sacras, instrumentales y escénicas; de ellas, lo más conocido es su obra para guitarra, a excepción del manuscrito *Caprichos, Preludios, Fantasías ó Modulaciones*, catalogado en el año 2005 por la Biblioteca Nacional de España, y del que se va a tratar a continuación.

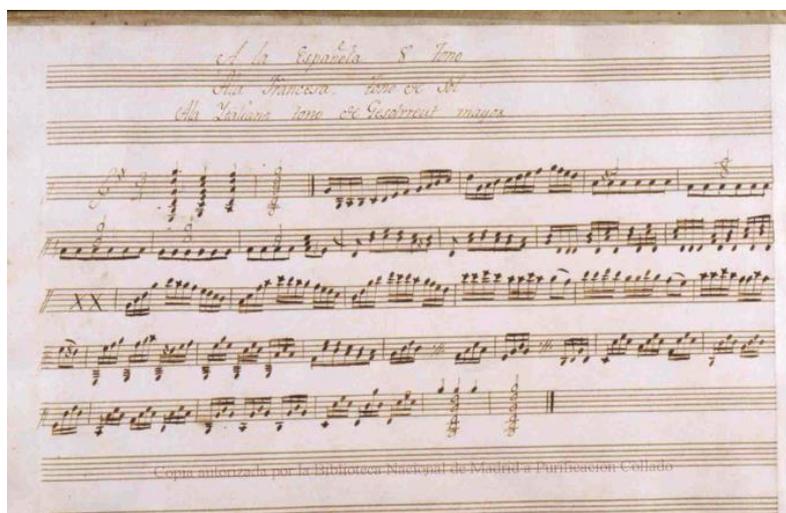


Fig. 18. Proceso de enseñanza de los tonos. Fernando Ferandiere, *Caprichos, Preludios, Fantasías ó Modulaciones*, E-Mn MP/1659 (2), fol. 20v.

³³⁹ Este tratado de guitarra es uno de los más célebres y ha sido estudiado en diversas ocasiones. Francisco José León Tello le dedicó su atención en *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII* (1974), 717-724; Brian Jeffery, en 1977, publicó una edición anastática con un estudio introductorio que ha sido reeditada en el año 2013 con una nueva introducción ampliada (Londres: Tecla Editions, 2013).

³⁴⁰ Vicent, *Fernando Ferandiere*.

2.3.1.1. El tratado de Fernando Ferandiere *Caprichos, Preludios, Fantasías, ó Modulaciones, formacion de los Tonos mayores y menores, siguiendo el orden de los signos de la Musica, explicacion de sus nombres segun el metodo Italiano, Frances y Español*

El año 1790 es la fecha que figura en este manuscrito de Fernando Ferandiere, escrito en Cádiz y titulado *Caprichos, Preludios, Fantasías, ó Modulaciones, formacion de los Tonos mayores y menores, siguiendo el orden de los signos de la Musica, explicacion de sus nombres segun el metodo Italiano, Frances y Español. Obra de Guitarra escrita por d.n Fernando Ferandiere, en Cádiz año de 1790.* Según se ha reseñado anteriormente, está encuadernado junto a otros manuscritos y englobado en la signatura MP/1659 (2) de la Biblioteca Nacional de España.

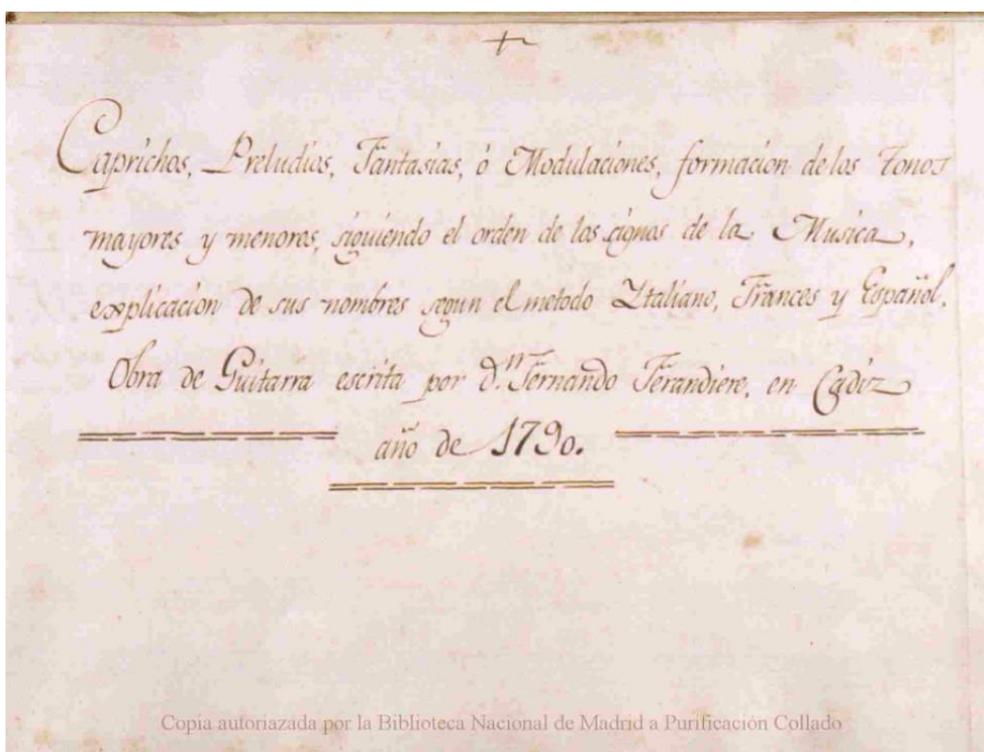


Fig. 19. Fernando Ferandiere: Portada de los *Caprichos, Preludios, Fantasías ó Modulaciones*, E-Mn MP/1659 (2).

El entorno cultural y recreativo gaditano de fines del siglo XVIII fue el caldo de cultivo idóneo para la aparición de este primer método conocido para guitarra de Fernando Ferandiere, que acababa de llegar en 1788 a Cádiz para desempeñar el puesto

de primer violín de la catedral³⁴¹. En la ciudad estaban establecidos varios guitarreros de renombre, entre ellos Josef Sebastián Benedid Díaz y Antonio Pagés López³⁴², y con anterioridad había residido allí el ya mencionado Juan Antonio Vargas y Guzmán, donde escribió su manuscrito.

A LA ESPAÑOLA	A LA FRANCESA	A LA ITALIANA
TONOS MAYORES		
8° Tono	Tono de Sol	Tono de Gesolrreut mayor
8° Tono punto alto	Tono de La	Tono de Alimirre maior
5° Tono medio p.to vaso	Tono de Si	Tono de Bebabemi maior
5° Tono natural	Tono de Ut	Tono de Cesolfaut maior
5° Punto alto	Tono de Re	Tono de Delasolrre maior
6° Tono medio punto vaso	Tono de Mi	Tono de Elami maior
6° Tono	Tono de Fa	Tono de Fefaut maior
TONOS MENORES		
2° Tono	Tono de sol	Tono de Gesolrreut menor
7° Tono	Tono de La	Tono de Alimirre menor
Primer punto alto	Tono de si	Tono de Befabemi menor
Primer tono punto vaso	Tono de ut	Tono de Cesolfaut menor
Primer tono	Tono de re	Tono de Delasolrre menor
Tercer tono	Tono de mi	Tono de Elami menor
Segundo punto vaso	Tono de fa	Tono de Fefaut menor
Además:		
Tono de fa, ó segundillo ó quinto punto vaso		
Tono de la fa ô sexto punto vaso.		

Fig. 20. Equivalencia de las denominaciones de los tonos en español, francés e italiano en *Caprichos, Preludios, Fantasías, ó Modulaciones* (Cádiz, 1790), de Fernando Ferandiere. Elaboración: autora.

A lo largo del documento, Ferandiere enseña los diversos tonos en uso y los enuncia con las nomenclaturas española, francesa e italiana, todas ellas utilizadas en España. Formula para cada tono la modulación principal en acordes destinada a la guitarra de seis órdenes e incluye una pequeña pieza, capricho, preludio o fantasía, atendiendo al título del libro, en el tono correspondiente.

³⁴¹ Marcelino Díez Martínez, *La música en Cádiz: la catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII* (Cádiz: Diputación de Cádiz, 2004), 3:25.

³⁴² José Luis Romanillos Vega, *The vihuela de mano and the Spanish guitar: a dictionary of the makers of plucked and bowed musical instruments of Spain (1200-2002)* (Guijosa: Sanguino Press, 2002).

Este orden de contenidos en la enseñanza, a través del cual se van recorriendo las diversas tonalidades, será el escogido por muchos de los autores de los métodos de guitarra posteriores, como José de Anguera³⁴³, Tomás Damas³⁴⁴ o Jaime Ruet³⁴⁵, por citar solo algunos. El mismo sistema fue utilizado ya por Ferandiere en 1771 en su *Prontuario músico*, para el instrumentista de Violín y cantor, donde hacía recorrer al alumno todos los tonos en el violín: «La explicacion de los tonos contemplo te será muy util y provechosa, así para conocer el tono, como para que esta misma apuntacion sirva de preludio, principiando por los ocho tonos naturales, y despues por los accidentales»³⁴⁶.

En el tratado de guitarra de Cádiz, el procedimiento es el expuesto en el *Prontuario músico*, pero adaptado a la guitarra de seis órdenes, y más desarrollado, ya que Ferandiere añade los «caprichos, preludios o fantasías» para practicar en cada tono. Se trata de pequeñas obras de corte violinístico, en las que se empieza a vislumbrar cómo el autor comienza a descubrir las posibilidades de la guitarra al agregar a la línea melódica arpeggios, acordes y notas de adorno propios del instrumento.

En el intervalo de tiempo entre el *Prontuario músico* y el manuscrito *Caprichos*, se observa además un cambio de opinión respecto a la nomenclatura utilizada para los tonos. En el *Prontuario músico*, Ferandiere abogaba por la terminología española, por considerarla superior:

Mas yo aseguro, que si en España tuviera la Música el premio que en otros Reinos, y hubiera tantos Seminarios y Colegios, hásta de instrumentos, que no nos acordáramos de los Estrangeros, sino para mofarnos de las ridiculeces de sus términos, particularmente en los tonos musicales, y aún en los ayres de los tiempos³⁴⁷.

En 1790, sin embargo, y sin realizar crítica alguna a los sistemas extranjeros, expone las equivalencias de tonos en los sistemas español, francés e italiano. Más tarde, en su *Arte de tocar la Guitarra Española por Música*, publicado en 1799, se decantará

³⁴³ Anguera's *New and Complete Method for the Guitar: containing a full course of elementary exercises in gradual progression: also, a variety of pleasing amusements, overtures, and vocal selections, compiled and arranged expressly for this work by J. de Anguera* (Boston: Henry Tolman & Co., 1866).

³⁴⁴ Damas, *Pasatiempo español*.

³⁴⁵ Jaime Ruet, *Método de guitarra Acompañado de una escogida colección de tocatas por D...* (Barcelona: la Ausetana, 1861).

³⁴⁶ Fernando Ferandiere, *Prontuario músico para el instrumentista de violin y cantor por Don Fernando Ferandiere. Profesor de Música. Compositor de Teatros, y Violín de ésta Santa Iglesia Catedral de Málaga* (Málaga: Impresor de la Dignidad Episcopal y de la Sta. Iglesia, 1771), 17.

³⁴⁷ *Ibíd.*, 21.

por la nomenclatura francesa. Incluirá entonces los mismos tonos y en el mismo orden, a excepción del segundillo y sexto punto bajo, omitiendo por entero la terminología española³⁴⁸. Asimismo, se abandona por completo el rasgueado que predominaba en los tratados de los siglos XVII y XVIII, por lo que se constituye en uno de los primeros eslabones hacia la nueva forma de tocar que poco a poco se va imponiendo en esos años:

Todas las naciones lo celebran, aun sin saber hasta donde llegan las fuerzas de nuestra Guitarra, porque los unos se contentan con rasguear el Fandango y la Jota, los otros con acompañarse unas Boleras; los Músicos con acompañarse Arias, Tonadillas, &c. Pero á la verdad no son estos los méritos de la Guitarra de que voy hablando, pues yo no deseo solo que haya acompañantes, sino tocadores, que hagan cantar á el instrumento, y que el resto de los demas instrumentos le hagan la sinfonía mientras éste se dispone para hacer un paso de campanelas, un paso cantante expresivo, un paso de carreras tan dilatado, que llegan á unirse los dedos de la mano izquierda con los de la derecha³⁴⁹.

2.3.1.2. *Arte de tocar la guitarra española*, de Fernando Ferandiere (Madrid, 1799)

Al mes siguiente de aparecer el método de Moretti, el 11 de octubre de 1799, se anunció en la *GdM* el *Arte de tocar la guitarra por música* de Ferandiere:

Arte de tocar la guitarra por música, adornado con 17 láminas finas. Las primeras manifiestan todos los caracteres de la música, y las otras son lecciones tan agradables, que ellas mismas promueven al estudio. Además de otras curiosidades que contiene este libro, se inserta en él un diálogo entre maestro y discípulo tratando de la parte mas sublime de la música, que es la composición: su autor D. Fernando Ferrandiere. Se hallará en la Librería de Barco, carrera de S. Gerónimo, y en la Imprenta de Aznar para los subscriptores.

Esta obra incluía, como ya se ha visto en otros casos, una lista de suscriptores³⁵⁰, entre los que se encuentran los marqueses de Ariza, el guitarrista José Avellana, el editor de música Vicente Garviso (cuyo ejemplar se conserva en la Biblioteca Nacional de España³⁵¹) y el violinista Francisco Brunetti, entre otros. La dispar extracción social y la heterogénea dedicación laboral de estos individuos parece determinar el eventual interés despertado por la práctica guitarrística o, al menos, por la producción de Ferandiere, lo

³⁴⁸ Ferandiere, *Arte* (1799), 7.

³⁴⁹ *Ibid.*, IV.

³⁵⁰ Ferandiere, «Lista de señoras y señores subscriptores» en *Arte* (1799).

³⁵¹ Su ejemplar se conserva en E-Mn con signatura M. 276.

mismo entre los estratos adinerados de la sociedad que entre los músicos profesionales del momento.

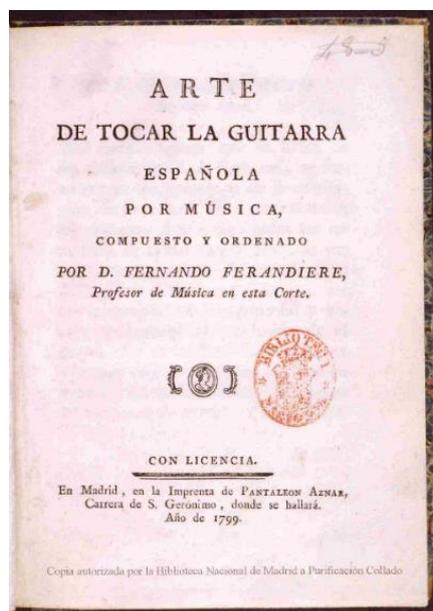


Fig. 21. Portada de la 1.^a ed. del *Arte de tocar la Guitarra* de Fernando Ferandiere (Madrid, 1799). E-Mn M. 276.

Ferandiere abandona esta vez las discusiones sobre la forma de nombrar los tonos y adopta el sistema heptacordal: «Para mas facilidad de aprender á tocar por música este instrumento, se deberá aprender por el solféo Francés, pues de este modo tendran todas las cuerdas su nombre fixo»³⁵².

Son esclarecedores los comentarios del autor sobre los cambios que se estaban produciendo en el repertorio de la guitarra y su deseo de que el «instrumento nacional» llegara a convertirse en solista: «nuestra Guitarra es capaz de alternar con todos los instrumentos que están recibidos en una orquíestra»³⁵³. El protagonismo de la guitarra, que se considera característico del país, está asociado, según ha sido ya dicho, al impulso identitario concedido «lo español» frente a la alteridad de las costumbres, modas y usos extranjeros³⁵⁴. El autor reconoce que la guitarra tiene poco volumen sonoro, pero alaba sus virtudes: poder realizar ligados, arrastres, posturaje o imitaciones:

³⁵² Ferandiere, *Arte* (1799), 3-4.

³⁵³ *Ibíd.*, 4, mayúscula en el original.

³⁵⁴ Véase p. 87.

[...] pues para un solo defecto que tiene (que es el tener poca voz, y no mantenerla), tiene otras muchas particularidades, como son: el ligao, el arrastre, el posturage, el buen cantar, su mucha estension, los varios registros de tonos, y la facilidad de imitar otros instrumentos, como Flautas, Trompas, Fagotes &C.³⁵⁵.

Para el músico era esencial interpretar con expresividad en la guitarra:

[...] y entonces es la ocasion de empezar á tocar música concertante, pues con ella se aprende á llevar un compás exâcto; á darle el ayre que requiere el Allegro, el Andante, el Adagio &c.; á sacar mas ó menos tono á el instrumento, segun lo pidan las circunstancias; á hacer los pianos y fuertes, pues esto es hacer el blanco y obscuro con que se hace brillar y resaltar la pintura de la música³⁵⁶.

Además, el autor establece una relación entre música y pintura, *ut pictura musicæ*³⁵⁷, lo que indica que tenía presentes las corrientes de pensamiento europeas, muy probablemente al haber residido con anterioridad en Cádiz, ciudad abierta a las novedades externas, especialmente a través de su Teatro Francés, donde era primer violinista, y con una vida cultural intensa. No especifica Ferandiere ninguna forma de colocar el instrumento, pero sí aclara que la mano derecha debe situarse junto a la boca de la guitarra, para obtener mejor sonido: «la derecha estará con alguna sujecion casi arrimada á la boca, porque ahí es donde se saca un tono dulce y agradable; y no junto al puente, que es donde comunmente se rasguea, y se toca á lo Barbero»³⁵⁸. Se echan en falta más aclaraciones técnicas respecto a la mano derecha, que en el método de Antonio Abreu, según se verá más adelante, serán muy detalladas.

El autor incluye varias piezas del gusto de la época para amenizar el estudio: un minué, un rondó, una contradanza, una polaca, unas seguidillas boleras, una contradanza de los currutacos³⁵⁹ y un laberinto armónico. Son obras sin complicaciones, que contrastan con las composiciones virtuosísticas de Ferandiere, por ejemplo el *Tema con 10 variaciones* que se conserva en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid³⁶⁰, de mayor dificultad. En ese sentido, Fernando Ferandiere buscó piezas conocidas y aptas

³⁵⁵ *Ibíd.*, 5, mayúsculas en el original.

³⁵⁶ *Ibíd.*, 29-30, mayúsculas en el original.

³⁵⁷ Expresión derivada de *ut pictura poesis*. Andrew Kagan ofreció una panorámica del desarrollo de dicho concepto en los siglos XVIII y XIX en «Ut pictura musica I: to 1860», *Arts Magazine* 60, n.º 9 (mayo 1986): 86-91, donde indica que los paralelismos entre pintura y música se empezaron a establecer en el siglo XVIII, para alcanzar un lugar predominante en las corrientes estéticas europeas de la primera mitad del siglo XIX.

³⁵⁸ Ferandiere, *Arte* (1799), 4.

³⁵⁹ Se trata de una de las piezas más conocidas de Ferandiere. Se desconoce con qué fin la compuso pero, como se ha mencionado ya en la nota 200, la crítica hacia los afrancesados era recurrente en esos años.

³⁶⁰ Fernando Ferandiere, *Tema: con diez variaciones para Guit[arra] musica característica y propia de este instrumento*, E-Mmh Mus 720-57.

para los principiantes. Los contenidos también están expuestos de forma pedagógica y se utiliza el recurso didáctico del diálogo:

Discípulo: ¿Qué es contrapunto?

Maestro: Las especies de contrapunto son ocho: Unisonus, segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima y octava; pues aunque hay mas, todas se derivan de éstas, como la novena de la segunda, la tercera de la décima, y así de las demas³⁶¹.

Su sencillez y claridad favorecieron, posiblemente, su éxito. En 1816 apareció una segunda edición³⁶², que seguiría vendiéndose en los años siguientes. La *GdM* lo anunció en 1818 de la siguiente manera:

Arte de tocar la guitarra española por música, compuesto por D. Fernando Ferrandiere, profesor de música de esta corte: 2ª impresión con 17 láminas finas y un diálogo sobre la composición instrumental y vocal. Se vende en pasta y en rústica en la librería de la viuda de Ramos, carrera de S. Gerónimo, en la de Brun, frente a las covachuelas, y en el puesto de libros de la Puerta del Sol, frente á la fuente³⁶³.

Son pocas las diferencias respecto a la primera edición. En esta ocasión no aparece la lista de suscriptores y hay pequeñas variaciones en la tipografía y en el texto que han sido detalladas por Brian Jeffery³⁶⁴.

Más adelante se estudiarán los métodos de Federico Moretti y Antonio Abreu, publicados también en 1799, y sus aportaciones a la enseñanza del nuevo repertorio para guitarra.

Los días 1.º y 15 de cada mes se dará al público una pieza de música para guitarra de D. Antonio Abreu, alias el Portugues; alternando con otra de Joseph Avellana. A los aficionados que las quisieren en cifra tambien se les servirá, y se les explicará la execucion de algun pasage mas dificil; todo á precio muy equitativo. A fin de que estas obras no se adulteren ó contrahagan por los copiantes, llevará cada una cierta cifra ó señal del autor. Se hallará la 1.ª en su casa, calle de Jacometrezo, frente á la del Carbon.

EN LA IMPRENTA REAL.

Fig. 22. Anuncio de suscripción a obras de Antonio Abreu en la *GdM*, el 19 de septiembre de 1788.

³⁶¹ Ferrandiere, *Arte* (1799), 19.

³⁶² Ferrandiere, *Arte* (1816).

³⁶³ *GdM*, 24 de enero de 1818.

³⁶⁴ Ferrandiere, *Arte de tocar la guitarra española* (1977), 5-8.

2.3.2. Antonio Abreu y su *Escuela de la Guitarra* ([Madrid], [1797?] y Salamanca, 1799)

Apenas se dispone de datos de Antonio Abreu. Posiblemente fuera de origen portugués, pues así se le denominaba en la época. Francisco Marques de Sousa Viterbo sostenía su origen lusitano al afirmar haber visto documentos que lo demostraban, pero sin indicar cuáles³⁶⁵. Hay constancia de la venta de obras de Antonio Abreu al menos desde 1781, cuando se anuncian sus «nuevas músicas para guitarra»³⁶⁶ que se podían adquirir en la librería de Castillo, frente a las gradas de San Felipe en Madrid. El 19 de septiembre de 1788 se informa, además, sobre su dirección, en la calle Jacometrezo de Madrid (fig. 22).

De este autor se conservan tres sonatas en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid³⁶⁷ y dos dúos, el sexto y séptimo, en el Real Conservatorio de Música de Madrid³⁶⁸. Todas estas obras están escritas en estilo punteado, cuya técnica enseña Abreu en su *Escuela*. Según se ha visto anteriormente, en España va imponiéndose esta forma de tocar sobre el rasgueado, a pesar de que todavía siga utilizándose el método de Gaspar Sanz del siglo XVIII³⁶⁹, pero la nueva corriente arrastra a los métodos que surgen, entre ellos el presente de Antonio Abreu. En la versión impresa del método (1799), el padre Víctor Prieto opina sobre la necesidad de aprender el nuevo estilo:

Varios volúmenes ya impresos, ya manuscritos, han manejado y manejan nuestros Profesores: Pero puedo *lisonjearme* que este es el único, y característico de Guitarra; los que yo he visto Antiguos, parece que solo se proponen instruir acerca del rasgueado, y puramente de aquellos sones, que se usaban en los tiempos en que escribiéron, desentendiéndose (con bastante dolor de los apasionados) del punteado y de lo que es substancia en el tocar, para adelantar, y poder executar con primor, y facilidad todo género de dificultades con ámbas manos, que es lo que regularmente es apareteado y usado, entre las gentes de algun discernimiento, y delicadeza de ingenio³⁷⁰.

³⁶⁵ Francisco Marques de Sousa Viterbo, *Subsídios para a História da Música em Portugal* (Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932), 3.

³⁶⁶ *GdM*, 23 de febrero de 1781.

³⁶⁷ E-Mmh 720-20.

³⁶⁸ E-Mc M39/1.

³⁶⁹ *DdM*, 2 de junio de 1797.

³⁷⁰ Víctor Prieto, prólogo a *Escuela de la guitarra* de Antonio Abreu (Salamanca: Imprenta de la calle del Prior, 1799), cursiva en el original.

2.3.2.1. El manuscrito *Escuela de la Guitarra* de Antonio Abreu [Madrid], [1797?]

Mucho se ha especulado sobre la existencia de la *Escuela de la Guitarra* de Antonio Abreu³⁷¹. Bien conocida es la versión impresa que realizó de ella el padre Víctor Prieto en Salamanca en 1799, hasta ahora la única fuente que se conocía del manual, pero ha sido posible localizar en la Biblioteca Nacional de España un manuscrito original de la *Escuela de la Guitarra*, con signatura MSS 20.092/9.

Se trata de un pequeño cuaderno cosido de veintiocho folios sin paginar y en excelente estado de conservación, titulado *La Escuela de la Guitarra de Antonio Abreu Que contiene el uso de las manos y dedos, y con quales se há de tocar la nota con mas propiedad; qué cosa és cejilla derecha, que es cejilla torcida, y como se há de usar, y en qe casos conbiene hacerla derecha, ó torcida: Que és media cejilla, y quando se há de hacer. Asimismo contine muchas Lecciones Instructivas. Compuesto Por Dn Antonio Abreu.*

Se sospechaba de su existencia al haber sido anunciado en la *GdM*³⁷² y por las palabras del propio Víctor Prieto, que se encargó de su versión impresa en 1799: «Una inesperada casualidad y mi desvelo me subministráron esta obrita tan instructiva en lo relativo á Guitarra, que con razon se puede llamar Dialéctica, Peregrina Dialéctica de este Instrumento en la que en método breve se vén lucir los mas sólidos fundamentos»³⁷³.

³⁷¹ Ronald C. Purcell, teniendo en cuenta las palabras del padre Prieto, escribió «P. F. Víctor Prieto discovered Abreu's MS and published it under the original title in Salamanca in 1799 with supplementary material concerning the origins of the guitar and a historical view of the aesthetics of music» en *TNG*, s.v. «Abreu, Antonio». «P. F. Víctor Prieto descubrió el manuscrito de Abreu y lo publicó con el título original en Salamanca en 1799 con material complementario referente a los orígenes de la guitarra y una visión histórica de la estética de la música», trad. autora. Este comentario fue cuestionado por Luis Briso de Montiano en *Un fondo desconocido de Música para Guitarra*, 44, y criticado por Javier Suárez-Pajares en los siguientes términos: «La afirmación por parte de Ronald C. Purcell de que el padre Prieto descubrió el manuscrito de Abreu y lo publicó bajo su título original se basa en la lectura del método pero es una interpretación muy forzada de las palabras del padre Prieto (pág. 43 del método), que no hace ningún tipo de mención a manuscritos ni a descubrimiento ninguno», en *DMEH*, s.v. «Abreu, Antonio». La aparición de una copia en la Biblioteca Nacional despeja todas las dudas.

³⁷² *GdM*, 19 de diciembre de 1797.

³⁷³ Abreu y Prieto, *Escuela*, 42.

En una carta de José M.^a Geofrín dirigida a Barbieri el 10 de junio de 1868 desde Sevilla, se señala que este le hizo llegar un *Arte de tocar la guitarra* de Abreu entre unos platos dirigidos al arabista Pascual de Gayangos³⁷⁴.

Muy señor mío:

Tengo a la vista sus favorecidas 7 y 8 del corriente. A la primera, digo que yo mismo coloqué en la caja un paquetito rotulado a nombre de Vd. con dos libros de música, que el uno era en pergamino manuscrito, con varios rezos, y el otro *El arte de tocar la guitarra*, por Abreu.

Iban con la paja que cubría los platos árabes, que mandé al Sr. Gayangos, y otros paquetitos para D. Justo Serrano, que están en su poder. De todo di aviso a nuestro amigo, y es extraño que, habiendo llegado las cajas sin novedad, no me haya escrito que los dos libros para Vd. no han aparecido y, a tiempo, le hubiera contestado que los buscasen entre la paja³⁷⁵.

De haber llegado este libro a las manos de Barbieri, debería estar en estos momentos en la Biblioteca Nacional de España, pero el título del manual revisado no coincide con exactitud con el mencionado por Geofrín. Tampoco hay huella de ninguna signatura que corresponda a la biblioteca de Barbieri, por lo que sigue siendo un misterio lo que aconteció con él. En el manuscrito de la *Escuela de la Guitarra* de Abreu que ha sido posible localizar, no figura ninguna fecha. La primera referencia al método que ha podido encontrarse es de la *GdM* del 19 de diciembre de 1797, pero es muy posible que el tratado hubiera circulado con anterioridad. Felipe Pedrell³⁷⁶ señala que existieron dos ediciones publicadas por Víctor Prieto, una en Madrid en 1779 y otra en Salamanca en 1799, pero posiblemente se trate de una confusión, ya que tenía al alcance en la Biblioteca de Catalunya el ejemplar salmantino, catalogado por él mismo³⁷⁷ y allí no se encuentran otras ediciones anteriores. En el *Diccionario de la Música Ilustrado*³⁷⁸ se señala también, aunque de forma bastante escueta, que la *Escuela de la Guitarra* apareció en 1779 y volvió a publicarse en 1799, posiblemente tras la consulta del autor en el diccionario de Pedrell, pero quizá se trate en los dos casos de un error.

³⁷⁴ Casares, *Documentos sobre la música española*, 2:636. Casares, *Documentos sobre la música española*, 2:636.

³⁷⁵ E-Mn Mss. 14.008/2-5.

³⁷⁶ Pedrell, *Diccionario biográfico y bibliográfico...*, s.v. «Abreu (Antonio)».

³⁷⁷ Felipe Pedrell, *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona ab notes històriques, biogràfiques y crítiques, transcripcions en notació moderna dels principals motius musicals y facsímils dels documents més importants per a la bibliografía española* (Barcelona: Palau de la Diputació, 1908), 1:192-193.

³⁷⁸ Pahissa, *Diccionario de la Música*, s.v. «Abreu (Antonio)».

El manuscrito examinado en la Biblioteca Nacional de la *Escuela de la Guitarra* puede datarse hacia 1797. En la filigrana del papel aparece el nombre del fabricante Romaní de Capellades (Barcelona). El tratado podía adquirirse en el almacén de música de la plaza de la Morería de Madrid, según un anuncio de la *GdM* en el que, además, se señala que Antonio Abreu escribió otros dos tratados pedagógicos: uno sobre composición y otro sobre los principios de guitarra, que no ha sido posible localizar:

En el almacen de música, plazuela de la Morería, se hallan otras obras y tres quadernos compuestos por D. Antonio Abreu; el primero trata de la composicion, el segundo sobre los principios de guitarra con muchas lecciones particulares, y el tercero intitulado escuela de guitarra contiene quanto puede apetercer un aficionado³⁷⁹.

Hasta el momento, el texto de Abreu es el que detalla en esos años con más precisión cómo deben actuar los dedos de la mano derecha en la interpretación de la música punteada. Se exponen, además, diferentes tipos de cejilla, que superan en variedad a las que hoy se utilizan. El contenido del manual se ajusta perfectamente a lo expuesto en su portada. No se hallan en él otro tipo de explicaciones técnicas, ni se explican la posición de la guitarra o la afinación. El contenido es claro en ese sentido y se ajusta al título. Su cometido es ofrecer al guitarrista las normas, tanto para los dedos de la mano derecha como los de la izquierda, con el fin de poder ejecutar el repertorio escrito en el nuevo estilo, es decir, punteado. Abreu, a lo largo de todos los ejemplos que incluye, insiste en que el alumno no debe repetir dedos de la mano derecha. Pero todas las reglas tienen sus excepciones y esta se hace necesaria en las transiciones entre cuerdas inmediatas desde el agudo al grave para conseguir más velocidad, lo que se observará más tarde en Dionisio Aguado. Posiblemente fue una práctica habitual entre los guitarristas virtuosos de la época, entre ellos su maestro, el padre Basilio.

También los pasajes lentos debían tocarse solo con un dedo con el fin de no alterar la calidad del sonido, pues un oído adiestrado es capaz de distinguir las notas realizadas con cada uno de ellos:

Musica que vá despacio con pocos puntos sale mas grata, y mas igual, tocada solo con el primer dedo, y el pulgar quando corresponda segun las reglas dadas porque como regularmente un dedo saca tono diferente del otro, conoce el oido delicado esta desigualdad principalm.te en la Musica de esta naturaleza, y en tal caso no hay que

³⁷⁹ *GdM*, 19 de diciembre de 1797.

meter el segundo dedo, ni es menester p.r lo pausado de la musica en la agitada podrá mostrar su destreza el Aficionado³⁸⁰.

Sorprende que Antonio Abreu no utilizara el anular de la mano derecha. Con el pulgar, el índice y el medio consigue tocar todo el nuevo repertorio:

Adviertase en primer lugar, que p^a tocar la Musica mas dificil no son precisos mas qe tres dedos, que son el Pulgar; el que se sigue que es el Indice a quien llamaremos primer dedo, y el de corazon que se llamará segundo dedo³⁸¹.

De la lectura de la *Escuela* se desprende que la buena sonoridad era esencial para Abreu. El intérprete no debía tocar con fuerza, sino destacar las cualidades de la guitarra. Contrasta este parecer con el de muchos guitarristas posteriores del siglo XIX, preocupados por aumentar su volumen. Sin duda, el consejo de Abreu refleja la sensibilidad que había en la época hacia las características del instrumento. Según van transcurriendo los años del siglo XIX, van cambiando los gustos del público que prefiere escuchar el nuevo pianoforte o grandes masas corales e instrumentales, lo que repercutirá en la disminución de la afición de la guitarra. Pero los últimos años del siglo XVIII son los que permiten a los guitarristas valorar las características de su instrumento y adivinar todas sus posibilidades. A continuación se exponen de forma detallada los ejemplos que propone Abreu para la digitación. Para facilitar la comprensión, se ha colocado sobre los ejemplos originales la digitación con la nomenclatura actual³⁸².

Digitación de la mano derecha: en cuerdas contiguas y en pasajes ascendentes, se comienza con el índice y se prosigue con el medio alternando sin repetir dedos.



Fig. 23. Abreu, *Escuela de la Guitarra*, E-Mn MSS. 20.092/9, fol. 3v

³⁸⁰ Abreu, *Escuela de la Guitarra* [1797?], fols. 11v-12r.

³⁸¹ *Ibíd.*, fol. 3r.

³⁸² En la que *p* corresponde al dedo índice, *m* al medio y *a* al anular.

Digitación de la mano derecha: cuando la segunda nota no se encuentra en la cuerda inmediata, debe tocarse la primera con el pulgar y la segunda con el índice. Después se continúa alternándolos.



Fig. 24. Abreu, *Escuela de la Guitarra*, E-Mn MSS 20.092/9, fol. 4r.

Digitación de la mano derecha: si la primera nota se encuentra en una cuerda más aguda y las siguientes no se tocan en la cuerda contigua, hay que tocar la primera nota con el medio y la segunda con el índice. Después se prosigue alternando los dedos.



Fig. 25. Abreu, *Escuela de la Guitarra*, E-Mn MSS 20.092/9, fol. 4v.

Digitación de la mano derecha: en cuerdas inmediatas, desde notas agudas hacia otras más graves, se tocan las notas con el índice, pulsando la última de cada grupo con el medio.

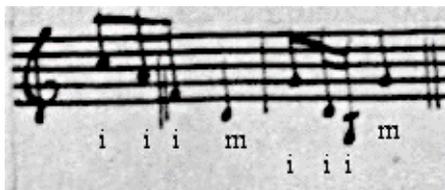


Fig. 26. Abreu, *Escuela de la Guitarra*, E-Mn MSS 20.092/9, fol. 4v.

Digitación de la mano derecha: si la nota es más aguda que la siguiente y está en una cuerda superior, se pulsán la primera con el índice y la segunda con el medio.



Fig. 27. Abreu, *Escuela de la Guitarra*, E-Mn MSS 20.092/9, fol. 5r.

Digitación de la mano derecha: los pasajes de terceras se tocan con el medio y el índice. Al medio le corresponden las notas más agudas.



Fig. 28. Abreu, *Escuela de la Guitarra*, E-Mn MSS 20.092/9, fol. 5v.

Digitación de la mano derecha: en los pasajes ligados realizados en una misma cuerda, solo se toca la primera nota con el índice.



Fig. 29. Abreu, *Escuela de la Guitarra*, E-Mn MSS 20.092/9, fol. 6r.

Digitación de la mano derecha: en los arpeggios formados por dos notas, las notas más graves se tocan con el pulgar y las agudas con el índice.

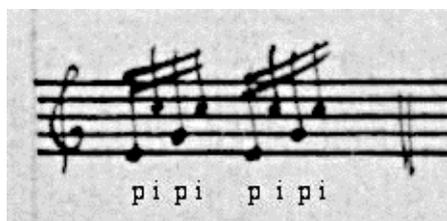


Fig. 30. Abreu, *Escuela de la Guitarra*, E-Mn MSS 20.092/9, fol. 6r.

Digitación de la mano derecha: cuando en los tresillos las dos primeras notas no se encuentran cuerdas inmediatas, estos se tocan con pulgar, índice y medio.



Fig. 31. Abreu, *Escuela de la Guitarra*, E-Mn MSS 20.092/9, fol. 6v.

Digitación de la mano derecha: en los tresillos en los que las dos primeras notas son descendentes y están en cuerdas inmediatas, se tocan las dos primeras notas con el índice y la tercera nota con el medio.

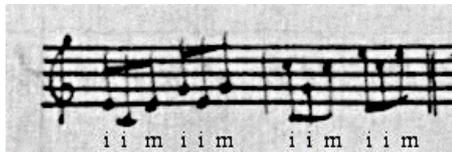


Fig. 32. Abreu, *Escuela de la Guitarra*, E-Mn MSS 20.092/9, fol. 6v.

Digitación de la mano derecha: los tresillos siguientes se realizan con índice, medio e índice, repitiéndose la fórmula.

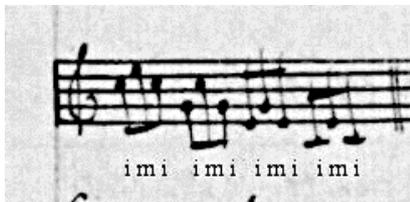


Fig. 33. Abreu, *Escuela de la Guitarra*, E-Mn MSS 20.092/9, fol. 7r.

Digitación de la mano derecha: cuando en los tresillos las dos primeras notas están en cuerdas inmediatas, se realizan las dos primeras notas con el índice y la tercera con el medio. El pulgar se destina al acompañamiento.



Fig. 34. Abreu, *Escuela de la Guitarra*, E-Mn MSS 20.092/9, fol. 7v.

Digitación de la mano derecha: en pasajes de notas dobles, que reciben contestación de un bajo, se hacen las primeras con los dedos medio e índice y el bajo con el pulgar.



Fig. 35. Abreu, *Escuela de la Guitarra*, E-Mn MSS 20.092/9, fol. 8r.

Digitación de la mano derecha: en el siguiente pasaje, al estar las dos primeras notas en cuerdas inmediatas y al ir del agudo al grave, se realizan ambas con el índice y después se prosigue alternando los dedos.



Fig. 36. Abreu, *Escuela de la Guitarra*, E-Mn MSS 20.092/9, fol. 8v.

Digitación de la mano derecha: arpeggios ascendentes: el siguiente ejemplo se puede aplicar a los arpeggios que se realizan en tres, cuatro o cinco cuerdas contiguas.

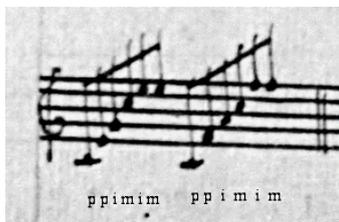


Fig. 37. Abreu, *Escuela de la Guitarra*, E-Mn MSS 20.092/9, fol. 8v.

Digitación de la mano derecha: la primera parte del arpeggio se realiza igual que en el caso anterior, pero el final, al tratarse de dos notas descendentes en cuerdas contiguas, se ejecutan con el índice.

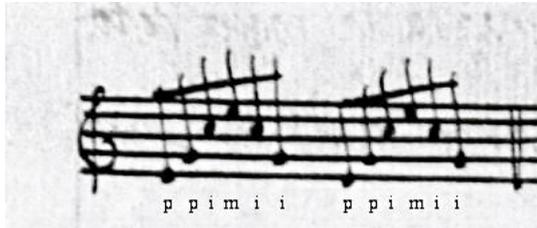


Fig. 38. Abreu, *Escuela de la Guitarra*, E-Mn MSS 20.092/9, fol. 9v.

Digitación de la mano derecha: el siguiente ejemplo es una combinación de casos que pueden presentarse.

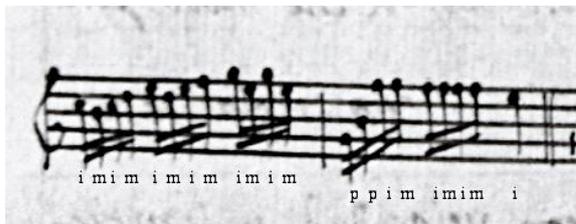


Fig. 39. Abreu, *Escuela de la Guitarra*, E-Mn MSS 20.092/9, fol. 9v.

Digitación de la mano derecha: en las escalas descendentes, hay que tener cuidado de realizar correctamente el cambio entre dos cuerdas contiguas, tocando ambas notas con el índice.



Fig. 40. Abreu, *Escuela de la Guitarra*, E-Mn MSS 20.092/9, fol. 10r.

Digitación de la mano derecha: cuando se encuentran tres notas en cuerdas contiguas, se realizan estas con el índice y las más graves con el pulgar.



Fig. 41. Abreu, *Escuela de la Guitarra*, E-Mn MSS 20.092/9, fol. 10v.

Digitación de la mano derecha: en los pasajes ligados, solo debe pulsarse la primera nota.

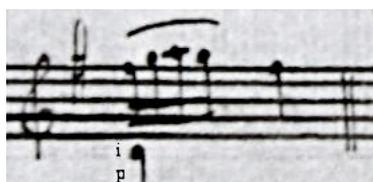


Fig. 42. Abreu, *Escuela de la Guitarra*, E-Mn MSS 20.092/9, fol. 10v.

Digitación de la mano derecha: en los acordes de tres notas, a cada nota le corresponde un dedo.



Fig. 43. Abreu, *Escuela de la Guitarra*, E-Mn MSS 20.092/9, fol. 11r.

En relación con la mano izquierda, aparecen en el tratado de Abreu algunas cuestiones interesantes. El autor manejaba el concepto moderno de posición, en la que cada traste corresponde a un dedo. En los casos excepcionales en que la mano debe abarcar cinco trastes, la nota más aguda siempre la realiza el cuarto dedo y el traste que era pulsado con el dedo tres, en esas ocasiones lo hace con el dos:

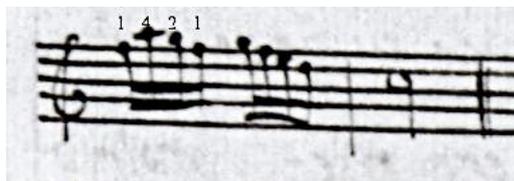


Fig. 44. Abreu, *Escuela de la Guitarra*, E-Mn MSS 20.092/9, fol. 14v.

El tratado, sin embargo, es más interesante por lo que anuncia en su portada: por la explicación de los distintos tipos de cejilla que practicaba Abreu, en total cuatro:

- Digitación de la mano izquierda: la «zegilla derecha»³⁸³ corresponde a aquella que abarca todas las notas realizadas en un mismo traste.
- Digitación de la mano izquierda: la «zegilla ladeada o torcida»³⁸⁴ debía realizarse cuando la primera nota del pasaje se encontraba en el traste inmediato superior; entonces esta debía tocarse con el extremo del dedo índice:



Fig. 45. Abreu, *Escuela de la Guitarra*, E-Mn MSS 20.092/9, fol. 17v.

- Digitación de la mano izquierda: la «media zegilla»³⁸⁵ abarcaba dos cuerdas:



Fig. 46. Abreu, *Escuela de la Guitarra*, E-Mn MSS 20.092/9, fol. 18v.

- Digitación de la mano izquierda: la «media zegilla que suele hacer el cuarto dedo»³⁸⁶ era útil cuando se necesitaba tocar varias notas agudas en un traste superior.



Fig. 47. Abreu, *Escuela de la Guitarra*, E-Mn MSS 20.092/9, fol. 19v.

Hasta aquí se han descrito las reglas que propone Abreu, que pueden aplicarse a todas las obras punteadas del período. Los ejemplos anteriores permiten conocer con detalle la digitación de ambas manos en el nuevo estilo, especialmente en lo concerniente a la derecha. En los tratados anteriores, ni españoles ni extranjeros habían abarcado con tanto detalle estos aspectos técnicos, por lo que constituyen una valiosa ayuda en aquellos casos que se pretenda llevar a cabo una interpretación histórica informada de las obras de este período. Destaca la ausencia de repetición de dedos de la mano derecha, excepto en

³⁸³ Abreu, *Escuela de la Guitarra* [1797?], 16r-v.

³⁸⁴ *Ibíd.*, 17v.

³⁸⁵ *Ibíd.*, 18 v.

³⁸⁶ *Ibíd.*, 19v.

algunos pasajes rápidos en los que el mismo dedo se desliza por varias cuerdas (véanse las figuras 26, 32 y 41).

A continuación, se estudiará la versión impresa de este método realizada por el padre Víctor Prieto (esta vez, sí, bien conocida), así como sus aportaciones.

2.3.2.2. La versión impresa de la *Escuela de la Guitarra de Antonio Abreu* realizada por el padre Prieto

En 1799 se imprimieron tres tratados importantes de guitarra: el de Antonio Abreu, el de Federico Moretti y el de Fernando de Ferandiere. El primero en salir de la imprenta fue el de Abreu. La librería del Barco anunció su venta el 9 de julio de ese año en la *GdM*, a la que se habían añadido una introducción y varias disquisiciones del padre Víctor Prieto. Se ha podido verificar que en Salamanca circularon previamente otras obras de Antonio Abreu. Era posible adquirir sonatas, *allegros* y minuetos compuestos por Abreu contactando con José Fernández:

Venta: Quien quisiere hacerse con algunas piezas de Musica sacadas de las obras del celebre Pleyel, y algunas sonatas Alegros y minuetes compuestos para Guitarra por el famoso Abreu Portugués, procure verse con D. Joseph Fernandez que vive en casa de Manuel Sambricio, calle de la Esgrima³⁸⁷.

La edición impresa de la Escuela de Abreu fue costeada por un mecenas anónimo, y el título que aparece en la cubierta es el siguiente: *Escuela para tocar con perfeccion la guitarra de cinco y seis ordenes, con reglas generales de mano izquierda y derecha. Trata de las cantorias y pasos dificiles que se pueden ofrecer, con método fácil de ejecutarlas con prontitud y limpieza por una y otra mano. Compuesta por D. Antonio Abreu, bien conocido por el Portugués. Ilustrada y aumentada con varios honestos y útiles divertimentos para los aficionados á este Instrumento: por el P. V. Prieto, del Orden, de S. Gerónimo, Organista de su Real Monasterio de Salamanca. La da a luz su apasionado N[omen]N[escio]. Con licencia: En Salamanca: En la Imprenta de la calle del Prior. Año de 1799.*

³⁸⁷ *Semanario de Salamanca*, 26 de abril de 1796.

El padre Víctor Prieto, monje jerónimo y organista del monasterio de Nuestra Señora de la Victoria de Salamanca³⁸⁸, era un hombre versado en las Sagradas Escrituras, los padres de la Iglesia, los filósofos griegos y los tratados de música de Zarlino y Kircher, según se desprende de sus anotaciones en el método de guitarra de Abreu. Su monasterio sorprendía por la preparación de sus monjes. El viajero italiano Norberto Caimo relató acerca de su visita en 1755:

Nostra Signora detta della *Vittoria* è un Monistero fondato l'anno 1512. da *Francesco Valdes* di 36. Monaci Girolamini, da' quali fui accolto con ogni sorta di amorevolezza. Trenta di questi sono studenti, e tutti sono capacissimi ad argomentare ferocemente in qualunque materia dall' alfa venendo sino all' omega, senza mai stancarsi, sapendo ognuno ben definiré, dividiré, e sillogizzare, e sopra la sostanza, e sopra gli accidenti, e intorno al ente, o reale, o di ragione, o univoco, o equivoco, o analogo³⁸⁹.

El padre Sigüenza ya había elogiado en el siglo XVII el monasterio en estos términos: «Léese en esta casa siempre Theologia, y han tenido tan buenos supuestos, que aunque no se graduan en esta religión, no se ha desdeñado la Universidad de recibirlos por maestros, y en el púlpito han florecido personas de mucho nombre»³⁹⁰.

El padre Víctor Prieto es un ejemplo de la erudición proverbial del monasterio. Era una persona extremadamente culta y para enriquecer la *Escuela de la Guitarra* de Abreu escogió varios pasajes de la antigüedad relacionados con la música y la guitarra. Con seguridad se dirigía a él la siguiente crítica de Ferandiere, publicada tan solo tres meses después de la aparición de la Escuela:

Pudiera este libro ser mayor si yo hablára de el origen de la música, y de los instrumentos; pues con traer pasages de la Historia Sagrada, citar Santos Padres con su latin al canto, nombrar Autores, introducir Filósofos, hacer comparaciones, satirizar á unos, y celebrar á otros, contar cuentos, escribir versos, rebatir opiniones,

³⁸⁸ Monasterio de monjes jerónimos, hoy desaparecido, del que solo quedan unos restos en la antigua fábrica Mirat. Al respecto puede consultarse el estudio de José Martínez Frías, *El monasterio de Nuestra Señora de la Victoria. La orden jerónima en Salamanca* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990).

³⁸⁹ Norberto Caimo, *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico* ([Milán: Agnelli, [1761]), 2:198, cursiva en el original. «Nuestra Señora de la Victoria es un monasterio fundado en 1512 por Francisco Valdés. Tiene treinta y seis religiosos jerónimos, por los que he sido acogido con toda suerte de atenciones y cordialidad. Treinta son estudiantes, todos en estado de sostener vigorosamente una argumentación sobre cualquier materia que sea, desde el alfa hasta el omega, sin casarse, sabiendo muy bien todos definir, dividir, distinguir y hacer los silogismos sobre lo que existe realmente y lo que no es más que ente de razón, sobre lo que es unívoco, equívoco o análogo», trad. Jesús Majada y Juan Martín, *Viajeros extranjeros en Salamanca (1300-1936)* (Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 1988), 115.

³⁹⁰ José de Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles (Madrid: Bailly-Bailliére e hijos, 1909), 12:18-20.

y hacer una disertación sobre qual es el mejor instrumento, no hay duda que entonces hubiera abultado mas este libro; pero yo no he pretendido hablar aquí como Matemático, Filósofo, Aritmético, sino puramente como Músico, pareciendome suficiente una explicación natural, clara y sencilla de los rudimentos de Música, y principios de Guitarra, para quien la quiera aprender³⁹¹.

El monje jerónimo se extiende a lo largo de varias páginas, con el fin de revelar todos los efectos beneficiosos que tiene la música sobre el alma:

Ella es el alimento mas proporcionado para el hombre, y por sí misma se merece todas la atenciones: Goza muchos privilegios de la Divinidad, según Censorino; y añade Estrabon, que toda música es hechura de las Manos Omnipotentes de Dios. Y Muséo (citado por Kírker³⁹²) llama á la música: Dulcísimo embelése, y prodigioso encanto, dada del Cielo á los mortales para suavizar sus trabajos, y hallar consuelo en sus penas y aflicciones. La música impide mil desórdenes (I), reprime las pasiones, y eleva el alma sobre estas cosas terrenas (2). (I) Casiodoro (II) Philon³⁹³.

En este sentido, continúa Víctor Prieto con la línea escolástica preilustrada, aunque matizada por alusiones paganas con el fin de dar un carácter ecuménico a sus postulados y, además de instruir con múltiples historias bíblicas y mitológicas e insistir sobre los beneficios de la música, ofrece algunos datos curiosos e interesantes acerca del instrumento. Entre sus aportaciones personales, el monje jerónimo ofrece consejos sobre la forma de encordar la guitarra. Las cuerdas que consideraba mejor para este menester eran las llamadas *tiradillas* de la fábrica de Madrid³⁹⁴. Las primas delgadas del violín eran aptas para utilizarlas como segundas en la guitarra, y las primas regulares algo gruesas, para terceras. El encordado debía ser distinto dependiendo de las técnicas interpretativas. En pasajes virtuosísticos y para ejecutar campanelas, cada bordón debía ir acompañado de una cuerda fina, pero si la guitarra tenía que formar parte de una orquesta con muchos instrumentos, era necesario usar dos o tres bordones, para que se oyera bien el bajo, que era la parte que solía tocar. Respecto a las uñas, Víctor Prieto se mostraba a favor de ellas, y no debían ser ni muy largas ni muy cortas. Comenta también la falta de conocimientos técnicos que reinaba entre los guitarristas al abordar el nuevo repertorio:

He visto y oído en algunos una ímproba ejecución en ámbas manos, pero mal ordenada; (bien que tocar bien, ó tocar mal, todo es tocar.) A otros, y de éstos muy pocos, solo tocar innumerables carreras ligadas de fusas y semifusas, sin variar, como si la Guitarra no tuviera el mismo privilegio que los demás instrumentos,

³⁹¹ Ferandiere, «Plan ó extracto» de Arte.

³⁹² Se refiere a Athanasius Kircher (1602-1680).

³⁹³ Abreu y Prieto, *Escuela de Guitarra*, 27-28.

³⁹⁴ Se desconoce a qué fábrica de cuerdas se refería el padre Víctor Prieto. El 9 de noviembre de 1784 se menciona en la *GdM* una fábrica de bordones de plata en la calle del Humilladero, casa n.º 7, cuarto tercero.

debiendo verificarse oportunamente ya los puntos ligados, ya los picados, ya variando de arpeggios, duos, y otros primores del arte, y no contentos con su capricho desean que todo el comun de tocadores cautive su entendimiento á sus idéas³⁹⁵.

La mayor parte del libro está destinada, sin embargo, a reproducir el texto original de la *Escuela de la Guitarra* de Antonio Abreu, que respeta en lo posible y modifica su redacción cuando algunos pasajes pueden ser confusos al lector. Prieto se hace cercano e insiste en los aspectos que considera importantes; uno de ellos, la conveniencia de no repetir dedos de la mano derecha:

Advirtiendo que es indispensable, asi para la limpia execucion, como para sacar un tóno claro y plateado, observar puntualmente la economía en la alternativa de los dedos en ámbas manos; esto es, nunca dar dos puntos seguidos con un mismo dedo: Desde los puntos mas graves que empiezan en la sexta órden en vacío, hasta la tercera cuerda, se hieren con el dedo pulgar hácia arriba; y desde la tercera cuerda se debe empezar la alternativa hasta los mas subidos y delicados puntos, cuidando que el modo de herir sea muy suave y delicado, y aun en los bordones, que no sea de mucho impulso, ni de espantoso estrépito, por manera que mas se acerque el sonido á piano, que á tono de contrabaxo, pues la Guitarra naturalmente pide un sonido muy delicado³⁹⁶.

Los diversos ejemplos, insertos en el manuscrito de Abreu a lo largo del texto, quedan recogidos en la edición impresa en tres láminas grabadas por Ballester y Romero.

La aparición del manuscrito *Escuela de la Guitarra* de Abreu ha permitido discernir qué es lo que realmente aportó Abreu y qué es lo que añadió el padre Prieto. Se reúnen en el libro los conocimientos de un músico práctico, de los que hablaba Ferandiere, junto a los de un erudito que reflexiona sobre las propiedades de la música y aporta, a su vez, algunos consejos prácticos en la ejecución de la guitarra.

2.3.3. Tomás Lardiés y su *Arte de tocar la guitarra por cifra*

Tomás Lardiés es un guitarrista desconocido, del que no han sido localizados datos biográficos, aunque sí su método, que apareció manuscrito sobre el año 1806 e impreso en 1819. Defensor de la cifra auxiliada por signos musicales, sus tratados, compuestos en forma de diálogo, reflejan un estilo culto y en sintonía con las ideas del enciclopedismo francés, tardío ya en España.

³⁹⁵ Abreu y Prieto, *Escuela de Guitarra*, 6.

³⁹⁶ *Ibíd.*, 46.

2.3.3.1. El manuscrito *Arte de tocar la Guitarra por Cifra* ([Madrid], [1806?])

Uno de los métodos reunidos en el manuscrito conservado en el Archivo de la Diputación Foral de Bizkaia con signatura M. 131/08, y distribuido junto a los 7 *diapasones* del padre Basilio³⁹⁷ por el guitarrista de la calle Carmen de Madrid, lleva el título *Arte de Tocar la Guitarra por Cifra*. Javier Suárez-Pajares ofrece una breve descripción del mismo en la que menciona que «es un documento esencial para el conocimiento de la cifra para guitarra de hacia 1800»³⁹⁸. Fue anunciado en el *DdM* en 1806 a doce reales³⁹⁹, precio que coincide con el indicado en la portada del texto conservado, lo que permite datarlo de forma bastante precisa. Ha sido posible esclarecer su autoría tras examinar el *Arte de tocar la Guitarra por Cifra, con sus preguntas y respuestas por Don Tomás Lardiés*⁴⁰⁰ y comprobar que su contenido es prácticamente el mismo. El documento explica el sistema de la cifra, en forma de diálogo, y se enseña a través de dibujos la numeración de los dedos de las manos (fig. 48). El autor informa sobre la colocación de la guitarra, que hacer apoyar sobre la pierna derecha: «La postura de la Guitarra ha de estar el final de ella sobre el muslo derecho, abiertas un poco las piernas, y así se puede puntear más á gusto y tiene más ayre el que la toca»⁴⁰¹. Ofrece también consejos sobre la posición de la mano derecha para conseguir un sonido más dulce: «El puntearla ha de ser entre la distancia de la Puente y el haujero más arrimado a otro haujero que a la puente»⁴⁰². Lardiés informa de que, en la guitarra de seis órdenes, el primero de ellos puede ser doble o simple y aclara que hay muchas formas de afinar el instrumento, aunque las más utilizadas y sencillas de comprender son dos: una *natural* (que correspondería a la afinación común actual, con las notas *mi, la, re, sol, si, mi*, partiendo desde la sexta cuerda) y otra *transportada* (conformada por las notas *mi, la, re, sol, do, fa*, en la que las cuerdas de los órdenes cuarto y quinto quedan a una distancia de una octava, mientras que las del sexto, a dos)⁴⁰³.

³⁹⁷ Ya abordado (véase p. 118).

³⁹⁸ Javier Suárez-Pajares, *DMEH*, s.v. «Guitarra».

³⁹⁹ *DdM*, 21 de marzo de 1806.

⁴⁰⁰ Lardiés, *Arte de tocar la Guitarra por Cifra* (1818).

⁴⁰¹ [Tomás Lardiés], *Arte de tocar la Guitarra por Cifra* [Madrid, ¿1806?], E-BIaf M. 131/08, 1.

⁴⁰² *Ibíd.*, 1-2.

⁴⁰³ *Ibíd.*, 3-4.

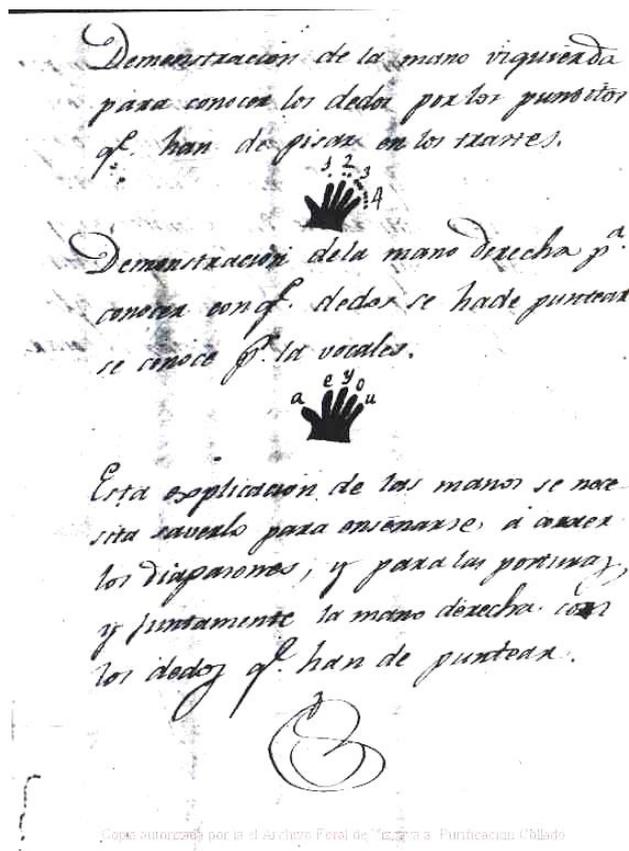


Fig. 48. Indicación de la nomenclatura para los dedos en el manuscrito de Tomás Lardiés, *Arte de tocar la Guitarra por Cifra* [Madrid], [1806?], E-BIaf M. 131/08, fol. 14r.

2.3.3.2. La versión impresa del *Arte de tocar la Guitarra por Cifra* (Madrid, 1818)

En 1818 aparece impreso en Madrid el manuscrito estudiado en el epígrafe anterior con el título *Arte de tocar la Guitarra por Cifra*, con sus preguntas y respuestas por Don Tomás Lardiés, pequeño libro de doce páginas que se anunció de la siguiente forma:

Arte de tocar la guitarra por cifra, impreso, corregido y aumentado con sus láminas, que contienen dos diapasones y sus posturas por tono mayor y menor, una contradanza inglesa y un wals. Se hallará á 8 rs. en la Puerta del Sol, tienda de la viuda de Amat, y en la librería de Hurtado, calle de las Carretas⁴⁰⁴.

Hasta ahora no ha recibido la atención de los investigadores. No presenta grandes diferencias respecto a la versión manuscrita. Se incluye el mismo texto, que se depura ortográficamente, y se añaden algunas ideas al prólogo, en las que se manifiesta la

⁴⁰⁴ *GdM*, 28 de agosto de 1819.

influencia del enciclopedismo francés en España. Anota el autor: «La pintura, escultura, retórica, poesía y música se proponen como principal objeto mover nuestras pasiones; por consiguiente debemos buscar el modo de que lo consigan; ¿y cual es? seguir en todo la naturaleza»⁴⁰⁵. Es posible que estas ideas estén tomadas de los *Principios para tocar la guitarra de seis ordenes* de Federico Moretti, publicados en 1799⁴⁰⁶; pero, independientemente de esta posibilidad, se trata de ideas procedentes de Francia, que aun de forma tardía, dejaron huella en el pensamiento español a principios del siglo XIX. Recuerdan sus palabras a las de la *Encyclopedia metodica*⁴⁰⁷:

Todas las artes en general tienen por objeto la imitación de la naturaleza. La música manifiesta su belleza por el arreglo sucesivo de los sonidos; la pintura, por la diestra mezcla de los colores; la poesía, por el fuego variado del discurso; la danza, por una serie de gestos hechos á compás. Esta es su primitiva institución. La música que no exprese; la pintura que no sea mas de un vano conjunto de colores; la poesía, que no ofrece sino una disposición mecánica de palabras; la danza, de quien no resulte ninguna imagen, solo se podrán mirar como producciones caprichosas, sin arte, sin vida y de mal gusto. Estos principios son incontestables para toda especie de música, para qualquier pintura que sea, y para todos los diferentes géneros de danza⁴⁰⁸.

En el párrafo anterior se manifiesta una equiparación entre las distintas artes para imitar la naturaleza. De ellas, la música tenía gran poder para conmover, según señaló el abate Du Bos (1670-1742):

Les signes naturels des passions que la musique rassemble, & qu'elle employe avec art pour augmenter l'énergie des paroles qu'elle met en chant, doivent donc les rendre plus capables de nous toucher, parce que ces signes naturels ont une force merveilleuse pour nous émouvoir. Ils la tiennent de la nature même. [...] C'est ainsi que le plaisir de l'oreille devient le plaisir du coeur⁴⁰⁹.

⁴⁰⁵ Lardiés, *Arte de tocar la Guitarra por Cifra* (1818), 4.

⁴⁰⁶ Moretti, introducción a *Principios* (1799).

⁴⁰⁷ Pedro Álvarez de Miranda, «Los proyectos enciclopédicos en el siglo XVIII español», *Europa: proyecciones y percepciones históricas*, ed. Ángel Vaca Lorenzo y Ramón Tamames (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1997), 103.

⁴⁰⁸ *Encyclopedia metodica. Artes académicos, traducidos del frances al castellano: a saber, el arte de la equitacion por don Baltasar de Irurzun; y el del bayle, de esgrima y de nadar, por don Gregorio Sanz* (Madrid: Imprenta de Sancha, 1791), s.v. «Corriente». Se trata de una traducción de la *Encyclopédie Methodique*, que apareció en París entre 1782 y 1832 por impulso del librero Charles-Joseph Panchoucke y que consistía en una refundición de la anterior *Encyclopédie*, con la información ordenada en forma de diccionarios temáticos.

⁴⁰⁹ *Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture par M. l'Abbé du Bos l'un des Quarante, & Secrétaire perpétuel de l'Académie Française. Première Partie* (París: Pierre-Jean Mariett, 1746), 438. «Los signos naturales de las pasiones que reúne la música y que emplea con arte para aumentar la energía de las palabras que pone en el canto deben hacerlas más capaces de afectarnos, porque estos signos naturales tienen una fuerza maravillosa para conmover. La tienen de la misma naturaleza. [...] Así es como el placer del oído se convierte en el placer del corazón», trad. autora.

Además de estas consideraciones filosóficas agregadas por Lardiés a la versión impresa de su método, se encuentran dos pequeñas piezas: una *Contradanza Ynglesa* en modo mayor y un *Vals* (fig. 49), en modo menor, que es un indicador del asentamiento de la bimodalidad en el repertorio guitarrístico, en consonancia con los gustos clásicos europeos.

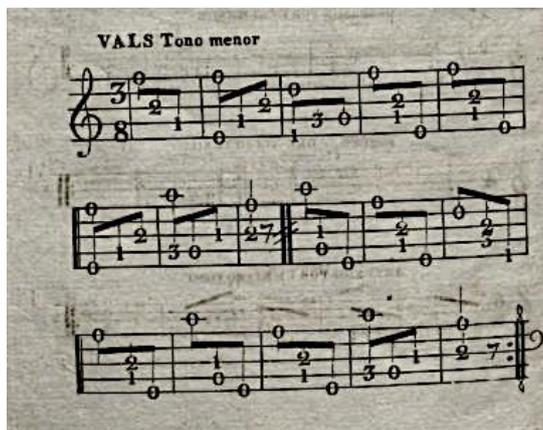


Fig. 49. «Vals. Tono menor». Tomás Lardiés, *Arte de tocar la Guitarra por Cifra* (Madrid: Imprenta de José Martin Avellano, 1818?), E-Mc Roda-leg. 42-622, lám. 4.

2.3.4. Salvador Gil, *Principios de Música aplicados á la Guitarra* (Madrid, 1814 y 1827)

Se desconocen datos biográficos de este autor, aunque está atestiguada su actividad como profesor de guitarra en Madrid. En 1820 enseñaba junto a don Cesáreo Sánchez en una academia autorizada por el Gobierno sita en la calle de Valverde, núm. 37, manzana 346⁴¹⁰:

Con superior permiso se ha establecido en esta corte una academia de música vocal é instrumental, cuyos directores son D. Salvador Gil y D. Cesáreo Sanchez. Estos profesores enseñarán á solfear, cantar con letra, tocar el órgano, el piano-forte, la guitarra, el arte de acompañar y la composicion. El estipendio que exigirán á sus alumnos mensualmente será como sigue: por solfear 30 rs. vn.; por cantar con letra 40; igual cantidad por tocar cualquiera de los referidos instrumentos: el que se dedique al arte de acompañar ó á la composicion 60: el que cante y toque cualquiera de los espresados instrumentos 50: el que cante y toque dichos instrumentos 70. Los que por desgracia fuesen faltos de vista asistirán de 7 á 8 de la mañana, y si alguno de éstos no pudiese pagar, se le enseñará gratis. Los que no tuviesen este defecto y

⁴¹⁰ *Miscelanea de Comercio, Artes y Literatura*, 15 de mayo de 1820.

quisieren seguir esta noble profesion, deben asistir de 5 á 6 de la tarde, y los aficionados de 6 á 8⁴¹¹.

Destacaba dicha academia por su organización, en la que los alumnos podían escoger entre distintas disciplinas. Habilitó un grupo para alumnos ciegos, así como a aquellos que querían dedicarse profesionalmente a la música, además de facilitar el acceso a personas sin medios económicos. Este músico pudo estar ligado de alguna manera a la capilla de la Casa Real de España, ya que se conserva en el archivo de palacio una licencia a nombre de Salvador Gil, de 1818, para contraer matrimonio con Josefa Martínez⁴¹². Por otra parte, en la colección del infante don Francisco de Paula Antonio de Borbón se encontraban la segunda edición de su método para guitarra⁴¹³, además de *Seis boleras con acompañamiento de guitarra y 12 canciones españolas con acompañamiento de guitarra*, los dos últimos conjuntos de obras sin localizar⁴¹⁴.

Además, este autor publicó en 1830 una *Escuela de Solfeo en Compendio para los Aficionados*, que surgió de la imprenta de Eusebio Aguado por «la grande afición que se tiene á la Música»⁴¹⁵. Consiste en un tratado breve donde se explican las nociones fundamentales para poder leer música y en el que se incluyen algunas lecciones para solfear: la mayoría monódicas y las dos últimas a dos voces. El autor aclara que no ha anotado el acompañamiento a las melodías «porque siendo su modulacion tan sencilla, cualquier profesor puede acompañarlos, viendo sus transiciones»⁴¹⁶, por lo que el libro podría utilizarse con cualquier instrumento armónico.

2.3.4.1. Principios de Música aplicados á la Guitarra (Madrid, 1814)

En 1814, la imprenta de Sancha saca a la luz los *Principios de Música aplicados á la Guitarra* de don Salvador Gil que se distribuían en la guitarrería de Manuel Muñoa. Este

⁴¹¹ *Ibíd.*

⁴¹² E-Mpa 380, Exp. 12.

⁴¹³ Isabel Lozano Martínez y José María Soto de Lanuza, *La colección de música del infante don Francisco de Paula Antonio de Borbón en la Biblioteca Nacional de España* (Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2012), 115.

⁴¹⁴ *Ibíd.*, 146 y 148.

⁴¹⁵ *Escuela de solfeo en compendio para los aficionados compuesta por Don Salvador Gil, Profesor y Maestro de Música en esta Côte, reformada y aumentada por el mismo autor segun el gusto del dia* (Madrid: E. Aguado, 1830), 1.

⁴¹⁶ *Ibíd.*, 3.

método ha sido mencionado por algunos investigadores, entre ellos Felipe Pedrell⁴¹⁷, Domingo Prat⁴¹⁸ o, más recientemente, Javier Suárez Pajares⁴¹⁹.

Fue anunciado en la *GdM* el 27 de octubre de 1814, fecha que concuerda con la indicada en su portada. Recurrió el autor (como hicieran Federico Moretti, Fernando Ferandiere y Tomás Lardiés) a la enseñanza a través del diálogo, con clara intención de facilitar el aprendizaje a los alumnos. Se detiene especialmente en la definición de los distintos conceptos de la música y de las partes de la guitarra. La influencia de Federico Moretti es notoria en la utilización de las escalas, arpegios y acordes como recurso pedagógico, y así lo señala el mismo autor: «Para que el principiante adquiriera mayor soltura en los dedos de la derecha, conviene mucho se ejercite en la ejecución de los arpegios que presenta la lámina 13 y 14, siendo veinte y tres de ellos extractados de la obra del Señor Don Federico Moretti»⁴²⁰.

Sin embargo, la posición de la guitarra difiere de la del músico napolitano al no hacerla apoyar en la pierna derecha, sino también sobre la izquierda: «Para que la Guitarra esté puesta de modo, que las manos puedan ejecutar con facilidad y desembarazo, el arco inferior de la costilla izquierda debe descansar sobre los dos muslos»⁴²¹. Indica que, para la mano derecha, hay dos posiciones posibles: «[...] algo arrimada á la tapa por la parte superior de las cuerdas, ó apoyando el dedo meñique en la tapa por la parte inferior de ellas: en los dos modos debe estar la mano mas cerca de la tarraja que del puente»⁴²². Son curiosos sus consejos al proponer acercar la muñeca a la tapa armónica y apoyar el meñique sobre la misma, prácticas que impiden la libertad de movimientos y que fueron rechazadas posteriormente por la mayor parte de los guitarristas.

Gil se manifestó preocupado por mostrar con claridad en las partituras la digitación. Registraba los dedos de la mano derecha sobre la notación musical, práctica nada habitual en la época, e incorporó un lenguaje específico de signos. Es notorio el gran uso que hace del dedo anular, particularmente en las escalas y en múltiples combinaciones con los dedos pulgar, índice y medio (fig. 50).

⁴¹⁷ Pedrell, *Catàlech*, 1:193.

⁴¹⁸ Prat, *Diccionario de Guitarristas*, s.v. «Gil, Salvador».

⁴¹⁹ Javier Suárez-Pajares, *DMEH*, s.v. «Gil, Salvador».

⁴²⁰ Gil, *Principios de música aplicados a la guitarra*, 18.

⁴²¹ *Ibíd.*, 6.

⁴²² *Ibíd.*, 14.



Fig. 50. Uso del anular, correspondiente al dedo cuatro. Salvador Gil, *Principios de Música aplicados á la Guitarra* (Madrid: Imprenta de Sancha, 1814), lám. 13, primer pentagrama, E-Mc Roda Leg. 199/2938.

2.3.4.2. La segunda edición de los *Principios de Música* de Salvador Gil (Madrid, 1827)

En 1827 apareció la segunda edición del método de Gil con el título *Principios de Música aplicados a la Guitarra, reformada por el mismo Autor y aumentada con una pequeña escuela de Acompañar*. No se trata de una simple reimpresión, pues muestra diversos cambios, según refleja el autor en el título. Si bien en la edición de 1814 se dejaba ver la influencia de Federico Moretti, en la presente se recogerían las nuevas ideas de Dionisio Aguado, lo que demuestra que el autor estaba al corriente de las tendencias del momento y que intentaba transmitir a sus discípulos de la forma más sencilla posible. El método fue anunciado en el *DdB* el 14 de enero de 1828 de la siguiente manera:

Principios de música aplicados a la guitarra por D. Salvador Gil: segunda edición, reformada por el mismo autor y aumentada con una pequeña escuela de acompañar. Esta obrita reúne además de lo compendioso de su escogido método, todo lo necesario para conocer con perfección este instrumento, por lo que se recomienda á los aficionados como la mejor que hasta ahora se ha escrito en su clase. Se hallan en Madrid en la guitarrería de Muñoz, calle angosta de Majaderitos, y en la librería de Hermoso, frente á las gradas de S. Felipe el Real: su precio 24 rs.

Debió de tener bastante éxito, pues al año siguiente se anunciaba ya su reimpresión:

Principios de música y guitarra compuestos por D. Salvador Gil, que se dió a luz en el año de 1814, y tuvo tan buena acogida entre los profesores y aficionados, que sin embargo de haberse estampado bastantes ejemplares, hace más de cuatro meses que se concluyeron, y como en este tiempo no se ha podido complacer á muchos que han querido comprarla, hoy se les avisa que se hallará en la guitarrería de Muñoz, calle

angosta de Majaderitos, y en la librería de Vizcaino, calle de la Concepcion Gerónima⁴²³.

Contrasta, por su breve extensión, con la *Escuela de Guitarra* de Dionisio Aguado⁴²⁴. En el prólogo manifiesta el autor: «Mi único anhelo es, y ha sido siempre, el que mis discípulos tengan reunidos en un pequeño tratado los elementos mas indispensables y sucintos para que logren su objeto»⁴²⁵. Dedicar un tercio del libro a explicar nociones elementales de música, pues «ningun instrumento puede tocarse bien sin alguna inteligencia de la música»⁴²⁶. Respecto a la posición de la guitarra propuesta en 1814, no hay cambios y hace descansar el aro inferior izquierdo entre las piernas. La mano derecha debía quedar más cerca de la tarraja que del puente, pero en esta ocasión no menciona el apoyo del dedo meñique sobre la tapa, seguramente por influencia de la lectura de la *Escuela de Guitarra* de Aguado, que había aparecido en 1825. Además, Gil añade a su tratado los recursos especiales de este método, como las campanelas, armónicos, sonidos apagados, y tambor, que explica con mucha brevedad, a los que añade uno más, los graneados, que consisten en tocar sucesiva y rápidamente las notas de un acorde, de los que Aguado no era partidario al romper, en su opinión, la armonía⁴²⁷.

La aportación principal de la segunda edición del método de Gil es la inclusión de un «Tratado de acompañar». Hasta ese momento, los métodos publicados en España carecían de las suficientes indicaciones. El autor ilustra sobre los distintos procedimientos: «por acompañamiento hecho»⁴²⁸, en el que se interpreta el acompañamiento escrito por un autor; «por el bajo»⁴²⁹, ejecutando los acordes adecuados, lo que precisa un conocimiento de la armonía, o «por partitura»⁴³⁰, en el que se extrae la armonía del bajo y de las partes cantantes, y se adecúa al instrumento.

⁴²³ *DdB*, 14 de enero de 1828.

⁴²⁴ Aguado, *Escuela* (1825).

⁴²⁵ Salvador Gil, prólogo a *Principios de Música aplicados á la Guitarra por D... Segunda edición reformada por el mismo Autor, y aumentada con una pequeña escuela de acompañar* (Madrid: Imprenta de D. E. Aguado, 1827).

⁴²⁶ *Ibíd.*

⁴²⁷ Aguado, *Méthode* (1826), 41.

⁴²⁸ Gil, *Principios de Música* (1827), 19.

⁴²⁹ *Ibíd.*

⁴³⁰ *Ibíd.*

2.3.5. *Rudimentos para tocar la guitarra por música* de D. J. M. G. y E. (Madrid, 1819)

Poco después de la aparición de la primera edición del método de Salvador Gil en 1819, y también en Madrid, un autor anónimo, bajo las iniciales D. J. M. G. y E., publicó sus *Rudimentos para tocar la guitarra por música*, que se anunciaron en la *GdM* de la siguiente forma:

Rudimentos para tocar la guitarra por música. El autor de este tratadito, sumamente breve, claro y metódico, no se ha satisfecho consultando á varios inteligentes, sino que, habiendo hecho la experiencia en algunos apasionados que ni conocían la música ni el manejo de la vihuela, se halla convencido de que basta por sí solo para formarse por él fácilmente, y en poco tiempo, cualquiera que desee dedicarse á este armonioso instrumento nacional. Se hallará en la librería de Rodríguez, calle de las Carretas, á 12 rs. cada egemplar suelto, á 10 por docenas, y á 8 por cientos⁴³¹.

Hasta el momento no ha recaído en él la atención de los investigadores. El libro, en efecto, está escrito con una clara intención pedagógica. Lo más llamativo es la inserción de un grabado que muestra a un guitarrista con la posición general y las partes del instrumento, único testimonio visual localizado hasta el momento en un método de guitarra en los primeros años del siglo XIX⁴³².

El autor se manifiesta alejado de las posiciones libres que se adoptaban al acompañar música popular: «No se cabalgarán las piernas, debiendo estar apoyada la guitarra en el muslo derecho por la parte interior, y en dirección diagonal», e «igualmente se observará; que el Tocado está sentado en una silla baja, cuya circunstancia es digna de imitación»⁴³³ y consideraba importante mantener una posición decorosa: «Debe cuidarse con esmero de la recta disposición de los dedos de ambas manos, evitando presentar figuras ridículas, y de la compostura del semblante, absteniéndose de hacer muecas»⁴³⁴.

Sobre la digitación de la mano derecha, es uno de los pocos guitarristas preocupado por la alternancia de dedos en el estilo punteado, igual que hicieron Antonio

⁴³¹ *GdM*, 26 de febrero de 1820.

⁴³² Predomina en cambio la iconografía en la que el instrumento desempeña el papel de acompañante en bailes populares, con una posición del guitarrista bastante libre. Véase por ejemplo la fig. 2.

⁴³³ D. J. M. G. y E., *Rudimentos*, 3.

⁴³⁴ *Ibíd.*

Abreu y Salvador Gil: «Se ha de reparar á las diferentes partes de la tocata, y procurar según su carácter, que alternen los dedos en cuanto sea posible, evitando que unos trabajen demasiado, mientras que otros permanecen ociosos, y proporcionando, que se sucedan unos á otros sin violencia»⁴³⁵. En el método se explica el orden con que los dedos han de actuar en los arpeggios, y con detalle el uso del pulgar, que debía tocar las cuerdas quinta y sexta si se trataba de melodía, o la cuarta o tercera en acompañamientos. Extraña que este guitarrista se pronuncie sobre el dedo meñique, que llega a utilizar cuando es necesario. Respecto de la mano izquierda, sigue el sistema por manos, pero se perfila ya un uso más moderno por posiciones:

Cuando la mano izquierda no tiene que emplearse en el primer traste, sino que se ocupa en el 2º 3º 4º y 5º por el mismo orden servirán los dichos dedos; es á saber, el índice para el 2º traste; el tercer dedo para el tercer traste; el anular para el 4º y para el 5º traste el dedo meñique. Este orden se debe guardar sucesivamente en los trastes inferiores, sin perder jamas de vista, que estos preceptos son generales, y por consiguiente que padecen sus excepciones⁴³⁶.



Fig. 51. Posición de la guitarra. D. J. M. G. y E., *Rudimentos para tocar la guitarra por música* (Madrid: Imprenta de Alvarez, 1819), 2. Grabado al buril. E-Mc Roda Leg. 95-823.

⁴³⁵ *Ibíd.*, 18.

⁴³⁶ *Ibíd.*, 19.

Los métodos estudiados en este capítulo reflejan los cambios que se estaban produciendo en la morfología, la técnica y el repertorio. La localización de nuevos registros siempre representa nuevas oportunidades para perfilar mejor la situación del instrumento entre 1799 y 1820, pues contribuyen a completar el panorama llenando vacíos en el conocimiento de los métodos de ese período. Hasta el momento, la mayor parte de los estudios concedían cierta importancia a las publicaciones aparecidas en 1799 y de ellas, mediante un salto de varias décadas, se pasaba a los textos de Sor y Aguado, pero todos estos pequeños métodos ofrecen los eslabones intermedios que faltaban para llegar hasta el nuevo repertorio.

2.3.6. El *Método para guitarra* (M. 880) de la Biblioteca Nacional de España

Otro de los tratados de este período que no ha atraído la atención de los estudiosos es un manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura M/880. Contiene instrucciones para aprender a leer música, algunas explicaciones sobre la guitarra y numerosas piezas musicales. No consta ni el autor ni la fecha, solo una nota al final que indica: «Soy de D.n Carmen Puente», lo que indica que probablemente sería la copia de algún otro método, práctica habitual en la época. Procede de la biblioteca de Francisco Asenjo Barbieri y en el lomo de su encuadernación figura el título *Cuaderno de música*. En el catálogo online de 2022 consta como *Método para guitarra* y está datado en la segunda mitad del siglo XVIII, lo que no es posible por algunos datos que ofrece el mismo texto.

El autor menciona el éxito de Fernando Sor en París y Londres⁴³⁷, por lo que no puede ser anterior a 1815, año en el que el guitarrista catalán llegó por primera vez a la capital británica. Por otro lado, su repertorio, doméstico, pertenece en su mayor parte al primer tercio del siglo XIX, según reflejan los anuncios en la prensa de ese

⁴³⁷ «Prólogo a los principiantes» de *Metodo para guitarra*, 1-2.

período: la cachucha, o los vales del contrabandista o de las campanas de Viena son solo unos ejemplos.

El texto, de noventa y cinco páginas, explica la forma de afinar y contiene ejercicios de escalas y arpegios. En el prólogo hace referencia a la situación del instrumento, se detiene en la figura de Sor, al que elogia y atribuye el mérito de ampliar el número de voces y del que hace notar su prestigio en el extranjero. El autor concede un papel más importante al profesor de solfeo que al de instrumento ya que, en su opinión, los guitarristas no tenían la formación musical adecuada para poder repentizar con facilidad, relata que se conformaban con tocar con velocidad, cantar alguna jácara y repetir siempre lo mismo⁴³⁸. Por ese motivo, el método se centra en la lectura a primera vista y en enseñar a transportar y acompañar partituras. Se detiene en explicar las figuras musicales y su duración, e incluye muchas escalas y arpegios para practicar en las tonalidades más comunes en la guitarra.

Las piezas incluidas son, por lo general, melodías con sencillos acompañamientos de bajos. Entre ellas, las que más abundan son los vales, en un total de treinta y cinco, seguidos de las contradanzas, algunas inglesas. Otras danzas europeas presentes son la alemanda, un «minuet de la corte», una gavota, una polaca y una contradanza francesa. Entre las piezas españolas se encuentran las marchas, una rondeña, los fandangos y un jaleo, lo que supone, sin duda, una muestra de la versatilidad del repertorio de la época en la esfera de los músicos aficionados.

⁴³⁸ *Ibíd.*, 2-3.

2.4. Métodos para acompañar en el nuevo estilo

El abandono del estilo rasgueado en el siglo XVIII transformó la forma de acompañar en la guitarra, que consistió principalmente en la realización de arpeggios en múltiples combinaciones de forma punteada, práctica ya atestiguada en los métodos de guitarra franceses de mediados del setecientos en Francia, denominados «batteries». Es el caso de la *Méthode Pour Apprendre a Jouer de la Guitarre, de don****⁴³⁹.

En su *Nouvelle Méthode de Guitarre selon le système des meilleurs auteurs*, Pierre-Jean Baillon ofreció distintas fórmulas rítmicas para acompañar, sistema que utilizarán otros autores posteriores, incluso —adaptados al repertorio actual— en nuestros días⁴⁴⁰. Ello no significa que tales procedimientos se verificasen originalmente vez en Francia, sino que, únicamente, al parecer, fue en este país donde se llevaron por primera vez a la imprenta. De hecho, y por su parte, los guitarristas italianos también difundieron esta forma de acompañar, entre ellos Mauro Giuliani⁴⁴¹ y Ferdinando Carulli⁴⁴².

Con respecto a Federico Moretti, ya se ha visto que Sor y Aguado le concedieron el mérito de haber introducido esta nueva forma de acompañar en España⁴⁴³. Sus *Principios para tocar la guitarra de seis ordenes*, publicados en 1799, servirían, según palabras del autor, «de regla para acompañar con propiedad y estilo modernísimo toda especie de canto»⁴⁴⁴, el mismo al que se refiere la *GdM* cuando anunció «la polaca *Guardami un poco*: y el rondó *Perdonate amici miei*; todo para guitarra por el estilo nuevo del Sr. Moretti. Se hallarán en Madrid en la librería de Escribano⁴⁴⁵».

⁴³⁹ Don***, *Méthode*, 8-9 y 18-19.

⁴⁴⁰ Hans Joachim Teschner, *Liedbegleitung zur Gitarrenschule «Der grosse Fridolin»* (Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1996) es uno de los muchos ejemplos.

⁴⁴¹ Su *Studio per la Chitarra*, opus 1 (Viena: Artaria, [ca. 1812]; Londres: Tecla Editions, 1984), incluye una recopilación de ciento veinte formas de arpeggiar en la guitarra.

⁴⁴² Destaca su obra *Méthode complete pour Guitare composée expressement Pour l'Enseignement de son fils Gustave par Ferdinando Carulli* (París: Carli, [ca. 1809-1812]), todavía en uso, en los que se presentan variaciones de arpeggios en distintas tonalidades.

⁴⁴³ Véase p. 132.

⁴⁴⁴ Moretti, prólogo a *Principios* (1799).

⁴⁴⁵ *GdM*, 27 de diciembre de 1799.

Además de este método destacan otros dos tratados: el de Salvador Castro de Gistau⁴⁴⁶ (que apareció en París) y el de Pablo Rosquellas (en Londres, hacia 1813)⁴⁴⁷. Si hasta este momento se ha hablado de la actividad de los profesores de guitarra en España, no se puede olvidar que una parte de los músicos españoles desarrollaron su labor musical fuera de nuestras fronteras, principalmente a causa de los acontecimientos políticos. Uno de los casos más conocidos es el del guitarrista Fernando Sor, que partió del país en 1813 al haber jurado fidelidad a José I y fijó su residencia en París, Londres, Moscú y San Petersburgo; pero no es el único. Salvador Castro de Gistau, profesor de guitarra y editor de música, residió también en París, y Pablo Rosquellas se instaló en primer lugar en Inglaterra y posteriormente en Brasil, Argentina y Bolivia. Estos tres músicos publicaron sus obras pedagógicas para guitarra en el extranjero, pero no por este motivo su obra debe desvincularse de España. El método de Sor es bien conocido, pero no ocurre lo mismo con los libros de Castro de Gistau y Rosquellas, que se van a tratar en los apartados § 2.4.2 y § 2.4.3, respectivamente.

2.4.1. Federico Moretti y las distintas versiones de sus *Principios para Guitarra*

El método para guitarra escrito por Federico Moretti alcanzó gran difusión. Debieron de imprimirse bastantes ejemplares, ya que su localización en bibliotecas es relativamente sencilla. Apareció con anterioridad en Italia. Su autor, al trasladar su residencia a España y siendo alférez de las Reales Guardias Walonas, lo reeditó y adaptó a la guitarra de seis órdenes de uso en la península. Este guitarrista ha sido recientemente objeto de algunos estudios⁴⁴⁸. Su labor junto a Bartolomé Wirmbs fue esencial en el desarrollo de la imprenta musical en la primera mitad del siglo XIX⁴⁴⁹. Hombre cultivado, polígloto,

⁴⁴⁶ *Méthode de Guitare ou Lyre*.

⁴⁴⁷ *Complete Tutor*.

⁴⁴⁸ Algunos datos biográficos, extraídos de documentación de archivo, fueron publicados ya en 1963 por Gabriel Laplane y Robert Ricard en «Federico Moretti et son “Diccionario militar español-francés”», *Bulletin Hispanique*, n.º 65 (1963): 35-48. Ana Carpintero ha realizado un rastreo de su biografía, que puede consultarse en «Federico Moretti (1769-1839) I. Vida y obra musical», *Nassarre*, n.º 25 (2009): 109-134 y en «Federico Moretti, un enigma descifrado», *Anuario Musical*, n.º 65 (2010): 79-110.

⁴⁴⁹ José Carlos Gosálvez Lara, «Edición, impresión y comercio de música. Bartolomé Wirmbs», *Scherzo* 7, n.º 64 (1992): 136, y Carpintero, «Federico Moretti y el establecimiento de grabado y estampado de música», 245-261.

publicó diversos libros sobre cuestiones militares y algún tratado sobre teoría musical, además de una serie de obras pedagógicas para guitarra en cuyo examen se centrará este trabajo tomando como punto de partida el método editado en Italia en 1792, que constituyó la base de la edición española

2.4.1.1. Los *Principj per la chitarra* de Federico Moretti (Nápoles, [1792]; Nápoles [1794-1799])

Por las palabras del mismo autor, se sabe que los *Principj per la chitarra* comenzaron a gestarse a finales de 1787 en Italia, con la recopilación de apuntes que había tomado sobre el instrumento, según él bastante incompletos, a lo largo de algunos meses, y que comprendían escalas, acordes, cadencias y diversas formas de realizar acompañamientos⁴⁵⁰. A partir de ellos, creó algunas copias para sus amigos, «pero fueron tantas las que contra mi voluntad se multiplicaron y tan defectuosas, que yo mismo en algunas ciudades de Italia vi no pocas baxo los nombres de diferentes autores»⁴⁵¹. Este fue el motivo que impulsó a llevarlos a la imprenta de Luigi Marescalchi, impresor del rey, en Nápoles, de donde surgiría su primer método editado con el título *Principj per la chitarra*⁴⁵². Aparecieron al menos dos ediciones distintas en Italia de estos *Principj*: una destinada a la guitarra de cinco órdenes y otra a la de seis. Se conservan dos ejemplares de la primera, *Principj per la Chitarra Composti dal diletante Sig.r D. Federico Moretti* (uno en la biblioteca del Liceo Musicale de Bolonia⁴⁵³ y otro en el conservatorio San Pietro a Majella de Nápoles⁴⁵⁴), mientras que uno del segundo, para guitarra de seis órdenes y titulado de la misma manera, se encuentra en el conservatorio Giuseppe Verdi de Milán⁴⁵⁵.

⁴⁵⁰ Moretti, prólogo a *Principios* (1799).

⁴⁵¹ *Ibíd.*

⁴⁵² Este método, así como otros manuscritos y ediciones del autor han sido estudiados por Franco Poselli en «Federico Moretti e il suo ruolo nella storia della chitarra», *Il Fronimo* 1, n.º 4 (1973): 11-19 y Ana Carpintero en «Federico Moretti (1769-1839). II. Descripción y estudio de las ediciones de los Principios», *Nassarre*, n.º 26 (2010): 131-163.

⁴⁵³ *Principj per la Chitarra Composti dal Dilettante Sig.r D. Federico Moretti* (Nápoles: Luigi Marescalchi, [1804]), I-Bc PP34.

⁴⁵⁴ I-Nc 1.6.34.

⁴⁵⁵ I-Mc Fondo Gustavo Adolfo Nosedá T 39-4.

Al comparar ambos ejemplares, se constata que la cubierta es idéntica, así como el número de plancha, 274, pero el contenido es distinto. Ninguno incorpora la fecha de edición, aunque presumiblemente, según las indicaciones de Moretti, uno de ellos es de 1792, pues el ejemplar conservado en Bolonia se ajusta a lo señalado por Moretti en 1804: «Una scala generale, una tavola degli accordi, quella delle cadenze, e varie combinazioni di arpeggiare formarono i Principj per la Chitarra a cinque corde, che nell' anno 1792 furono stampati in Napoli da Luigi Marescalchi Editore privilegiato di S[ua] M[aestà] (D[ei] G[ratia])»⁴⁵⁶. El destinado a la guitarra de seis órdenes se habría editado más tarde, después de que Moretti abandonase Italia, hacia 1794⁴⁵⁷ y antes de que Marescalchi dejase su puesto como editor en 1799. Ambos ejemplares contienen diecisiete tablas musicales, según señala Moretti en 1804.

El propio guitarrista menciona que llegaron algunos volúmenes a España de la versión italiana, «que tuvieron igualmente la fortuna de captarse la aceptación de los mejores Profesores y tocadores de este instrumento; y aun hubo quien se propuso traducirlos en el idioma Español»⁴⁵⁸. Esta obra se distinguía de los métodos españoles que se han revisado hasta el momento por su mayor extensión y por marcar nuevos caminos en la forma de acompañar el canto con la guitarra. Moretti reunió múltiples fórmulas de arpeggios con el objeto de ofrecer distintas posibilidades al acompañar la voz con la guitarra:

Una delle proprietà, che distinguono la Chitarra è la facilità di eseguire li Accordi; Questa facilità la rende uno degli Instrumenti più propj ad accompagnare un canto, e gli dà sù questo articolo un vangaggio sopra varj altri, cha hanno una esecuzione più brillante, e più estesa⁴⁵⁹.

En ellos queda plasmado el nuevo estilo, en el que los acordes rasgueados se transforman en arpeggios punteados y acordes placados. El autor publicó, además, numerosas canciones con este tipo de acompañamiento, algunas dedicadas al conde de

⁴⁵⁶ Federico Moretti, *Principj per la chitarra a sei corde* (Nápoles: Stamperia Simoniana, 1804), 3. «Una escala general, una tabla de los acordes, la de cadencias, y varias combinaciones para arpeggiar formaron los *Principios para guitarra de cinco órdenes* que fueron estampados en el año 1792 en Nápoles por Luigi Marescalchi, editor privilegiado por S[u] M[agestad] (por la Gracia de Dios)», trad. autora.

⁴⁵⁷ Carpintero, «Federico Moretti (1769-1839). Vida y obra musical», 114.

⁴⁵⁸ Moretti, prólogo a *Principios* (1799).

⁴⁵⁹ Moretti, prefazione a *Principj* (1792). «Una de las propiedades que particularizan la guitarra es la facilidad de ejecutar los acordes. Esta la constituye uno de los instrumentos mas aptos para acompañar qualquier canto, y le da en esta parte cierta ventaja conocida sobre los que tienen la execucion mas brillante y extensa», trad. de Moretti, prólogo a *Principios* (1799).

Fife⁴⁶⁰. Posteriormente, colaboraría con Wirmbs con numerosos arreglos para la colección periódica *La Lira de Apolo*⁴⁶¹.

La posición para colocar la guitarra que propone Moretti es la que se puede observar en otros guitarristas italianos de la misma época, en la que el instrumento queda apoyado en la pierna derecha. El brazo izquierdo se elevaba y el mástil se sostenía entre el índice y el pulgar, no en la palma de la mano. En cuanto a la mano derecha, se hacía colocar más cerca del puente que de la boca de la guitarra y los dedos meñique y anular quedaban apoyados en la tapa armónica⁴⁶². Una representación de esta forma de sostener la guitarra aparece unos años más tarde en la *Nouvelle Méthode pour Guitare ou Lyre dédiée à Madame la Duchesse de Dalberg* de Francesco Molino⁴⁶³ (fig. 52).

Moretti, por su parte, a través de diferentes láminas —que llama «tavolas»— desgrana escalas, acordes, cadencias y fórmulas para acompañar. Las primeras están desarrolladas para ser tocadas en tres posiciones. El concepto de posición es distinto al que se ha visto en Antonio Abreu o Juan Manuel García Rubio. Una *posizione* comprendía una serie de trastes que podía abarcar la mano. La primera posición abarcaba los cinco primeros trastes; la segunda, del quinto al décimo, y la tercera, del décimo al decimoquinto. En cuanto a las formas de arpeggiar, reúne hasta un total de sesenta y cinco acompañamientos distintos. Según indica Franco Poselli: «Moretti è il primo ad offrire esercizi sistematici e completi per la mano destra, cosa che, proseguita principalmente da Giuliani, sarà una caratteristica della scuola italiana»⁴⁶⁴. De esta versión impresa circularon también copias manuscritas, de una de las cuales —que perteneció a una dama italiana llamada Adelaide Tacoli— la casa italiana SPES publicó una edición anastática⁴⁶⁵.

⁴⁶⁰ Moretti, *Doce canciones*.

⁴⁶¹ *La Lira de Apolo: Periódico filarmónico / dedicado a las damas por el profesor Don Bartolomé Wirmbs, director del establecimiento de grabado y estampado de música, bajo la protección de la Real Sociedad Económica Matritense* (Madrid: B. Wirmbs, 1817-1834).

⁴⁶² Moretti, anotazione a *Principj* (1792).

⁴⁶³ *Nouvelle Méthode pour Guitare ou Lyre dédiée à Madame la Duchesse de Dalberg, Dame du Palais de S. M. l'impératrice et Reine para François Molino. En Français et en Italien* (Lipsia: Breitkopf & Härtel, [1813]).

⁴⁶⁴ Poselli, «Federico Moretti», 16. «Moretti es el primero en ofrecer ejercicios sistemáticos y completos para la mano derecha, cosa que, proseguida principalmente por Giuliani, será una característica de la escuela italiana», trad. autora.

⁴⁶⁵ Federico Moretti [*Principj per la chitarra*], copia manuscrita que perteneció a Adelaide Tacoli, ed. anastática (Florenca: SPES, 1983). Marco Caffagni, encargado de la edición, indica que la reproducción se realizó a partir de un manuscrito adquirido en el mercado anticuario del que no indica localización.



Fig. 52. Posición de la guitarra propuesta por Francesco Molino, *Nouvelle Méthode pour Guitare ou Lyre dédiée à Madame la Duchesse de Dalberg. Dame du Palais de S. M. l'impératrice et Reine par François Molino. En Français et en Italien* (Lipsia: Breitkopf & Härtel, [1813]), lám. II, grabado litográfico. I-BGc.

2.4.1.2. Los *Principios para guitarra* de Federico Moretti (Madrid, 1799; Madrid, 1807) y los *Principj* (Nápoles, 1804)

Según comentó Federico Moretti en su prefacio de la edición italiana de 1804 de los *Principj*, llegó a España a finales de 1795. Ana Carpintero sostiene que habría sido a principios de mayo de 1794, «[...] para no permanecer bajo la Dominación francesa, cuyo partido era ya demasiado admitido en dicha su patria», y que entra al servicio de las Reales Guardias Walonas como cadete el 2 de abril de 1796⁴⁶⁶.

Las diligencias para la publicación de los *Principios* en Madrid las inició Moretti en 1798, según se ha podido averiguar tras la consulta del expediente que contiene los trámites de censura que debió pasar la obra⁴⁶⁷. Estos documentos acercan al procedimiento que tenían que seguir los libros ante la Administración y la Iglesia. En un principio, se encomendó la revisión del método al organista del convento de los Basilius, Miguel García, conocido como el padre Basilio y hábil guitarrista⁴⁶⁸, pero Moretti, enterado «por un efecto de casualidad»⁴⁶⁹, según sus palabras, de quién iba a ser su examinador, inició las gestiones para que el religioso no emitiera el veredicto sobre el libro, pues lo consideraba un simple aficionado a la guitarra sin conocimientos musicales, por lo que el 11 de septiembre de 1798 solicitó el cambio de revisor:

D[o]n Federico Moretti Cap[itá]n de los R[eale]s Ex[ercito]s y Alférez de R[eale]s G[uardia]s W[alona]s con el debido respeto expone a VE, que habiendo presentado en el Sup[re]mo Consejo de Castilla una obra de Musica de su Comp[osicio]n q[ue] lleva p[or] título Principios p[ar]a la Guitarra, con los Elementos generales de la Musica y solicitando licencia p[ar]a imprimirla, ha savido p[or] un efecto de casualidad q[ue] se ha remitido p[ar]a su examen a la censura de un Religioso del Orden de S[an] Basilio, aficionado, en cuyos terminos el S[u]p[ue]sto no puede menos de representar á V[uestra] E[xcelencia], q[ue] aunque la referida obra suene que es respectiva al uso de la Guitarra, contiene principios elementales de la Musica y de la Armonía, de cuyo fundamento nadie puede juzgar, que no tenga un profundo y radical conocimiento de esta ciencia; y aunq[ue] no duda, que d[ic]ho religioso los tenga relativos al instrumento de la Guitarra, estos no son suficientes p[ar]a juzgar de una obra, que abraza todos los ramos de la Musica, con relacion á sus principios. En esta

⁴⁶⁶ Carpintero, «Federico Moretti (1769-1839). Vida y obra musical», 114.

⁴⁶⁷ E-Mah, Consejos, Leg. 5562/75. Ricardo de Aguirre advirtió ya en 1920 de la existencia de este expediente en «Noticias para la historia de la guitarra», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 3.ª época (1920): 84.

⁴⁶⁸ Profesor de Dionisio Aguado, véase p. 120.

⁴⁶⁹ E-Mah, Consejos, Leg. 5562/75.

atencion sup[lic]a á V[uestra] E[xcelencia], se sirva mandarla remitir á la censura de qualquiera de las personas conocidas p[or] inteligentes á fondo en d[ic]ha ciencia p[ar]a q[u]e pueda formar el correspondiente juicio de ella gracia que espera de V[uestra] E[xcelencia]⁴⁷⁰.

Posiblemente habituado a los trámites administrativos, el militar logró que su protesta llegara a buen fin. Poco después de la impugnación, se encomendó la revisión a Francisco Antonio Gutiérrez, maestro de capilla del Real Convento de la Encarnación de Madrid, persona ilustrada que había «traducido del italiano *Dell'origine e delle regole della musica: colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione de Eximeno*»⁴⁷¹, que estimó apta la obra (a pesar de las referencias a Rousseau, Rameau y D'Alembert, autores censurados en España), y el 1 de noviembre de 1798 dio el visto bueno para que se llevara a la imprenta:

En cumplim[ien]to de la orden del consejo q[u]e v[uestra] s[eñoría] me comunicó con fecha de 11 de sept[iem]bre proximo pasado, he visto la obra titulada Principios p[ar]a la Guitarra con los elementos generales de la Musica: y no conteniendo cosa alguna q[u]e se oponga à n[ues]tra s[an]t[a] fe catolica, buenas costumbres y regalías de S[u] M[ajestad].; y ser una obra bien raciocinada y exenta de las preocupaciones mas vulgares; soy de sentir se le d[en] à su autor las licencias necesarias p[ar]a imprimirla, pues de esto se seguira gran utilidad à todos q[ui]tos quieran dedicarse à aquel instrum.to Lo q[u]e participo à v[uestra] s[eñoría] para q[u]e lo ponga en su noticia⁴⁷².

Unos días después, el 13 de noviembre de 1798, Moretti anunció la suscripción a los *Principios para la Guitarra* en la *GdM*, pero debió pasar casi un año hasta que el libro llegara a las manos de los aficionados a la guitarra. En septiembre de 1799, tras una larga espera de diez meses, se avisó por el mismo medio a los suscriptores que podían pasar a recoger el libro por las librerías de Sancha y de Castillo en Madrid:

Los suscriptores á los Principios para tocar la guitarra de seis órdenes, precedidos de los elementos generales de la música, dedicados á la Reyna Nuestra Señora por el capitán D. Federico Moreti [sic], Alferez de Reales Guardias Walonas, se serviran pasar á recoger sus exemplares, y á abonar 40 rs. á las librerias de Sancha, calle del Lobo, y de Castillo, donde hay exemplares de venta para los que no se hayan subscripto⁴⁷³.

Los *Principios* de Federico Moretti están dedicados a la reina de España, María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV. Se ha examinado el ejemplar conservado en la

⁴⁷⁰ *Ibíd.*, subrayado en el original.

⁴⁷¹ *GdM*, 31 de mayo de 1796.

⁴⁷² E-Mah, Consejos, Leg. 5562/75. El subrayado es del original.

⁴⁷³ *GdM*, 10 de septiembre de 1799.

Biblioteca Real, con signatura Mus. 1160, y se ha constatado que presenta algunas características especiales. Se distingue de los demás al no mostrar ninguna fecha de publicación. La encuadernación es exquisita, con hierros dorados, pero lo más sorprendente es que las láminas que corresponden a los ejemplos musicales están dispuestas en negativo. Posiblemente se tratara de una prueba de imprenta que Moretti hizo llegar a la reina como solicitud de su permiso para la dedicatoria. En este libro tampoco figura la lista de suscriptores que se incluyó en los otros libros, en la que aparecen varios personajes de la nobleza: el conde de Buñol, el conde de Fernán Núñez, la condesa de Casaflores, el marqués de San Adrián, el marqués de Puerto Nuevo, el marqués de Benavent, el marqués de Villamejor e Irueste y la marquesa de Santiago. Entre estos y otros componentes del elenco se puede identificar, además, al guitarrista Máximo Merlo, que se convertiría más tarde en copista de las obras de Moretti. En la relación aparecen también el músico Santiago Masarnau y el editor de música Vicente Garviso, lo que es una prueba de la presencia de la guitarra en los estamentos más influyentes de la sociedad y del interés de los músicos del momento por el instrumento. De los *Principios* de Moretti circularon también en España copias manuscritas. En la Biblioteca de Catalunya se conservan dos de ellas, incompletas, que incluyen algunas secciones del método. La catalogada bajo la referencia M. 588/4 contiene la mayoría del texto y algunos de los ejemplos correspondientes a la parte musical⁴⁷⁴, mientras que M. 693/2, con una caligrafía distinta, figura como anónima en el catálogo que elaboró Pedrell⁴⁷⁵ y contiene la introducción, además de los cuatro primeros artículos de los *Elementos Generales de la Música*. Destaca la cuidada escritura y la disposición del texto, que curiosamente coincide de forma casi exacta con la de la versión impresa. En la Real Academia de San Fernando se conserva otra copia completa manuscrita del libro, con signatura M. 131.

Si se atiende a las diferencias entre la edición española de los *Principios* y su predecesora italiana, la edición napolitana de 1794, se ha verificado que la primera es más amplia y adaptada a la guitarra de seis órdenes, de uso en España, aunque en su caso

⁴⁷⁴ Ana Carpintero apunta la posibilidad, al no coincidir los contenidos de este manuscrito con la versión impresa, de que fuera un borrador destinado a un primer intento de publicación, en «Federico Moretti (1769-1839). II. Descripción y estudio de las ediciones de los *Principios*», 152.

⁴⁷⁵ Pedrell, *Catàlech*, 1:195. En el catálogo online de la biblioteca (consultado en 2020) figura también como anónimo.

utilizaba una de siete sencillos⁴⁷⁶. El prólogo es más extenso y relata los pormenores de la aparición del método en Italia, además de manifestar haber leído autores como Tartini, Rameau, D'Alembert, Rousseau, Martini, Kircher, Fuz, Azopardi, Sala, Eximeno y la *Encyclopédie*. Sin duda, está en sintonía con el pensamiento ilustrado al señalar: «Desengañémonos que no puede adelantarse la música mientras los compositores no sean filósofos ó literatos; pues entonces adoptarán y tendrán la instrucción necesaria para saber inflamar y dirigir nuestros corazones»⁴⁷⁷. La música, por medio de la imitación de la naturaleza, mueve las pasiones:

Esta [la naturaleza] huye de la afectacion y demasiada compostura: ama la sencillez y naturalidad, luego quanto mas se retire de estas nuestra música acercandose á aquellas, se hallará mas distante del blanco adonde aspira; dará pasos hácia su decadencia; y se alejará mas y mas de su propósito»⁴⁷⁸.

El autor amplió el libro con un tratado de solfeo titulado *Elementos Generales de la Música*⁴⁷⁹. Estudiante de contrapunto con Geronimo Masi en Italia, se extrañaba de que en España se continuara utilizando el sistema de lectura basado en las mudanzas, por lo que vio necesario un cambio de rumbo en la enseñanza de la música:

Me lisonjeo que el público recibirá esta noticia como un efecto de mi deseo de presentar á los principiantes todos los caminos mas breves para la perfecta inteligencia de la música; y que usará de ella como mejor le pareciere; pues no pretendo ser innovador en un siglo tan ilustrado, y en el que abundan tantos hombres doctos en esta ciencia; pero al mismo tiempo no dexo de extrañar que habiendo en España tantos ingenios sobresalientes en todas las facultades, haya habido tan pocos que se dedicasen á facilitar y suavizar las dificultades que presenta la Música, ya que en estos últimos años se ha encontrado el método de simplificar y reducir á pocos y claros preceptos esta noble Arte⁴⁸⁰.

Para documentar algunos conceptos, Moretti acude al *Dictionnaire de musique* de Rousseau, a Eximeno o a la *Encyclopédie*. El guitarrista expone en esta sección su opinión sobre el papel que debe desempeñar el instrumento, que no debe «tocar de mano ó suelto» (es decir, el repertorio solista que en aquellos momentos estaban empezando a practicar muchos guitarristas españoles), sino tocar junto a otros instrumentos:

⁴⁷⁶ Moretti, introducción a *Principios* (1799).

⁴⁷⁷ *Ibíd.*

⁴⁷⁸ *Ibíd.*

⁴⁷⁹ En realidad se trata de un libro independiente con su propia paginación, que el autor insertó inmediatamente antes de sus *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*, por lo que en las citas se tratarán de independiente para evitar confusiones.

⁴⁸⁰ Moretti, *Elementos de la música* (1799), 19.

[...] por ser este instrumento mas apto para acompañar, que para executar dificultades ó sonatas de muchas notas; (que es lo que llaman *tocar de mano ó suelto*) pues aunque tocadas con la mayor perfeccion, suelen sorprehender mas bien que deleytar á los oyentes sin haberlos conmovido ni interesado en los afectos que el tocador se habia propuesto expresar. Este modo de tocar es mas propio del violin, flauta, clave & c. que de la guitarra, por no poder combinar la mucha execucion con la debida armonía; pues para esta se necesita usar de posturas llenas, y entonces faltan dedos para la execucion de las notas altas⁴⁸¹.

La lectura de los *Elementos de Música* es útil para revisar la forma de interpretar la música de aquella época. Algunas de las prácticas han sido olvidadas, entre ellas la de preluviar antes de tocar una obra:

Uso de la palabra cadencia en mis principios de guitarra para expresar los quatro acordes que generalmente se hacen antes de executar una pieza de música, y sirven para manifestar el tono y modo á que pertenece [lámina 6, figura 6]⁴⁸². Esta modulación se llama en Español *dar el tono*, y en Italiano *hacer la cadencia*⁴⁸³.

El concepto original de *calderón* debería también tenerse en cuenta al interpretar obras de aquella época:

Se entiende tambien por calderon la libertad que tiene un cantante ó un instrumentista quando toca un á solo de hacer una cadencia final, que sea análoga á la música que ha executado, siempre que el calderon esté en el último compás de su obligado⁴⁸⁴.

Es una práctica que volverá a explicar Dionisio Aguado⁴⁸⁵ y debería restituirse en la interpretación actual de las obras musicales de aquella época. Las explicaciones sobre la posición de la guitarra son también más detalladas en los *Principios* españoles y las aclaraciones a las diversas tablas son más extensas, aunque la sección más amplia es la práctica, con setenta y dos escalas y ciento cuarenta fórmulas de arpegios útiles para variar los acompañamientos con la guitarra. Es un avance de la obra *Studio op. 1*, con 120 arpegios, publicados en Viena en 1812 por su contemporáneo, también italiano, Mauro Giuliani⁴⁸⁶. Para la realización de los arpegios, Moretti utilizaba tres dedos de la mano derecha, aunque en algunas ocasiones, en cuerdas inmediatas, proponía realizar *glissandi* con el dedo índice (fig. 53), técnica que expuso ya Abreu en su *Escuela*⁴⁸⁷. La obra de Moretti mostró en España las nuevas posibilidades para el instrumento, especialmente

⁴⁸¹ *Ibíd.*, 20.

⁴⁸² Indicación del autor.

⁴⁸³ Moretti, *Elementos de la música* (1799), 17, cursiva en el original.

⁴⁸⁴ Moretti, prólogo a *Principios* (1799).

⁴⁸⁵ Aguado, *Escuela de Guitarra* (1825), 3.

⁴⁸⁶ Giuliani, *Studio per la chitarra*.

⁴⁸⁷ Abreu, *Escuela*, E-Mn MSS 20092/9, 4v.

para acompañar, e influyó en los guitarristas, particularmente en Sor, lo que determinó el cambio de rumbo en la concepción guitarrística. Si bien él no se mostraba a favor del repertorio solista, su labor contribuyó indirectamente a que este fuera su papel principal en la primera mitad del siglo XIX.



Fig. 53. Glissandi realizados con el dedo índice, ej. n.º 5 de los «Arpegios de seis notas», *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes* de Moretti (Madrid, 1799), 49, E-Mn M. 40.

La edición española del método de Federico Moretti fue todo un éxito y se reimprimió en Madrid en 1807⁴⁸⁸. La única diferencia sustancial respecto al texto de 1799 fue la eliminación de la lista de suscriptores que se hallaba en algunos de los ejemplares. Al comparar las láminas, se comprueba además que las marcas para el encuadernador son distintas y que se corrigieron algunas erratas.

Del tratado de Moretti se publicó una tercera edición en Italia titulada *Metodo Per la Chitarra a sei corde Con gli Elementi Generali della Musica Composto e dedicato A Sua Maestà S[ua] a[lteza]. Regina di Spagna dal Sig.r D. Federico Moretti. Capitano degli Eserciti ed Alfiere delle Reali Guardie Wallone di S[ua] M[aestà] C[atolica]. Terza Edizione. Tradutta dallo Spagnolo dallo stesso Autor accresciuta di Scale, Accordi, Arpeggi á quattro dita*⁴⁸⁹. No consta fecha de edición, aunque el ejemplar que se conserva en el conservatorio de Milán⁴⁹⁰ está encuadernado junto a unos *Principj per la chitarra a sei corde*⁴⁹¹, también de Moretti e impresos en Nápoles en 1804.

Se trata de dos obras independientes, aunque sirven de introducción al *Metodo*, por lo que probablemente ambos textos, aun de imprentas distintas, son de la misma fecha. De su lectura se desprende un giro en el pensamiento de Moretti, en el corto período de

⁴⁸⁸ *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes. Precedidos de los Elementos Generales de la Musica. Dedicados a la Reyna nuestra señora por el capitán D. Federico Moretti, Alfiere de Reales Guardias Walonas* (Madrid: Librería de Sancha, 1807).

⁴⁸⁹ Nápoles: Calcografía al Gigante, 1804.

⁴⁹⁰ I-Mc Fondo Gustavo Adolfo Nosedá, T.39.2

⁴⁹¹ Moretti, *Principj per la chitarra a sei corde*.

tiempo de 1794 a 1799, ya que la mención del guitarrista al papel principal del instrumento como acompañante desaparece⁴⁹² y amplía su potencial:

Non per tanto è mio pensiero il mettere dei limiti ad un istrumento, che credo ancora nella sua infanzia, e mi stimerò molto felice se arriverà quel momento, tanto da me desiderato, di vedere in un Suonatore di Chitarra, unite al gusto, nettezza, e buona corda, l'armonia, e la grande esecuzion⁴⁹³.

Es posible que este giro de opinión se debiera tras conocer las obras solistas para guitarra de Fernando Sor. La tercera edición del método de Moretti fue ampliada con un número considerable de arpeggios, en los que se aconsejaba la utilización del dedo anular. Incluye, además, aclaraciones para la realización de notas de adornos (apoyaturas, mordentes y trinos). Esta versión, por tanto, es la que refleja mejor los cambios que experimentó la técnica de Moretti, que lamentablemente no fueron recogidos en la reedición de la versión española de 1807, por lo que la edición napolitana de 1804 es la que debe tomarse como referencia para conocer su técnica y pensamiento a partir de ese año.

2.4.2. Salvador Castro de Gistau y su *Méthode de Guitare ou Lyre* (París, [1809-1813])

Salvador Castro de Gistau estaría en activo en París en 1809, cuando fue elogiado por el académico Stanislas de Boufflers en un extenso artículo sobre la guitarra⁴⁹⁴. En él se indica: «Son moment est-il arrivé, elle fait oublier (au moins dans les mains de Castro) tout ce qui l'a précédé»⁴⁹⁵.

El *Dictionnaire historique des musiciens* de Alexandre-Étienne Choron ofrece algunos datos biográficos de este guitarrista, proporcionados seguramente por él mismo,

⁴⁹² Moretti, *Elementos de la música* (1799), 19.

⁴⁹³ *Ibid.*, 3. «Por tanto no está en mi pensamiento poner límites a un instrumento que creo que está todavía en su infancia, y sería muy feliz de llegar el momento, tan deseado por mí, de ver en un tocador de guitarra, reunidos el gusto, limpieza y buena cuerda, la armonía, y la gran ejecución», trad. autora.

⁴⁹⁴ Stanislas de Boufflers, «Journal de Musique étrangère, pour la guitare ou lyre, rédigé par Castro», *Mercure de France, littéraire et politique*, 36 (1809): 477-480.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, 479. «Su momento ha llegado, hace olvidar (por lo menos en las manos de Castro) todo lo que le ha precedido», trad. autora.

donde se afirma que nació en 1770 en Madrid en el seno de una familia noble aragonesa y «comme la plupart des espagnols, dès l'enfance il jouait de la guitare»⁴⁹⁶. Se afirma en este texto que Castro intuyó que la guitarra podía servir algo más que para acompañar, y que realizó estudios de armonía y composición⁴⁹⁷. Se instaló en París, donde se convirtió en editor, compositor y profesor de guitarra, según atestiguan sus publicaciones para el instrumento. Editó obras propias y arreglos de música española e italiana de Fernando Sor y Federico Moretti, entre otros. Sus alumnos en París formaban parte de la nobleza, algunos de ellos del entorno cercano a Napoleón Bonaparte, como Leon de Baykoff, al que dedicó sus *Deux airs variées*, op. 7⁴⁹⁸ y el conde de Pac, para quien compuso *Mélange d'airs*, op. 12⁴⁹⁹.

En París publicó la *Méthode de Guitare ou Lyre*, de la que al menos se realizaron dos tiradas: una registrada mediante el depósito legal en la Bibliothèque Imperiale y otra en la Bibliothèque Nationale. No ha sido posible datar el método con exactitud. El ejemplar en el que figura la primera de las instituciones mencionadas podría corresponder a los años en los que la biblioteca utilizó dicha denominación bajo el imperio napoleónico, entre 1804 y 1813, aunque también, con menos probabilidad, podría haber sido publicado en los cien días que transcurrieron en 1815 hasta la batalla de Waterloo. Quizá, al no mencionar Choron este libro en su *Dictionnaire Historique des Musiciens*, y sí otras publicaciones de Castro, se editase después de 1810. La dirección del autor varía en las dos emisiones; así, en el ejemplar napoleónico figura Rue de Provence n.º 14, de París, mientras que en el posterior al imperio aparece la de Rue de la Michaudière n.º 20⁵⁰⁰.

⁴⁹⁶ Alexandre-Étienne Choron, *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivans, qui se sont illustrés en une partie quelconque de la musique et des arts qui y son relatifs, tels que Compositeurs, Écrivains didactiques, Théoriciens, Poètes, Acteurs lyriques, Chanteurs, Instrumentistes, Luthiers, Facteurs, Graveurs, Imprimeurs de musique, etc.; avec des renseignemens sur les Théâtres, Conservatoires, et autres établissemens dont cet art est l'objet. Précédé d'un sommaire de l'histoire de la musique* (Paris: Chimot Librairie, 1811), s.v. «Castro de Gistau (Salvador)». «Como la mayoría de los españoles, tocaba desde la infancia la guitarra», trad. autora.

⁴⁹⁷ *Ibid.*

⁴⁹⁸ Salvador Castro de Gistau, *Deux airs variées*, op. 7 (París: el autor, s.d.).

⁴⁹⁹ Salvador Castro de Gistau, *Mélange d'airs* op. 12 (París: el autor, s.d.).

⁵⁰⁰ Precisamente en el mismo número y en la misma calle tendría su domicilio Manuel Godoy en el exilio unos años más tarde. Señaló Ramón de Mesonero-Romanos: «¿Quién le hubiera dicho, repetimos, que a casi medio siglo de distancia había de acabar su abandonada y triste vejez en una reducida habitación de la Rue Michaudière, núm. 20, cuarto tercero, y en un miércoles también, y servido únicamente por una cocinera y un ayuda de cámara?», *Memorias de un setentón* (Madrid: Oficinas de la Ilustración Española y Americana, 1881), 23, cursiva en el original.

Se trata de una obra muy estructurada, que consta de seis secciones, cada una de ellas dividida a su vez en dos partes, precedidas de una portada en la que se adelanta su contenido, al ofrecer la posibilidad de comprarlas por separado. En el ejemplar napoleónico se hace constar que cada una de ellas podía adquirirse al precio de tres francos, mientras que en la edición posnapoleónica el precio que aparece es el de treinta francos en conjunto para toda la obra.

El libro es fundamentalmente práctico. Los ejercicios están dispuestos de forma ordenada con el fin de practicar de forma sistemática las tonalidades. No se han encontrado aclaraciones sobre la manera de sostener la guitarra o sobre la afinación, aunque sí esporádicamente algunas informaciones a pie de página sobre la ejecución de ciertos pasajes.

Las dos primeras secciones del método están dedicadas a realizar escalas, arpegios y acordes. En el título se indica que es un «*Traité des Modulations Majeures et Mineures. Divisé en deux Parties. La première Partie contient les douze Modulations Majeures et la seconde les douze Mineures*»⁵⁰¹. Los ejercicios aparecen dispuestos para cada tono en tres pentagramas: el primero destinado a mostrar la escala, el segundo a la modulación de acordes y el tercero a la práctica de pasajes arpegiados y algunos melódicos. Todos ellos debían repetirse, aunque se desconoce si en la práctica debían alternarse.

La segunda sección amplía los contenidos de la primera. Castro la tituló «*Suite Du Traité de Modulations Majeures et Mineures, Premiers E divisés en deux parties. Ces Exercices sont composés pour se familiariser avec les renversements des Accords ainsi qu'avec les différentes manières d'Arpeger*»⁵⁰². En efecto, en esta segunda sección Castro introduce ritmos y pasajes más complejos, además de algunos efectos de la guitarra. Aparecen los sonidos *étouffés* en los bajos o el recurso imitativo del *tambour*, con la explicación pertinente a pie de página: «on imite le tambour en frappant le pouce de la main droite sur les cordes près du chevalet»⁵⁰³. Para cada tonalidad, incluye tres frases armónicas. Muchos de los ejercicios del método están subdivididos en tres motivos que

⁵⁰¹ Castro de Gistau, *Méthode de Guitare ou Lyre*. «Tratado de las modulaciones mayores y menores. Dividido en dos partes. La primera parte contiene las doce modulaciones mayores y la segunda las doce modulaciones menores», trad. autora.

⁵⁰² *Ibíd.* «Continuación del tratado de modulaciones mayores y menores, primeros ejercicios divididos en dos partes. Estos ejercicios están compuestos para familiarizarse con las inversiones de los acordes, así como con las diferentes maneras de arpeggiar», trad. autora.

⁵⁰³ Castro, *Méthode de Guitare ou Lyre*, 14. «Se imita el tambor golpeando el pulgar sobre las cuerdas cerca del puente», trad. autora.

debían repetirse. No hay indicación del orden en que debían ejecutarse, que explicaría el mismo Castro a sus alumnos. El método, carente de aclaraciones, precisaba de la guía de un profesor.

La tercera sección del método se titula «Manière d'Accompagner en montant et en descendant, les huit notes de la Game Diatonique majeure et mineure»⁵⁰⁴. Consiste en diversos tipos de acompañamiento para realizar en distintas tonalidades. Se trata de pequeños fragmentos, la mayoría encaminados a practicar arpeggios, la nueva forma que se estaba imponiendo para acompañar la voz y que desterraba el estilo rasgueado.

Las tres últimas secciones del método están compuestas por estudios. Castro denomina *Étude* a una reunión de motivos musicales. Cada uno de ellos está en una tonalidad distinta. Los motivos, a su vez, consisten en pequeñas piezas dispuestas en tres sistemas, que también se dividen en pequeñas secciones que se repiten. Abundan los pasajes escalísticos, los arpeggios, las notas mantenidas y los pasajes en terceras. El autor recurre en muchas ocasiones a piezas de baile de moda, en especial valeses y danzas inglesas.

Finalmente, la última sección se titula «Dernières Etudes divisées en deux Parties dont chaque Partie est composée de six Rondeaux faits pour se familiariser avec tous les Tons de la Musique»⁵⁰⁵. Consiste en la reunión de doce rondós. Son piezas más extensas que las de las partes anteriores y en ellas Castro despliega muchos recursos de la guitarra, como *glissandi*, notas de adorno, *staccati*... e incide en los matices que debe conseguir el alumno.

El sistema de enseñanza de Castro está basado en el conocimiento de las distintas tonalidades, ya visto en los tratados franceses de mediados del siglo XVIII y en los *Caprichos* de Ferandiere de 1790. Incluye la práctica de las escalas, con un buen número de fórmulas para la mano derecha, especialmente arpeggios y distintas formas de modular. Sus ejercicios destacan por su elaborada armonía y una escritura en la que se reflejan las distintas voces mediante la dirección de las plicas, y así lo señala el autor en una nota a pie de página: «Toutes les notes qui ont les queues en bas, se touchent avec le pouce de

⁵⁰⁴ Castro, *Méthode de Guitare ou Lyre*. «Manera de acompañar subiendo y bajando, las ocho notas de la escala diatónica mayor y menor», trad. autora.

⁵⁰⁵ *Ibid.* «Últimos estudios divididos en dos partes en los que cada parte está compuesta de seis rondós compuestos para familiarizarse con todos los tonos de la música», trad. autora.

main droite»⁵⁰⁶, lo que indica que el guitarrista estaría concienciado con la plasmación lo más exacta posible de los valores musicales, siguiendo, posiblemente, a los autores franceses previos.

2.4.3. Pablo Rosquellas y su *Complete Tutor for the Spanish Guitar* (Londres, [1813-1817])

Vive siempre Yberia
sublime en lealtad,
que hoy ya en mas tus votos
cumplidos verás.
Ya el dulce momento España ha llegado.
Do halló su cruel hado la horrenda ambicion.
A tu heroico intento
el cielo este dia
coronas envia de eterno valor⁵⁰⁷.

Se trata de la letra del himno que compuso Pablo Rosquellas, violinista muy apreciado en la corte española, al que Fernando VII regaló un Stradivarius, y que cerró la ceremonia organizada en Londres el 29 de agosto de 1812 para conmemorar la Constitución de Cádiz, según reflejó *The Times* dos días después, donde se señalaba la presencia del conde Fernán Núñez, entonces embajador en el Reino Unido. De los actos musicales se encargaron, además de Rosquellas, los músicos Lanza, Vaccari y Ledesma. En referencia a esta composición, el periódico inglés⁵⁰⁸ relataba:

His march «Vive, vive siempre Iberia, sublime en lealtad» was a vigorous and animated composition, brilliant, characteristic, and abounding with the richest spirit of harmony. The galleries were filled with Spanish and English Ladies; among whom, we understand, were the Duchesses of Yjer and Infantado⁵⁰⁹.

Un arreglo de esta marcha, para coro y guitarra, aparece en su método *A Complete Tutor for the Spanish Guitar, Containing in addition to the Fingered Lessons & Exercises, Spanish, Italian & English Songs, With Several National Airs, Dedicated to*

⁵⁰⁶ Castro, *Méthode de Guitare ou Lyre*, 14. «Todas las notas que tienen las plicas hacia abajo, se tocan con el pulgar de la mano derecha», trad. autora.

⁵⁰⁷ *A Complete Tutor*, 25-27.

⁵⁰⁸ *The Times*, 31 de agosto de 1812, citado por Brian Jeffery en *España de la Guerra: The Spanish political and military songs of the war in Spain 1808 to 1814* (Londres: Tecla Editions, 2017), 257-259.

⁵⁰⁹ «Su marcha "Vive, siempre Iberia, sublime en lealtad" fue una composición con fuerza y animada, característica, y abonada con el espíritu más rico de armonía. Las galerías estaban ocupadas con damas españolas e inglesas; entre ellas, entendimos que estaban las duquesas de Yjer y del Infantado», trad. autora.

*the greatest Respect to Her Royal Highness the Princess Charlotte of Wales by P. Rosquellas*⁵¹⁰. El libro puede datarse entre 1813, fecha indicada por Erik Stenstadvold para la filigrana del papel de uno de los ejemplares más antiguos⁵¹¹, y 1817, año del fallecimiento de la princesa Charlotte de Gales⁵¹².

Este músico abandonó España y hasta el momento se desconocen los motivos exactos de su partida, pero se dio la circunstancia de que su compañero, el violinista Francisco Vaccari, fue despedido de la capilla de Fernando VII y partió hacia Londres, donde, además de seguir su carrera musical, impartió clases de música a la princesa Charlotte de Gales, lo que se ha podido averiguar a través de los relatos de una de sus damas de compañía, Ellis Cornelia Knight, que menciona la afición de la princesa por la música y en concreto por la guitarra. La esposa de Vaccari, Luisa Brunetti, hija del famoso violinista Gaetano Brunetti, le enseñaba a hablar en italiano⁵¹³ y a tocar la guitarra en el estilo «bravo» español:

Mrs. Miles, her music mistress, used frequently to give her lessons in the evening; and she had instructions on the guitar, first from Ventura, a Venetian, who sang prettily, and had practical facility, and afterwards from Vacari, a scientific professor of music, and an excellent player on the violin, who had left the band of the King of Spain, and whose wife was a Spaniard, and taught Princess Charlotte the wild Spanish manner of playing, which the Miss Fitzroys also imitated very happily⁵¹⁴.

Precisamente, a la princesa Charlotte dedicaría Rosquellas su método de guitarra. El músico español se siente acogido en Inglaterra y califica a Gran Bretaña de «nación

⁵¹⁰ Cerca de la finalización de este trabajo Christopher Page ha publicado un estudio sobre este método en su libro *The Guitar in Georgian England. A Social and Musical History* (New Haven and London: Yale University Press, 2020), 114-117, donde contextualiza el tratado en el espacio de la Guerra de la Independencia.

⁵¹¹ Stenstadvold, *An Annotated Bibliography*, 172.

⁵¹² Button, *The Guitar*, 30-31. Stuart Button señala que la edición de Clementi de dicho método fue publicada en Londres en 1820. Celsa Alonso atribuye el método al hermano de Pablo, Andrés, e indica también que fue publicado hacia 1820 en *DMEH*, s.v. «Rosquellas, Andrés», lo que no es posible al haber fallecido la princesa en 1817.

⁵¹³ La princesa Charlotte conversaba con el matrimonio Vaccari en italiano, como explica ella misma en una carta a Miss Mercer Elphinstone el 18 de septiembre de 1813: «Italian now the same, because I speak now & then to Miss K. & the Vacaris in it», recogido por Aspinhall en *Letters of the Princess Charlotte 1811-1817*, 74. «Italiano ahora lo mismo, porque hablo de vez en cuando con la señorita K[night] y los Vaccari en ese idioma», trad. autora.

⁵¹⁴ Ellis Cornelia Knight, *The autobiography of Miss Knight, Lady companion to Princess Charlotte*, ed. Roger Fulford (Londres: William Kimber & Co. Ltd, 1960), 131-132. «La señora Miles, su profesora de música, acostumbraba a impartirle sus lecciones de música por la noche; y ella recibía lecciones de guitarra, primero de Ventura, un veneciano, que cantaba con gracia, y que tenía facilidad práctica, y después de Vacari, un profesor científico de música, y excelente intérprete de violín, que había dejado la orquesta del rey de España, y cuya esposa era española, y enseñó a la princesa Carlota el estilo español bravo de tocar, que las señoritas Fitzroy imitaban también muy bien», trad. autora.

hospitalaria»: «It will afford him the satisfaction of having contributed to the social pleasures and rational amusements of this hospitable Nation»⁵¹⁵.

Por aquellos años la guitarra estaba empezando a obtener el favor de la sociedad londinense⁵¹⁶ y a hacerse un hueco importante en sus salones, lo que impulsó la aparición de métodos en inglés para «Spanish Guitar», entre ellos los de Bartolomeo Bortolazzi⁵¹⁷ y Felice Chabran⁵¹⁸. En el seno de esta corriente surgió el método del violinista español, centrado en la enseñanza del acompañamiento para la voz con guitarra:

The distinguishing characteristic of this charming Instrument is the great facility it affords of exercising the Chords in all the combinations of Harmonies; this circumstance, added to the peculiar sweetness of its tone gives the Spanish Guitar a decided superiority over every other Instrument as an Accompaniment to the Voice⁵¹⁹.

El autor incluyó en su método una selección de canciones españolas, italianas y británicas que arregló él mismo. Las españolas están representadas por «Vive siempre Yberia»⁵²⁰ y «Cavallo»⁵²¹, si bien es claro el predominio de las italianas. Las escogidas en este caso son «O Teneri Piaceri»⁵²², «M'ha detto la mia mamma»⁵²³ y «Daldi ch'io ti mirai»⁵²⁴. Las canciones británicas seleccionadas son tres: «From thee Eliza I must

⁵¹⁵ Rosquellas, introducción a *Complete Tutor*. «Le otorgará la satisfacción de haber contribuido a los placeres sociales y diversiones racionales de esta nación hospitalaria», trad. autora.

⁵¹⁶ Véase Button, *The Guitar*.

⁵¹⁷ Bartolomeo Bortolazzi, *Compleat Instructions for the Spanish Guitar. Made perfectly simple & easy by B. Bortolazzi* (Londres: Monzani & Hill, [ca. 1807]).

⁵¹⁸ Felice [Francesco] Chabran, *A Compleat Set of Instructions for the Spanish Guitar. To Which is added A Variety of favorite Airs adapted to that Instrument And most Respectfully Dedicated to Mrs. Boehm by F. Chabran* (Londres: Preston, [ca. 1810]).

⁵¹⁹ Rosquellas, introducción a *Complete Tutor*. «Lo que caracteriza a este instrumento lleno de encanto es la gran facilidad que ofrece para ejecutar los acordes en todas las combinaciones armónicas. Esta circunstancia, añadida a la dulzura peculiar de su sonido, otorga a la Guitarra Española probada superioridad sobre cualquier otro instrumento para acompañar la voz», trad. autora.

⁵²⁰ Rosquellas, *Complete Tutor*, 25-27.

⁵²¹ *Ibíd.*, 28-30.

⁵²² *Ibíd.*, 31-33. Es el arreglo de una arietta italiana de Girolamo Crescentini (1762-1846) que se incluye en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de España titulado *Dodici canzoni o siano ariette a solo per voce [sic] contralto o soprano secondo con a[c]compagnamento di piano composizione [sic] del signore Girolamo Crescentini*, E-Mn Mc/4420/71.

⁵²³ Rosquellas, *Complete Tutor*, 34-35.

⁵²⁴ *Ibíd.*, 36-38. El texto del título, «Daldi ch'io ti mirai», es incorrecto y debería ser: «Dal dì ch'io ti mirai»; se trata de la adaptación de una de las *ariette* italianas de Crescentini presente también en el precitado manuscrito.

go»⁵²⁵, «Sighing never gain'd a Maid»⁵²⁶ y «Ah! me 'twas an Emblem of Love»⁵²⁷. Los acompañamientos están elaborados para ensalzar el canto, entre los que destaca el compuesto para la pieza «Cavallo», el polo «Yo que soy contrabandista», una de las canciones españolas más famosas compuesta por Manuel García, estrenada en 1805 en el teatro de los Caños del Peral de Madrid. Los arpeggios propuestos por Rosquellas para la guitarra realzan el carácter andaluz de la canción. El mismo arreglo sería reutilizado por Clementi en el método de Antonio Martínez, publicado hacia 1830 también en Londres⁵²⁸, lo que es una muestra más de la gran difusión que tuvo dicha obra en Europa⁵²⁹, y, en este caso concreto, en Inglaterra.

Respecto a la técnica del instrumento, Rosquellas no se manifiesta innovador y utiliza los recursos que se han visto en métodos anteriores, por ejemplo en Federico Moretti. Igual que el músico napolitano, muestra numerosas combinaciones de acordes y arpeggios que pueden realizarse con el instrumento, pero de forma más pedagógica, ya que incluye ejemplos prácticos. El procedimiento consiste, por una parte, en aplicar distintas maneras de acompañar a una misma melodía; por otra parte, la enseñanza es más progresiva al dedicar los primeros ejercicios a combinaciones de arpeggios en cuerdas al aire. El autor menciona el término *positions*, que equivalen a las manos del guitarrista italiano y, como él, hace sostener el instrumento sobre la pierna derecha y apoyar el meñique sobre la tapa de la guitarra, cerca de la primera cuerda y hacia el puente. El pulgar y los otros tres dedos quedan cerca de las cuerdas y libres para pulsarlas.

El método de Rosquellas continúa con la tradición de enseñar diferentes escalas en tonos mayores y menores e incluye ejercicios de terceras, cuartas, octavas, notas dobles

⁵²⁵ *Ibíd.*, 18-19. El texto es del poeta escocés Robert Burns (1759-1796), considerado uno de los pioneros del movimiento romántico. Rosquellas altera el orden de las palabras del comienzo del poema original por «From thee Eliza must I go», posiblemente para adaptarlas a los acentos de la melodía. Christopher Page justifica la elección de este poema por parte de Rosquellas debido a su exilio a causa de la Guerra de la independencia. *The Guitar in Georgian England*, 114-115.

⁵²⁶ Rosquellas, *Complete Tutor*, 22-24.

⁵²⁷ *Ibíd.*, 20-21. Dicho título es incorrecto y debería ser el que se indica en la misma letra de la música: «Ah me! 'twas an emblem of love».

⁵²⁸ *Método para aprender á tocar la Guitarra, que contiene los rudimentos de la Musica, el modo de tener y acordar este instrumento, ampliamente explicado y las Escalas en todos los Tonos Mayores y Menores con varias lecciones y Ayres agradables, Compuesto y dedicado á Dn Sixto Perez, por Antonio Martinez* (Londres: Clementi y C^a, ca. 1830).

⁵²⁹ James Radomsky ofrece varios ejemplos de cómo influyó esta pieza española —considerada por George Sand como un símbolo de libertad— en músicos y literatos como Victor Hugo y Franz Liszt, *Manuel García (1775-1832). Chronicle of the life of a bel canto Tenor at the Dawn of Romanticism* (Oxford: Oxford University Press, 2000), 68-71.

y acordes en distintas combinaciones. El músico compartió en 1815 y 1816 conciertos con su compatriota Fernando Sor en los salones londinenses⁵³⁰. No regresó a España, y algunos acontecimientos pudieron pesar en la decisión: posiblemente el encarcelamiento y fusilamiento el 5 de julio de 1817 del general Luis Lacy, hermano del padre de su esposa, Leticia Lacy, con quien se había casado recientemente. De Londres partió hacia la corte del rey Pedro en Brasil entre los años 1818 y 1819, para trasladarse luego a Buenos Aires, donde organizó la vida operística de la ciudad⁵³¹. El compositor acabó instalándose en Bolivia, donde realizó una importante labor musical al fundar la Sociedad Filarmónica y Dramática en 1835⁵³².

Su método para guitarra, prácticamente desconocido (sobre todo en España), debe tenerse en consideración e incorporarse a las aportaciones de los músicos españoles al repertorio y la enseñanza de la guitarra. Sus ejercicios para guitarra siguen siendo de utilidad, y sus arreglos para canto y guitarra, dignos de incorporarse al repertorio del siglo XIX.

⁵³⁰ Fueron los siguientes: concierto el 27 de junio de 1815, anunciado la víspera en el *Morning Chronicle*: «Argyll Rooms.-Under the Patronage of the Marchioness of Salisbury, Countess of Jersey, Lady Buller, and Several Ladies of Distinction, Madame Simons has the honour most respectfully to acquaint the Nobility, Gentry, her Protectors and Friends, that her Musical and Literary Entertainment will take place at the above Rooms, Tomorrow.- Vocal and Instrumental Performers: Mr. Lafont, Madame Simons, Madame Sala, Mr. Sor on the Spanish Guitar, Mr. Rosquellas and Mr. Barnett. Leader of the Musical Parts, Mr. Vaccari. Conductor, Mr. Pleyel, jun. Between the parts of Musical Entertainment Madame Simons will recite a Discourse, in French Prose and Verse, of her composition, on the Taste for Travelling, etc. To begin at half past eight o'clock precisely. Tickets, 10s. 6d. each, to be had of Madame Simons, N° 1, Cleveland-Court, St. James'-place, St. James' street; and of Messrs. Chappell and Co. 124, New Bond-Street», citado en Jeffery, *Sor*, 41-42. «Argyll Rooms.- Bajo el patronazgo de la Marchioness de Salisbury, la condesa de Jersey, Lady Buller y varias damas distinguidas, Madame Simons tiene el honor de informar con el máximo respeto a la nobleza, alta sociedad, sus protectores y amigos, que el espectáculo musical y literario tendrá lugar mañana en los citados salones._ Intérpretes de música vocal e instrumental: Sr. Lafont, Sra. Simons, Sra. Sala, Sr. Sor a la guitarra Española, Sr. Rosquellas y Sr. Barnett. Director de las intervenciones musicales, Sr. Vaccari. Director, Sr. Pleyel, hijo. Durante el entreacto la Sra. Simons recitará un discurso en prosa y poesía, en francés, de su composición, sobre la afición a viajar, etc. Dará comienzo puntualmente a las ocho y media. Las entradas, a 10 chelines y 6 peniques cada una, serán proporcionadas por la Sra. Simons en el n.º 1 de Cleveland-Court, Plaza de St. James'-Calle St. James; y por los Sres. Chappell y Compañía en el 124 de New Bond-Street», trad. autora.

⁵³¹ Vicente Gesualdo, *Pablo Rosquellas y los orígenes de la ópera en Buenos Aires* (Buenos Aires: Artes en América, 1962), 15. Es el estudio biográfico más extenso hasta el momento sobre el músico.

⁵³² Fernando Suárez, *Cien años en la vida de Sucre* (Sucre: Universidad Mayor, Real y Pontificia de San Francisco Xavier de Chuquisaca, 1998), 1:149.

2.5. Otros métodos

Finalmente, se citan aquí dos métodos que han sido localizados días antes de la finalización de esta tesis. Se trata de dos pequeños cuadernos manuscritos anónimos para uso de los aficionados que se encuentran en la biblioteca del Museu de la Música de Barcelona. Podrían datarse a principios del XIX. El primero de ellos, denominado *Principios de Musica Aplicados á la Guitarra*⁵³³, consiste en un breve compendio de ocho páginas que reúne lo necesario para tocar por música. Incluye la notación utilizada en el instrumento, así como nociones sobre intervalos, alteraciones y ornamentación. El segundo, *Principios Practicos y Conocim.[ien]to de los tonos Mayores y Menores para Guitarra*⁵³⁴, compuesto también por ocho páginas, recoge las escalas mayores y menores con sus correspondientes cadencias en acordes.

⁵³³ E-Bmi FA0274.

⁵³⁴ E-Bmi FA0275.

3. LOS MÉTODOS PARA GUITARRA ESPAÑOLES:

1820-CA. 1843

Durante la primera mitad del siglo XIX, muchos de los logros y aportaciones de los guitarristas españoles se localizan fuera de las fronteras españolas como consecuencia de la situación política del país, de suerte que los partidarios de José I, y posteriormente los liberales, debieron exiliarse y trasladar su residencia al extranjero, principalmente a París y Londres. Son años en los que la práctica del instrumento experimenta profundos cambios, sobre todo en lo relativo a las técnicas de ejecución, que deben hacer frente a los nuevos requerimientos performativos y expresivos que se imprimen a la composición guitarrística y que, como resulta lógico, aparecerán reflejados en la literatura propedéutica que aquí se trata. Las fechas de aparición del primer tratado de Dionisio Aguado, la *Coleccion de Estudios*, en 1820, y del último, el *Nuevo Método para guitarra*, en 1843, delimitan los extremos de la etapa que se va a abordar en las siguientes páginas. Junto a Fernando Sor, Aguado ha sido objeto de numerosos estudios por parte de los investigadores (véanse p. 52 y 57), pero otros guitarristas, de menor renombre o incluso prácticamente desconocidos a día de hoy, también dejaron su huella en el campo de la didáctica. En la capital francesa residió Aguado desde 1826 hasta aproximadamente 1839, y Sor lo hizo en distintos intervalos de tiempo desde 1813 hasta su fallecimiento en 1839⁵³⁵, por lo que fue en París donde se publicaron la mayor parte de sus obras. José Jesús Pérez, seguidor de ambos, sacó a la luz en esa misma ciudad su propio método en 1843⁵³⁶.

El Reino Unido fue otro de los destinos elegidos por los liberales españoles en su destierro, un país en donde podían subsistir gracias a las asignaciones concedidas por el gobierno británico⁵³⁷. En un informe solicitado por el rey Fernando VII al embajador en Londres⁵³⁸, se describe la situación de aquellos refugiados, en total unos quinientos individuos⁵³⁹, que por miedo a represalias dejaron empleos importantes en España para vivir en penuria en Gran Bretaña o Irlanda:

⁵³⁵ Jeffery, *Fernando Sor* (1994).

⁵³⁶ Pérez, *Método*.

⁵³⁷ La denominada «Lista de Wellington», que recoge los nombres de los beneficiarios, fue mencionada por Vicente Lloréns en *Liberales y románticos* (México DF: Colegio de México, 1954). Dicho documento se conserva en E-SIM Estado 9817, donde ha sido consultado, y en él han podido ser localizados los nombres de los guitarristas Nicasio Jauralde y Francisco Molina.

⁵³⁸ Dicho informe precede a una copia de la antes mencionada «Lista de Wellington».

⁵³⁹ La cifra real rondaría los mil, según señala Lloréns, *Liberales y románticos*, 21.

Muy reservado

Seis años de expatriación, la miseria y las privaciones que han padecido durante esta época en un país carísimo y de clima tan poco adecuado a los españoles ha sido una lección saludable que ha amortiguado la efervescencia de sus pasiones, les ha hecho reflexionar sobre lo pasado y su arrepentimiento se puede decir que es sincero, y bastante general, pues es corto el número de los que toman parte en la trama de los Torrijos y Mina⁵⁴⁰. Tal vez no ascendiera a 100 personas el de los que conservan sus antiguas opiniones y se hallan prontos a hostilidad al gobierno del Rey n[uestro] Señor si ocasión se les viniese a las manos⁵⁴¹.

En su mayoría se trataba de militares de alta graduación que sobrevivían impartiendo clases de español o actuando como traductores, realizando bordados o enseñando música. Antonio Alcalá Galiano, que renunció a la caridad inglesa, caminaba millas para ejercer la docencia, y en 1829 llegó a convertirse en el primer catedrático de lengua y literatura españolas en la Universidad de Londres⁵⁴². Él mismo relató la situación de precariedad de aquellos exiliados:

Llegábamos casi todos los españoles á Inglaterra en un estado de miseria completa, de suerte que sólo la caridad pública podía darnos el indispensable abrigo y sustento. Si algunos tenían bienes, no podían recibir auxilios, ó los recibían mal, en fuerza de las circunstancias; de decretos que les confiscaban ó secuestraban su hacienda privada, de persecuciones populares que no respetaban su propiedad, de temor en algunos de ser apoderados, de mala fe en otros. Pero la mayor parte de ellos se componía de personas que vivían de su profesión, militares, eclesiásticos, abogados, empleados civiles, médicos, escritores; en suma, lo que constituye el núcleo del partido llamado liberal en todos los pueblos ó, digamos, de lo que en él forma la porción más activa y predominante⁵⁴³.

Vicente Lloréns, cuya misma condición de exiliado le permitió comprender mejor la realidad de aquellos refugiados decimonónicos, describió, en su ya mencionada obra de referencia, las aportaciones y actividades de dichos emigrados. Entre otras cosas, la lectura de su estudio ha permitido descubrir al guitarrista Nicasio Jauralde quien, además de escribir un método⁵⁴⁴, ideó una «silla armónica»⁵⁴⁵ para sostener el instrumento; o a los capitanes Francisco y Antonio Molina, quienes realizaron recopilaciones de canciones

⁵⁴⁰ Se refiere a José María Torrijos y Uriarte (Madrid, 20-03-1791 — Málaga, 11-12-1831) y a Francisco Espoz y Mina (Idocin, 17-06-1781 — Barcelona, 24-12-1836).

⁵⁴¹ Informe remitido por el ministro español en Londres Francisco de Zea Bermúdez a Manuel González-Salmón, Secretario de Estado en España, el 15 de noviembre de 1829, E-SIM Estado 8197-fol. 54, [3r-v].

⁵⁴² Matilde Gallardo Barbarroja, «Introducción y desarrollo del español en el sistema universitario inglés durante el siglo XIX», *Estudios de lingüística del español*, n.º 20 (2003): 2, <http://elies.rediris.es/elies.html>.

⁵⁴³ Antonio Alcalá Galiano, *Recuerdos de un anciano* (Madrid: Luis Navarro, 1878), 461-162.

⁵⁴⁴ Jauralde, *Complete preceptor* ([1828]).

⁵⁴⁵ «Industria española en la emigración. Música», *El emigrado observador*, noviembre de 1828, 187.

españolas que alcanzaron éxito en los salones londinenses⁵⁴⁶. Entre los músicos que en algún momento transitaron por la ciudad del Támesis destacaron, además, Mariano Rodríguez de Ledesma, Santiago de Masarnau, José Melchor Gomis y Manuel García. Se encontraban también allí Paulina Canga Argüelles⁵⁴⁷, que destacaba por su voz, y el guitarrista Trinidad Huerta⁵⁴⁸, que contrajo matrimonio con una hija del constructor de guitarras Louis Panormo⁵⁴⁹. En julio de 1827, el periódico publicado mensualmente en Londres por José Canga Argüelles y Lorenzo Villanueva bajo el nombre *Ocios de los Españoles Emigrados* ensalzaba su labor musical en un artículo titulado «¿Los españoles tienen talento para la música?», en el que podía leerse:

Entre los españoles en quienes la música no ha sido en un principio mas que un matiz de su fina educacion, compiten con los profesores acreditados en la corte de la Gran Bretaña los caballeros Masarnau en el piano, Busto en la guitarra y la esposa del jeneral Vigo en el canto. [...] Los italianos, ingleses, franceses y alemanes, que han oido á esta jóven señora en algunas de las respetables sociedades de Lóndres á que ha concurrido, alaban la claridad, hermosura, flexibilidad y dulzura de su voz, no ménos que su animada expresion; y encuentran tan deliciosos en sus labios los versos del Metastasio, realzados con los prestigios armoniosos de Rossini, como deleitables las bulliciosas canciones que á las orillas del Guadalquivir, y en la patria del Quijote, entonan los festivos andaluzes y los alegres manchegos, acompañadas de los tonos melodiosos de un Perez, de un Sor, del célebre andaluz Garcia y del Sr. Gomez. ¡Qué

⁵⁴⁶ Francisco V. Molina, *The Spanish Lyre. A New Publication Exhibiting the most Easy and Expeditious Method for learning The Guitar, Together with a Select number of Spanish Songs, by different Authors, Arranged and Dedicated by Permission to her grace the Duchess of Leinster* (Londres: Metzler & Son, [ca. 1828-29]); así como *Spanish Serenades. A Collection of the most Beautiful Airs Characteristic of The National Melodies of Spain, which have been admired in the first circles of London. Arranged with an Accompaniment for the Pianoforte & Guitar, Dedicated with Permission to Mrs. Antrobus by Don F. V. Molina. An Officer of the Spanish Army* (Londres: the Author, [1829]).

⁵⁴⁷ Hija del exministro José Canga Argüelles y esposa del general Pedro Méndez Vigo, ella misma relató: «Paulina Canga Arguelles, Spanish emigrant in London, as the wife of General de Vigo, - was born in the city of Valencia, in the year 1805: at the age of sixteen was admitted an associate into the Athenaeum of Madrid, on account of my proficiency in music, which attractive art I have cultivated since 1825 in the capital of the British empire, and have obtained the flattering approval of the most distinguished professors resident there, as well as of the principal journals. I have had the good fortune to introduce to the familiar knowledge of the first audiences in London the national music of Spain, which, for its novelty, taste, and beauty, has afforded delight to the indulgent English. (Signed) "PABLA CANGA ARGÜELLES DE VIGO"», *The New Monthly Magazine and Literary Journal* 44, n.º 173 (1835): 49, versalitas en el original. «Paulina Canga Argüelles, emigrante española en Londres, esposa del general de Vigo, nació en la ciudad de Valencia en el año 1805: a la edad de dieciséis fui admitida como auxiliar en el Ateneo de Madrid, por mi competencia en música, cuyo arte fascinante he cultivado desde 1825 en la capital del Imperio británico, y he obtenido la aprobación halagadora de los profesores más distinguidos que residen aquí, así como de los principales periódicos. He tenido la fortuna de introducir en los conocimientos familiares de las primeras audiencias la música nacional de España, que por su novedad, gusto y belleza, ha llegado a encantar a los ingleses indulgentes. (Firmado) "PABLA CANGA ARGÜELLES DE VIGO", trad. autora.

⁵⁴⁸ Para más información sobre este guitarrista véase Javier Suárez-Pajares y Robert Coldwell, eds., *A. T. Huerta (1800-1874). Life and Works* (S.l.: Digital Guitar Archive Editions, 2006).

⁵⁴⁹ Se ofrecen datos sobre este guitarrero procedente de París en Gary Southwell, «A Study of the Panormo Guitar and its Makers» (Higher Diploma in Musical Instrument Technology, London College of Furniture, 1981-1983), <http://www.southwellguitars.co.uk/Panormo.pdf>, así como en James Westbrook, *The Century that shaped the Guitar (From the Birth of the Six-String Guitar to the Death of Tárrega)* ([Hove: el autor], 2005), 58-65.

no sería la península, si con un gobierno ilustrado supiera fomentar las disposiciones naturales de sus moradores!⁵⁵⁰.

Según este texto, no se trataba por lo general de músicos profesionales, sino de aficionados que aprendieron música en España como complemento a su formación, lo que posteriormente se convirtió en una ayuda para su subsistencia. De este período se han localizado cinco métodos de guitarra publicados en Inglaterra por españoles que se tratarán en el presente capítulo: los debidos a Nicasio Jauralde⁵⁵¹, a los militares Francisco y Antonio Molina⁵⁵², a Antonio Martínez⁵⁵³, a Octavio Lorenzo Medina⁵⁵⁴ y un pequeño *catecismo* de guitarra y pianoforte anónimo.

En España, mientras tanto, se estaba al corriente de las novedades musicales de Fernando Sor y surgían publicaciones que aseguraban seguir su «escuela». Así, se menciona en la *GdM* una *Coleccion de caprichos de música para guitarra, arreglados á la escuela de D. Fernando Sor*⁵⁵⁵, mientras en Barcelona se enseñaba a tocar sus obras:

Quien quiera aprender de guitarra sea con nota ó con números, que se confiera en la tienda de Ramon Cas, calle del Call, última tienda que hacen rincón de las casas nuevas de Rech, en donde le informarán del sugeto que desea ocuparse en dar tales lecciones, ya sea en su misma casa ó en la de los aficionados, ofreciéndose enseñarles por un método facil para conocer en poco tiempo el manejo de la guitarra, y tocar algunas piezas del célebre Sors⁵⁵⁶.

Sus estudios, reunidos en el opus 35 y publicados en París hacia 1828⁵⁵⁷, se vendían ya al año siguiente en España y se consideraban un método de guitarra, tal como se advierte en el siguiente anuncio de la *GdM*:

Nueva escuela de guitarra, dividida en número de 24 lecciones progresivas y exactamente numeradas, por D. Fernando Sors; ópera 35, libro 1º, que contiene el número de 12 lecciones. Se hallará á 12 rs. en los almacenes de música de Mintegui y Hermoso, y en la guitarrería de Campos, en donde se hallará el libro primero de

⁵⁵⁰ «¿Los españoles tienen talento para la música?», *Ocios de Españoles Emigrados*, julio de 1827, 397.

⁵⁵¹ Jauralde, *Complete Preceptor* ([1828]).

⁵⁵² Molina, *Spanish Lyre*.

⁵⁵³ Martínez, *Método*.

⁵⁵⁴ *New Instructions for the Spanish Guitar to which is added a Selection of the most favorite Airs by Don Octavio Lorenzo Medina* (Londres: Mayhew & C.º, [182-]). Se desconocen datos biográficos de este autor, pero se ha decidido incorporarlo al estudio dada la posibilidad, por su nombre, de que fuera español.

⁵⁵⁵ *GdM*, 22 de junio de 1821; *GdM*, 12 de julio de 1821; *GdM*, 19 de septiembre de 1821.

⁵⁵⁶ *GdM*, 24 de enero de 1826.

⁵⁵⁷ *Vingt quatre Exercices Très Faciles & Soigneusement Doigtés pour la Guitare composés par Ferdinando Sor Oeuvre 35 Livr.*[espacio para rellenar] (París: Pacini, [1828]).

dicha escuela, y un completo surtido de música para varios instrumentos á precios equitativos⁵⁵⁸.

En 1825 se pronosticaba desde España lo que acontecería a los tres guitarristas considerados más importantes del momento:

Este instrumento, que despues del arpa es el mas perfecto de todos los de cuerda, y aun tiene sobre aquella ciertas ventajas, no merece ser tratado con tal desden, particularmente desde que Sor supo sacar de él todas las ventajas de la armonía, desde que Aguado llevó la ejecucion á tan alto punto, y desde que Huerta le ha hecho brillar con los dulces ecos de una encantadora melodía. Pero por una fatalidad inconcebible estos tres españoles que han admirado al mundo se han visto precisados á abandonar su país; y si es verdad que Aguado piensa volver, segun se dice, tambien es cierto que Huerta dejará pronto á España, y que Sor nunca volverá á ella⁵⁵⁹.

Dentro del país, algunos guitarristas intentaron atraerse el favor de la Casa Real. Ángel Baylón dedicó su método al infante don Francisco de Paula Antonio de Borbón⁵⁶⁰, y Mariano Ochoa y Villanueva llegó a convertirse en profesor de la reina Isabel II. Solicitó ser nombrado músico de la Real Cámara⁵⁶¹ en 1833, lo que le fue denegado al «no estar reconocido dicho instrumento en la Real Camara de S[u] M[ajestad]»⁵⁶², y cubrirse ese tipo de plazas con músicos de la Real Capilla. Sin embargo, en noviembre del mismo año se le concedió el puesto de maestro de guitarra de la reina Isabel II⁵⁶³. Su expediente personal ha sido localizado en el archivo de Palacio⁵⁶⁴. Félix Ponzoa y Cebrián dejó constancia de algunos datos y una opinión desfavorable sobre este guitarrista en un manuscrito titulado «Sucintas nociones»:

D. Mariano Ochoa, natural de Guadalajara se grangeó en Madrid la opinion de tocador por el desenfado que tocaba los aires nacionales. Sus costumbres escéntricas [sic] lo llevaron al extremo [sic] de tocar bailando y arrastrarse por el suelo con la guitarra sin perder el compas. Los que lo han tratado dicen que les daba lástima de verle ajar su delicado instrumento. Como jaleador ha sido notable, como ejecutante mediano y como compositor nulo. No se pone esta noticia para criticar su celebridad

⁵⁵⁸ *GdM*, 12 de diciembre de 1829.

⁵⁵⁹ *Correo de las Damas*, 28 de abril de 1835.

⁵⁶⁰ *Escuela completa de Guitarra, donde se enseñan todos los rudimentos de la Música aplicados con toda perfeccion á dicho Instrumento, y su completo conocimiento por reglas claras y fijas. Hecha por Baylon, profesor de la misma, en Madrid, año de 1827*. Ms. E-Mn M/830.

⁵⁶¹ E-Mpa Mayordomía Mayor, leg. 68, Personal. O. exp. 3, donde ha sido consultado. Ricardo Aguirre mencionó este documento en «Noticias para la historia de la guitarra con motivo de un legado al Museo Arqueológico Nacional», *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos* 41 (1920): 85.

⁵⁶² Informe del 14 de noviembre de 1833 de la Real Sumillería del Corps, E-Mpa Mayordomía Mayor, leg. 68, Personal. O., exp. 3.

⁵⁶³ Real Orden de 25 de noviembre de 1833, por la que se le concedía el sueldo de 6000 reales, E-Mpa Real Sumillería de Corps, lib. 4.º Reg. de Reales Órdenes, 1 de enero de 1829 a 19 de febrero de 1850.

⁵⁶⁴ E-Mpa Personal, caja 751, exp. 29.

artística, sino para decir que Ochoa alcanzó el honor de ser maestro de la Reina Cristina cuando vivía en Madrid el sublime profesor Aguado del cual hemos hablado en su lugar. Murió Ochoa en 1850⁵⁶⁵.

Fuera del ámbito palaciego, la oferta de enseñanza para cantar, acompañarse y dominar varios instrumentos era abundante en Madrid. La prensa periódica anunció varias academias «con real aprobación»⁵⁶⁶, cada una de ellas con horarios y normas establecidos. En general, las lecciones se impartían por las tardes a los niños, y desde el anochecer en adelante (más o menos hasta las diez o las once de la noche) a los adultos, con un horario variable según las estaciones del año. No existían grandes oscilaciones de precios entre los distintos profesores. Habitualmente las clases ascendían a treinta reales anticipados cada mes, lo que suponía una pequeña fortuna en la época. Algunos profesores rebajaban los honorarios si el número de alumnos era mayor, como El Madrileño: «Por un discípulo llevará al mes 30 rs. adelantados, por dos reunidos en un punto 50, por tres id. 65, y por 4 id. 80»⁵⁶⁷. Uno de los centros, situado en la Puerta del Sol de Madrid, se distinguía de los demás por enseñar con una guitarra con un cilindro incorporado de música que ejecutaba el «aria de Fígaro» de *El Barbero de Sevilla* y la *Gran marcha de Rossini*⁵⁶⁸, lo que indica la competencia que había entre academias y profesores y la necesidad de atraer a eventuales alumnos mediante recursos novedosos o llamativos que, en ocasiones, rondaban lo excéntrico. Los profesores particulares impartían su docencia normalmente en el propio domicilio, por lo que cobraban alrededor de treinta reales mensuales, y las tarifas aumentaban al doble en el caso de desplazarse a las viviendas de los alumnos⁵⁶⁹. Era costumbre divulgar las condiciones en prospectos impresos que podían recogerse en algunos establecimientos de Madrid, como en el portal del memorialista⁵⁷⁰. El Valenciano de la calle de Hortaleza número 122 se publicitaba, además, mediante la inscripción «Profesor de Guitarra» sobre su puerta⁵⁷¹. Era habitual proclamar el aprendizaje en poco tiempo y, en ocasiones, se detallaba incluso el número de clases necesarias para poder tocar piezas sencillas:

En la agencia de la plazuela del Angel, número 5, cuarto principal, darán razon de un joven profesor de guitarra, que se ofrece á enseñar dicho instrumento por música

⁵⁶⁵ Félix Ponzoa y Cebrián, «Sucintas Nociones», E-Boc MM 12-VI-19, 134.

⁵⁶⁶ *DdAdM*, 21 de marzo de 1829.

⁵⁶⁷ *DdM*, 17 de marzo de 1838.

⁵⁶⁸ *DdAdM*, 22 de agosto de 1831.

⁵⁶⁹ *DdM*, 5 de noviembre de 1829.

⁵⁷⁰ *DdAdM*, 23 de abril de 1838.

⁵⁷¹ *DdM*, 23 de abril de 1838.

en el solo tiempo de 4 á 5 meses, advirtiendo que los discípulos á los 25 dias de leccion pasaran ya á tocar algunas piezas, como son rigodones, walses, etc.⁵⁷².

La mayor parte de los anuncios localizados proceden de Madrid, pero en Barcelona también se encuentran testimonios sobre la enseñanza de la guitarra, que podía estar asociada a otras habilidades como complemento de la educación femenina, por ejemplo:

En la calle de San Pablo número 32, piso 1º, vive una Sra. castellana que empleará dos ó tres horas por la tarde en dar lecciones de musica, guitarra, piano, cantar, hacer flores, fruta, árboles; todo imitando al natural; y hablar el castellano á tres ó cuatro señoritas no mas, por el precio fijo de tres duros mensuales á las que quieran aprenderlo todo, y dos duros á las que quiera dedicarse á una sola cosa⁵⁷³.

En esta ciudad, José Ginebreda se ofrecía como profesor de guitarra por música, pero se oponía a la enseñanza por medio de la cifra. De sus palabras se desprende que esta elección venía determinada por la capacidad adquisitiva de los alumnos o que, al menos, comportaba algún tipo de connotación distintiva en términos de posición social:

D. José Ginebreda, profesor y director de la clase de música de principales colegios de esta capital, viendo muchos jóvenes que dedicándose por un largo tiempo en el deleitable instrumento de la guitarra con números, sin haber llegado á la perfeccion de las mas sencilla tocata, por no estar imbuidos en los principios de música; esto es no conocer las figuras, los compases ni el valor de las notas: de modo que les cansa y fastidia el estudio, siendo asi que conociendo lo espresado es delicioso y agradable porque se aprende con facilidad y gusto: á otros perdiendo el tiempo con nota por la cual se titulan músicos, por no haberse sujetado por algun tiempo en el solfeo, no es mas que un continuo desarreglo y confusion todo lo que tocan: á fin de que los señores padres de familias hasta los de la clase menos pudiente puedan adornar á sus hijos é hijas con una tan hermosa como noble instruccion, el mencionado profesor promete enseñar solfeo, forte-piano y guitarra, con una brevedad tal vez no conocida mediante una regular aplicacion, por el precio de 20 rs. vn. al mes por anticipado; podrán dirigirse á la calle de la Canuda, tienda núm. 11, frente un cerrajero, que empleará las pocas horas que tiene libres con los primeros números que se le presenten⁵⁷⁴.

Todas estas noticias muestran diversos aspectos de la docencia del instrumento en el ámbito doméstico en las ciudades más grandes, lo que no significa que no hubiera actividad en localidades menores, pues los anuncios reflejan, necesariamente, tan solo una exigua parte de la gran afición a la guitarra que debió de existir en el siglo XIX. De su lectura se desprende que generalmente se ofrecía la enseñanza de un repertorio sencillo y conocido, abordable en pocas lecciones, mientras que las obras solistas de mayor

⁵⁷² *DdM*, 30 de diciembre de 1840.

⁵⁷³ *El Guardia Nacional*, 20 de octubre de 1836.

⁵⁷⁴ *DdB*, 15 de abril de 1842.

complejidad, publicadas por los guitarristas españoles residentes en el extranjero, quedarían destinadas a un público más reducido y especializado.

3.1. Los métodos para aprender el nuevo repertorio solista

El repertorio solista para guitarra de la primera mitad del siglo XIX se caracteriza por su armonía, elaborada en mayor o menor grado según cada compositor. Suelen tratarse de obras a varias voces, generalmente adaptaciones de oberturas y aires de ópera, temas con variaciones, sonatas, danzas europeas, fantasías, divertimentos y, en menor medida, composiciones de carácter español destinadas a ejecutarse de forma punteada. El repertorio se aleja del españolismo casticista y de la técnica del rasgueo y se aproxima a las corrientes estéticas clásico-románticas vigentes en Europa. Puede establecerse un paralelismo entre la situación de la guitarra en este período y la de la vihuela en el siglo XVI, instrumento que servía para ejecutar el repertorio polifónico (en una gran mayoría, arreglos de música flamenca en estilo punteado) o para acompañar a la voz en los estratos con mayor poder adquisitivo de la sociedad. Sin embargo, el tipo de escritura difiere en ambos casos, ya que, mientras en el quinientos se hacía uso de la tablatura, en el s. XIX predomina la notación convencional.

Las obras de Fernando Sor anunciadas en la *GdM* en 1807 y 1808⁵⁷⁵ estaban escritas ya en este nuevo estilo polifónico. Es el caso de su sonata dedicada a Manuel Godoy, publicada en París hacia 1825 con el título *Grande Sonate pour Guitare seule, Composé par F. Sor. Op. 22*⁵⁷⁶. Con anterioridad, el 7 de mayo de 1802, Sor interpretó una tocata en una reunión de la casa del marqués de Castellbell que, según Stanley Yates⁵⁷⁷, podría corresponder al *Grand Solo* opus 14 editado por Salvador Castro de Gistau hacia 1810⁵⁷⁸, en el que predominan los pasajes virtuosísticos escritos con una armonía elaborada. Se ha mencionado ya⁵⁷⁹ que la distinción entre la melodía y el acompañamiento que practicaba Federico Moretti llegó a conocimiento de Sor a través de un hermano de Solano, probablemente Estanislao (fig. 54)⁵⁸⁰, y que, tras aplicar los

⁵⁷⁵ *GdM*, 5 de junio de 1807; *GdM*, 3 de julio de 1807; *GdM*, 12 de enero de 1808.

⁵⁷⁶ *Grande Sonate pour Guitare seule, Composé par F. Sor* (París: Meissonnier, [1825]).

⁵⁷⁷ Stanley Yates, «Sor's guitar sonatas: Form and style», en *Estudios sobre Fernando Sor*, ed. Luis Gásser (Madrid: ICCMU, 2003), 452.

⁵⁷⁸ *Sonata Prima pour la Guitare. Par Dn. Fernando Sor*, en *Journal de Musique Etrangere pour la Guitare ou Lyre* (París: Salvador Castro de Gistau, [ca. 1809-1810]).

⁵⁷⁹ Véase p. 132.

⁵⁸⁰ Ramón Solís indica que este cuadro se encuentra en una colección particular de Madrid en *El Cádiz de las Cortes. La vida en la ciudad en los años de 1810 a 1813* (Madrid: Sílex, 1987), 71.

conocimientos que tenía de armonía, consiguió escribir y tocar partituras a varias voces⁵⁸¹.



Fig. 54. El hermano del general Solano, Estanislao, con una guitarra, posiblemente en la Capitanía General de Cádiz hacia 1808. Lámina reproducida, sin indicar procedencia, por la Junta de Iconografía Nacional en *Guerra de la Independencia: Retratos* (Madrid: Junta de Iconografía Nacional, 1935), lám. 30.

Las partituras de Sor exigían nuevos requisitos técnicos, que Aguado se propuso enseñar mediante su *Colección de Estudios* de 1820 y posteriormente en su *Escuela de Guitarra* de 1825. Surgieron también otros sistemas para poder interpretar dichas partituras: es el caso de *La Melarmonía*⁵⁸², escrito por un autor que respondía a las iniciales D. J. M. S., o de las *Observaciones sobre la pronta ejecución de las posiciones de la guitarra, dedicado á los aficionados de Francisco Pastor*⁵⁸³.

⁵⁸¹ [Sor], «Sor», 164.

⁵⁸² *La Melarmonía ó sistema melo-armónico para la Guitarra Une y combina el canto y la armonía. Explicacion de las posiciones generales de todos los tonos mayores y menores, manifestadas en una lámina para completa inteligencia del sistema de posturas, por medio de las cuales se puede unir constantemente la voz cantante con el acompañamiento en toda la extension del diapasón, segun el método melo-armónico de tocar este instrumento. Seguirá á esta explicacion una introduccion y tema con variaciones, en las cuales estarán marcadas las posiciones con arreglo á los principios del mismo sistema melo-armónico: único arbitrio para leer con facilidad la complicada música de la guitarra. / Lo dedica á los aficionados. D. J. M. S.* (Madrid: Imprenta de I. Sancha, 1829).

⁵⁸³ Francisco Pastor, *Observaciones sobre la pronta ejecución de las posiciones de la Guitarra, dedicado a los aficionados* (Barcelona: Imprenta de Gaspar, 1835).

Hasta el momento no se han localizado métodos en tablatura durante el período indicado, lo que no significa que el sistema dejara de utilizarse completamente, si bien el repertorio dominante aparecía prevalentemente fijado en notación musical. Además de las de Sor, en España circulaban (de forma impresa o en copias manuscritas) las obras publicadas en París de los guitarristas italianos Ferdinando Carulli⁵⁸⁴, Mauro Giuliani⁵⁸⁵, Francesco Molino⁵⁸⁶ o Matteo Carcassi⁵⁸⁷, lo que muestra el interés que existía en el país por estas músicas, que capitalizaban la atención de los aficionados del período y que se distanciaban de las técnicas populares y de la tablatura.

3.1.1. Dionisio Aguado y sus métodos para guitarra

La obra pedagógica de Aguado es extensa. Se ha señalado ya que este guitarrista se inició con Miguel García, monje del convento de los Basillos de Madrid, y que todo parece indicar que en sus comienzos fue profesor de guitarra y distribuidor de partituras para este instrumento, tanto en música como en cifra, en su domicilio de la calle del Carmen de Madrid⁵⁸⁸. Posteriormente, tras conocer las obras de Sor, sus esfuerzos se encaminaron a hallar los procedimientos técnicos y ordenarlos con el fin de que los aficionados pudieran hacer frente al nuevo repertorio polifónico. Publicó sus conclusiones en su *Colección de Estudios*, que amplió la *Escuela de Guitarra* de 1825, en la que propuso una nueva posición para aumentar el volumen sonoro del instrumento.

Desde 1826 y hasta la fecha probable de 1839 residió en París, donde continuó editando obras pedagógicas. La segunda edición de la *Escuela de Guitarra*, realizada a su llegada a la capital francesa, apareció en dos versiones: española y francesa. A la par,

⁵⁸⁴ Carulli, *Méthode*. La *GdM* se refiere a este método el 19 diciembre de 1826.

⁵⁸⁵ Aparecieron sendos anuncios de la traducción al español de la obra de Giuliani en *GdM*, 20 de marzo y el 19 de abril de 1834.

⁵⁸⁶ Anunciado en *GdM* el 20 de enero de 1824. De él se realizó una edición en español: *Método completo para aprender a tocar la guitarra que contiene todos los principios elementales de la música, las escalas simples y de armonía en todos los tonos, y varias composiciones fáciles y progresivas, con boleros, seguidillas y fandangos variados / compuesto y dedicado al bello sexo español de ambos mundos por Don Francisco Molino, profesor de violín y guitarra, y músico de la capilla de S.M. el rey de Cerdeña ; traducido del francés al castellano por D.M. Núñez de Taboada, director de la interpretación general de lenguas & c.* (París: Moitessier hijo, [182-]).

⁵⁸⁷ Un manuscrito con la traducción de la sección teórica de este método, en el que no se menciona la autoría del texto original, se conserva en E-MANc, sin signatura, dentro del legado de Joaquim Sarret i Arbós.

⁵⁸⁸ Véase p. 119.

el guitarrista fue desarrollando la idea de sujetar el instrumento con un apoyo externo, de lo que resultaron dos ingenios que patentó en aquella ciudad⁵⁸⁹. Su propósito desde entonces fue promover el uso de su invento a través de sus métodos de guitarra. Con este fin publicó *La guitare fixée sur le tripodison*, *La guitare une méthode simple* y el *Nuevo método de guitarra Op. 6*. Ya de regreso en Madrid, publicó en 1843 su *Nuevo método para guitarra*, del que se hicieron múltiples ediciones y que sigue hoy vigente en la enseñanza del instrumento. Fue completado con un *Apéndice* que sería publicado tras su fallecimiento, en 1850, por Benito Campo.

3.1.1.1. La Colección de estudios (Madrid, 1820)

El deseo de poder tocar el nuevo repertorio creó la necesidad de disponer de un nuevo método apropiado. El mismo Dionisio Aguado trata sobre este particular:

Pero lo mismo que esta música es tan buena, y tan nuevo el modo de tocarla como corresponde, se hacia necesario un método que la esplicase. No sé si dicho Sor le habrá escrito (por lo menos su publicacion no ha llegado á mi noticia); si esto se efectuase, nada mas necesitaríamos los aficionados. Su falta me movió a escribir en el año 1819 una *Colección de estudios*, cuya edicion se ha concluido hace algun tiempo⁵⁹⁰.

François de Fossa, en el prefacio de la traducción de la *Escuela de la Guitarra*, reafirma los orígenes del método: «Mais les sons expressifs de SOR parvinrent à son oreille étonnée et pénétrèrent jusqu'à son âme; il sentit qu'il avait une nouvelle étude à faire, et bientôt son exécution put aller de pair avec celle de son modèle»⁵⁹¹. El primer libro de Aguado destinado a enseñar dicho repertorio fue la *Colección de Estudios* publicado en 1820 por Bartolomé Wirmbs, hito en la pedagogía de la guitarra. Su título no debe llevar a engaño, ya que se trata de un verdadero método de guitarra, según lo consideró él mismo en sus últimas voluntades⁵⁹².

⁵⁸⁹ «Certificat de demande d'un Brevet d'Invention de cinq ans, délivré au Sieur Aguado (Denis) à Paris, département de la Seine», 18 de mayo de 1830, F-P INPI, exp. 4416. «Certificat de demande d'un Brevet d'Invention de cinq ans délivré à M. Aguado (Dionisio)», 18 de febrero de 1837, F-P INPI, exp. 7304. «Brevet d'invention de perfectionnement et d'importation», 18 de febrero de 1837, F-P INPI, exp. 7304.

⁵⁹⁰ Aguado, prólogo a *Escuela* (1825), 1.

⁵⁹¹ Aguado, «Avant-Propos du Traducteur» en *Méthode complète* (1826), I, mayúsculas en el original «Pero los sonidos expresivos de Sor llegaron a su oído maravillado y penetraron hasta su alma; creyó que tenía que realizar un nuevo estudio, y pronto su ejecución pudo estar a la par con su modelo», trad. autora.

⁵⁹² Véase p. 37.

El propósito de la publicación de los estudios de Aguado era «para que por ellos se pudiese conocer el gran partido que en el día se saca de la Guitarra, y lo mucho que aun promete este instrumento para lo sucesivo»⁵⁹³. Es un texto erudito, en sintonía con las ideas ilustradas que seguían vigentes en España, en el que se analizan y razonan exhaustivamente los postulados propuestos, se explican con minuciosidad las características de la guitarra y se asienta las bases para perfeccionar su estudio, todo ello sometido a la razón y a la experiencia. En palabras de su autor:

Además, mis ideas sobre la colocacion de la Guitarra, sobre el uso de los dedos de una y otra mano, sobre el conocimiento del diapason &c., no están conformes con las que generalmente corren en el día; y aunque acaso podré vivir equivocado, sin embargo era necesario manifestar las circunstancias que se requieren para lograr todo el efecto que yo deseo⁵⁹⁴.

Era una nueva forma de abordar el estudio de la guitarra. Las explicaciones teóricas de los métodos europeos de la época para el instrumento —como por ejemplo los de Mauro Giuliani⁵⁹⁵, Ferdinando Carulli⁵⁹⁶ y Francesco Molino⁵⁹⁷— no alcanzaban el nivel de detalle o sistematicidad ofrecido por los estudios de Aguado de 1820. El fin principal de la obra era, pues, enseñar a interpretar el repertorio solista polifónico, y, en este sentido, adquiriría una particular importancia lo que el guitarrista denominó «vibracion sostenida»:

Una de las principales bellezas de la Guitarra, cuya práctica se debe á Don Fernando Sor, consiste en sostener una, dos ó mas voces, miéntras que otra canta. Para esto es menester que los dedos de la mano izquierda permanezcan sobre el punto de la cuerda todo el tiempo que requiera la duracion del sonido. En consecuencia, el dicho sonido será el resultado de la firmeza y permanencia de los dedos de la izquierda sobre el punto pisado, y de la fuerza con que le haya pulsado la derecha. Generalmente hablando, en toda voz deberán permanecer los dedos de la izquierda pisando la cuerda tanto tiempo como es el valor de la nota que se quiere espresar. De aquí se colige fácilmente que si se quiere apagar cualquier sonido, bastará levantar el dedo de la izquierda que ayuda á producirle⁵⁹⁸.

El libro incluye cuarenta y seis estudios a dos o más voces con los que los guitarristas podían ejercitarse en este procedimiento. Debe recordarse, sin embargo, que no son los primeros, ya que Sor había publicado en Londres (hacia 1815-1817) doce

⁵⁹³ Aguado, *Coleccion de Estudios*, 1.

⁵⁹⁴ *Ibíd.*, 1.

⁵⁹⁵ Giuliani, *Studio op. 1*.

⁵⁹⁶ Carulli, *Méthode complete de Guitarre*

⁵⁹⁷ *Grande Méthode Complète pour Guitare où Lyre Dédiée à S. A. R. Madame la Duchesse de Berry et Composée par François Molino. Professeur de Violon et de Guitare attaché à la Chapelle de S. M. le Roi de Sardaigne. Opera 33* (París: el autor, 1823).

⁵⁹⁸ Aguado, *Coleccion de estudios*, 4.

estudios semejantes⁵⁹⁹, posiblemente desconocidos en aquel momento en España. Pero en el caso de Aguado se indica de forma detallada la digitación para la mano izquierda, además de incluir explicaciones adicionales para la derecha, algo nuevo en la pedagogía del instrumento. En otros aspectos, el autor está enraizado en las usanzas de los intérpretes tradicionales españoles. Su amigo François de Fossa comentó en la traducción que realizó del *Méthode* de Aguado:

Qu'on ne s' imagine pas que M. Aguado avait reçu de ses maîtres les connaissances qu'il transmet aujourd'hui à ses lecteurs. Non: Il avait appris la Musique comme on l'apprenait de son temps; on lui avait montré à faire succéder sur sa guitare des notes à des notes, des gammes à des gammes avec une volubilité inconcevable, parceque [sic] c'était-là ce que les anciens Guitaristes Espagnols appellaient *être fort*⁶⁰⁰.

Los estudios de Aguado continúan con esta práctica al estar precedidos por una sección de escalas. En lo relativo a la digitación de la mano izquierda, el autor declara que no está de acuerdo con el sistema de manos donde los dedos abarcan cinco trastes⁶⁰¹, por lo que propone otro basado en tres «disposiciones»⁶⁰² en las que la tónica se localiza en las cuerdas sexta, quinta o cuarta. Al reproducir dichos modelos a lo largo del diapasón de la guitarra, es posible ejecutar todos los acordes y escalas en las distintas tonalidades mediante la aplicación de la cejilla.

El libro también ofrece explicaciones sobre la construcción de la guitarra, la posición que debe adoptarse al ejecutarla y su técnica. La forma de colocar la guitarra es novedosa, ya que su aro mayor descansa sobre el borde derecho de la silla, con el fin de dejar libertad de movimientos al intérprete. No se realiza ningún comentario al respecto, pero esta postura favorece la sonoridad por el contacto del instrumento con su soporte, que quedaba asegurado, además, por el antebrazo derecho, mientras que el brazo izquierdo quedaba completamente libre para recorrer todo el diapasón de la guitarra —si

⁵⁹⁹ Sor, *Six Studio for the Spanish Guitar*.

⁶⁰⁰ Aguado, «Avant-Propos du Traducteur» en *Méthode complète*, I, cursiva en el original. «Podría imaginarse que el Señor Aguado recibió de sus maestros los conocimientos que transmite hoy a sus lectores. Había aprendido la Música como se aprendía en su época; se le había enseñado a suceder en su guitarra notas a notas, escalas a escalas con una volubilidad inconcebible, porque era eso lo que los antiguos Guitaristas Españoles llamaban estar fuerte», trad. autora. Son palabras similares a las aparecidas en la *Encyclopédie Pittoresque de la Musique*, 36, (véase p. 116) por lo que es posible que ambos textos procedan de François de Fossa.

⁶⁰¹ Aguado, *Colección de estudios*, 7. Posteriormente las posiciones se basarán en cuatro trastes, donde la mano se adaptaba mejor al tamaño de las guitarras, que iba aumentando.

⁶⁰² *Ibíd.*

bien con ello se sacrificaban (aunque no se advierta) la comodidad y la autonomía del brazo derecho—. Aguado variaría esta posición tras experimentar con algunos inventos que patentó en París para sostener la guitarra⁶⁰³.

Con respecto al brazo izquierdo, el codo se acerca al cuerpo. La mano queda arqueada sobre el diapasón de la guitarra con el dedo pulgar en la mitad de la parte posterior del mástil, lo que se justifica con las siguientes palabras: «Esa posición dará el competente tiro á la mano para llegar fácilmente con su dedo pequeño á pisar las voces graves»⁶⁰⁴. Por otra parte, los dedos se colocan de forma paralela a los trastes y caen de forma perpendicular sobre ellos: «Con este cuidado no se impide la vibración que pueden tener las cuerdas inmediatas»⁶⁰⁵.

La mano derecha cae de forma natural «junto á la boca siguiendo la misma dirección del brazo»⁶⁰⁶; ningún dedo queda apoyado sobre la tapa, con el fin de que los movimientos sean más libres. Asimismo, se menciona la posibilidad de cambiar el sonido bajando el brazo hacia el puente o hacia la boca de la guitarra⁶⁰⁷. Aguado detalla también el uso de las uñas de la mano derecha y la forma de pulsar con ellas:

Los guitarristas no están conformes sobre si se debe tocar con uñas ó sin ellas. Por mi parte soy de dictámen que para sacar mas y mejor tono conviene tocar con uñas, pero con las condiciones siguientes: 1ª que han de ser flexibles, es decir, ni muy blandas ni muy duras, las primeras producen un tono débil, y las últimas áspero; 2ª se han de usar pulsando las cuerdas algo diagonalmente ácia delante (segun la postura que ántes indiqué para la mano), tendiendo el dedo que las hiere cuanto sea, compatible con la fuerza que se ha de emplear, no agrarrándolas, sino haciendo que se deslice la cuerda por lo interior de la uña, habiendo primero tocado en la yema (acaso en esto estriva que haya pocos, que hieran bien, teniendo uña)⁶⁰⁸.

El autor justifica cada uno de los procedimientos elegidos que, sin embargo, irá sometiendo a reflexión y modificará a lo largo de los años. Todo se examina y enjuicia, en sintonía con el sistema de pensamiento ilustrado tardío aún vigente en la España de entonces. De esta manera, se asientan las bases del estudio razonado de la guitarra.

⁶⁰³ Véase nota n.º 589.

⁶⁰⁴ Aguado, *Colección de estudios*, 3.

⁶⁰⁵ *Ibíd.*

⁶⁰⁶ *Ibíd.*

⁶⁰⁷ *Ibíd.*

⁶⁰⁸ *Ibíd.*, 4.

3.1.1.2. La *Escuela de Guitarra* (Madrid, 1825) y su segunda edición (París, 1826)

A finales de 1825 aparece en Madrid la *Escuela de Guitarra* de Dionisio Aguado, que se convirtió en un extenso compendio de conocimientos sobre el instrumento. Fue anunciada en la *GdM* el 29 de octubre de 1825 de la siguiente manera:

Escuela de Guitarra por D. Dionisio Aguado: un tomo en folio con 111 láminas y nueve pliegos de impresion. Aplicar los elementos de la música á la guitarra, y establecer los principios para su manejo y conocimiento, tal es el objeto de esta obra. Se vende en la guitarrería de Muñoa, calle de Majaderitos, á 120 rs. en rústica⁶⁰⁹.

El objetivo de la *Escuela* era el mismo de la *Colección de Estudios* de 1820; es decir, enseñar a tocar la «musica moderna»⁶¹⁰, la nueva literatura polifónica de guitarra, pero dirigiéndose a un público más amplio. Aguado reconoce que los estudios de 1820 no son los más adecuados para un principiante⁶¹¹, e incluye por ello en esta obra una sección con enseñanzas básicas y amplias nociones de solfeo. Se trata de un texto en el que expone nuevos conceptos y amplía o rectifica algunos de los postulados presentes en la anterior publicación.

La lectura de ambos métodos revela que Aguado era un hombre letrado y ordenado, y el segundo de ellos, en particular, refleja que su autor se había enriquecido con la lectura de ciertos tratados de música franceses como los debidos a Jean-Jacques Rousseau, André Grétry o Pierre Galin, tal y como se refleja en la sección «Elementos de la Música»⁶¹². Por otra parte, su amistad con el guitarrista y militar francés François de Fossa dio como resultado la ampliación del texto con nociones de armonía aplicadas al instrumento⁶¹³ y con una sección sobre la técnica de los armónicos⁶¹⁴. Aguado conocía las obras de sus contemporáneos Fernando Sor y Federico Moretti⁶¹⁵, la de sus predecesores más cercanos (el padre Miguel García, Juan de Arizpachoga y Fernando Ferandiere) o más lejanos (el vihuelista Miguel de Fuenllana)⁶¹⁶, y también estaba al

⁶⁰⁹ *GdM*, 29 de octubre de 1825.

⁶¹⁰ Aguado, prólogo a *Escuela* (1825), I.

⁶¹¹ *Ibíd.*

⁶¹² Aguado, 1.ª parte en *Escuela* (1825), 5-29.

⁶¹³ Aguado, apéndice de *Escuela* (1825), 103-111.

⁶¹⁴ Aguado, 2.ª parte en *Escuela* (1825), 49-51.

⁶¹⁵ El *DdAdM* del 17 de mayo de 1825 anunció la siguiente obra de Federico Moretti dedicada a Aguado: «Introduccion, variaciones y coda para guitarra sola sobre el tema del rondó de la Ceneréntola [sic] de Rossini, dedicadas á D. Dionisio Aguado por su amigo el caballero Moretti, á 16 rs.».

⁶¹⁶ Aguado, prólogo a *Escuela* (1825), I.

corriente de los últimos inventos musicales, pues aconseja la utilización del metrónomo de Johann Nepomuk Mälzel⁶¹⁷.

De la *Escuela de Guitarra*, llama la atención la minuciosa descripción de las partes, fenómenos y recursos técnicos del instrumento, así como un tipo de aproximación al instrumento que podría calificarse de *filológica*, pues además de fijar la terminología crea neologismos cuando lo considera necesario. Sobre este particular, su amigo François de Fossa apuntaría:

M. Aguado ayant créé de nouveaux mots, inventé de nouveaux signes pour rendre des idées nouvelles, il a fallu suivre la même marche dans la traduction. Nous n'en citerons qu'un exemple: il appelle EQUISONO, traduit par EQUISONNNT, la note de même intonation, mais non pas de même qualité de son, qui se reproduit en avant du manche sur la corde immédiate et les suivantes de l'aigu au grave⁶¹⁸.

El guitarrista madrileño adecuó el sentido de algunas palabras que podían ser confusas para los intérpretes, como los movimientos de la mano izquierda sobre el mástil, en relación a los cuales puntualiza:

Para no confundirnos en los términos me valdré de la espresion adelante cuando el movimiento de la mano izquierda se dirija al puente; y atrás en el movimiento inverso. He elegido estas espresiones para que las palabras bajar y subir se entiendan unicamente de los sonidos⁶¹⁹.

Las distintas materias aparecen articuladas y explicadas con un vocabulario muy preciso, al parecer debido a su contacto estrecho con el mundo notarial. Procedente de una familia de letrados de cierto renombre⁶²⁰, su padre, don Tomás Aguado, fue notario eclesiástico del arzobispado de Toledo⁶²¹. El guitarrista, especialista en paleografía, recibió en 1819 (según se ha podido averiguar) el título de revisor de letras antiguas, que le capacitaba para verificar la autenticidad de documentos en procesos legales⁶²², por lo

⁶¹⁷ El metrónomo de Mälzel aparece en otras obras editadas por Bartolomé Wirmbs, como la *Coleccion de canciones españolas* de 1824, lo que muestra su temprana utilización en España.

⁶¹⁸ Aguado, «Avant-Propos du Traducteur» en *Méthode* (1826), III, versalitas en el original. «Habiendo creado el señor Aguado palabras nuevas, inventado nuevos signos para traducir las ideas nuevas, ha sido necesario hacer lo mismo en el transcurso de la traducción. Solo citaremos un ejemplo: él llama EQUÍSONO, traducido por ÉQUISONNANT, a la nota de la misma altura, pero no de la misma calidad de sonido, que se reproduce más arriba del mástil en la cuerda inmediata y en las siguientes del agudo al grave», trad. autora.

⁶¹⁹ Aguado, 1.ª parte en *Escuela* (1825), 6.

⁶²⁰ Descendiente de la familia Pérez Galeote, como muestra su firma en las documentos oficiales y heredero del vínculo que creó Ventura Pérez Galeote en Fuenlabrada —*Boletín Oficial de Madrid*, 24 de junio de 1850—, oidor de la Real Chancillería de Valladolid e hijo de Matheo Pérez Galeote, fiscal del consejo de Castilla. Para más información sobre esta familia, véase Janine Fayard, *Les membres du Conseil de Castille* (1621-1746) (Ginebra: Librairie Droz, 1979), 194-196.

⁶²¹ Véase p. 86.

⁶²² Se ha localizado dicha documentación en E-Mah, Consejos, leg. 3153, exp. 23, 1 de septiembre de 1819.

que estaba acostumbrado al lenguaje legal y administrativo. Tras revisar sus métodos, se concluye que optó por adoptar este estilo —perito y riguroso— para ordenar y exponer los procedimientos técnicos de su instrumento. Los contenidos aparecen dispuestos en secciones y párrafos numerados, con el fin de vertebrar una secuencia organizada y estructurar así el aprendizaje.

Presentó, además, un vocabulario técnico específico acompañado de una nueva «ortografía»⁶²³ para el instrumento. Se ha mencionado anteriormente que uno de los principales objetivos que se propuso el guitarrista era el de interpretar y escribir con exactitud los valores musicales del nuevo repertorio, cuestión a la que concedió especial atención en la Escuela. En la fecha de publicación del método, la distinción de voces en la notación para guitarra y la utilización de la clave de sol⁶²⁴ eran habituales. Este aspecto no resultaba novedoso, pero sí la forma de digitar con claridad las obras, que es prácticamente la misma que sigue utilizándose hoy día (con pequeñas modificaciones). El autor se refiere a esta cuestión en el prólogo del método:

He incluido la mayor parte de los estudios que publiqué en mi *Coleccion*, y en vez de algunos suprimidos por creerlos poco necesarios, he puesto otros nuevos; pero debo advertir que varios de ellos están esparcidos en la obra, y que en casi todos he alterado la ortografía musical, con el objeto de manifestar en el escrito la mayor exactitud de la ejecucion⁶²⁵.

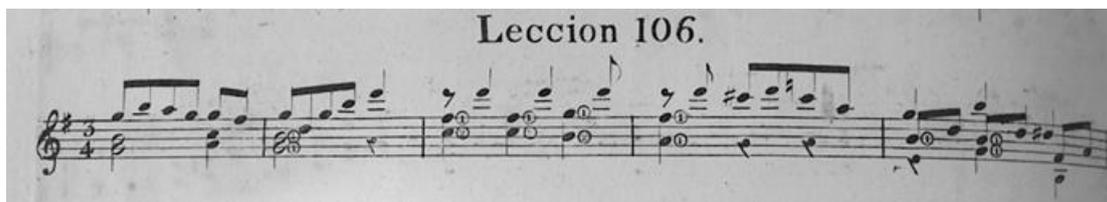


Fig. 55. Indicación de los equísonos mediante números insertos en círculos. Aguado, *Escuela de Guitarra* (Madrid: el Autor, 1825), lección 106, pentag. 1. E-LCollado.

Lo más probable es que cuando Aguado se refería a la «ortografía musical»⁶²⁶ no pensara en la plasmación de los valores exactos de la música —ya que la disposición de

⁶²³ Aguado, prólogo a *Escuela* (1825), II.

⁶²⁴ Fernando Sor en su *Fantaisie Pour la Guitare Composée et Dédiée A son Ami Ignace Pleyel op. 7* (París: Pleyel, [1814]), escrita para guitarra, utilizó las claves de do en tercera, sol y fa, hecho que conocía Aguado. Por otra parte, el guitarrista madrileño opina que para el instrumento es mejor la clave de do en tercera, y así lo señala en la primera parte de la *Escuela* (1825), 9, pero al final se inclina por la más común, la de sol.

⁶²⁵ Aguado, prólogo a *Escuela* (1825), II.

⁶²⁶ *Ibíd.*

las plicas para reflejarlos es la misma en los estudios de 1820 y 1825— sino en el procedimiento para digitar que había ideado, con el que se podía conocer con exactitud en qué cuerda y con qué dedo se debía tocar una nota. La aportación más útil, en este sentido, fue la indicación de los equísonos mediante números insertos en círculos (fig. 55). Más tarde, en 1843, Aguado simplificó el sistema y los círculos pasaron a indicar el número de cuerda (fig. 56), procedimiento adoptado hoy por los guitarristas de todos los países.



Fig. 56. Equísonos señalados por medio de círculos que encierran a la cuerdas en que se ejecutan. Aguado, *Nuevo método de guitarra* (Madrid: Lodre, 1843), lección 31, 1.^a parte, pentagr. 1, E-Mn M/267, 36.

En lo que concierne al instrumento, Aguado describe de forma muy detallada las condiciones que debe reunir y ofrece consejos prácticos sobre la colocación de las cuerdas o sobre su conservación. El autor relata que en aquellos años utilizaba una guitarra de Juan Muñoa⁶²⁷, «quizá el mejor instrumento que hizo este hábil guitarrero»⁶²⁸, de la que aparece un dibujo en la «Lámina primera del método» (fig. 57)⁶²⁹. Tenía predilección por los instrumentos contruidos en madera de arce y con el fondo algo combado hacia afuera⁶³⁰. Respecto a la hechura, comenta que cuando los aros son muy anchos, «las voces graves son mas fuertes a proporcion que las agudas, y lo contrario sucede cuando los aros son demasiado angostos»⁶³¹. La guitarra debía disponer de diecisiete trastes, sin sobresalir en exceso del diapason para evitar el roce con las cuerdas. En cuanto al tiro, prefería el de veintisiete pulgadas, que correspondía a la hechura de las guitarras grandes de Juan Muñoa⁶³². Si era mayor, podían romperse las cuerdas y el instrumento debía mantener una afinación más grave. Comenta, además, que había dos tipos de puentes: el más común

⁶²⁷ Sobre este constructor véase Romanillos, *Vihuela de Mano*, s.v. «Muñoa Díez, Juan».

⁶²⁸ Aguado, 1.^a parte en *Escuela* (1825), 25.

⁶²⁹ No ha sido posible localizar guitarras Muñoa de seis órdenes simples. En la colección Ramírez (Madrid) se encuentra un instrumento de este constructor de seis órdenes dobles, de 1804, cuya factura coincide con la del grabado del método. Cristina Bordas, ed., *La guitarra española* (Madrid: Museo Municipal, 1991), 127-128.

⁶³⁰ Aguado, 1.^a parte en *Escuela* (1825), 25.

⁶³¹ *Ibíd.*

⁶³² Una pulgada equivale a 23,2 mm, por lo que el tiro sería de 626,4 mm.

en la época, que consistía en una pieza de madera perforada en orificios para las cuerdas, y otro «de invención moderna»⁶³³, que presentaba una ranura con una cejuela para apoyar mejor las cuerdas.



Fig. 57. Posición de la guitarra propuesta por Dionisio Aguado con el instrumento apoyado sobre la silla. Grabado al buril. *Escuela de Guitarra* (Madrid: B. Wirmbs, 1825), lám. 1. E-LCollado.

⁶³³ Aguado, 1.ª parte en *Escuela* (1825), 25.

Asimismo, enumera los requisitos que debe reunir una estancia para tocar. En su opinión, lo mejor es una habitación no muy grande, cuadrilonga, con el techo alto, raso o abovedado y sin colgaduras ni alfombras, en la que el intérprete debía situarse en la mitad de uno de los lados menores⁶³⁴. La posición recomendada del instrumento es la misma que la descrita cinco años antes en la *Coleccion de estudios*, pero con una disminución en la inclinación del mástil de treinta y cinco o cuarenta grados⁶³⁵. Comenta que, «dando al mástil mucha mayor ó menor inclinacion, resultaria un perjuicio para el uso espedito de la mano izquierda, y alguna incomodidad para el brazo del mismo lado»⁶³⁶. Por otra parte, aconseja al alumno no mirar al mástil, sino solo a la partitura, aunque a los principiantes se lo permite hacer ocasionalmente en las primeras lecciones.

Una de las constantes preocupaciones de Aguado era la debilidad de sonido de la guitarra, que propuso remediar mediante la utilización de una caja hueca:

Para evitar el roce y asegurar mas la guitarra, acostumbro á poner un pañuelo en el punto de su apoyo, aunque conozco que esto perjudica á las voces del instrumento. Estas podrían aumentarse apoyandose sobre una caja hueca construida á propósito, en cuya cara superior hubiese una pieza á que pudiera adaptarse parte de la curvatura mayor del lado izquierdo⁶³⁷.

Además, el aumento del volumen no debía suponer una disminución de calidad:

Si la fuerza es demasiada, el sonido sale áspero y desagradable: si es poca, resulta un sonido debil, de corta duracion y nada brillante: entre estos dos extremos hay una porcion de terminos medios de que resulta un sonido que esta dentro de los limites de lo agradable, y este es justamente el que se desea. No obstante, hay cierto sonido lleno de vigor, de animacion, de dulzura, de...; á la verdad, esto se oye y no se explica⁶³⁸.

El espíritu inventor de Aguado no desfallece al intentar mejorar la posición y el sonido de la guitarra. Más adelante se verá cómo estas ideas fructificarán en París con la invención de diversos artilugios⁶³⁹. Respecto al brazo izquierdo, Aguado aconsejaba no desviar excesivamente el codo del cuerpo. El pulgar debía quedar apoyado en la mitad de la parte posterior del mástil con el fin de alcanzar con facilidad los trastes:

⁶³⁴ *Ibíd.*, 29.

⁶³⁵ En 1820 aconsejaba una inclinación de 45°. Aguado, *Coleccion de estudios*, 3.

⁶³⁶ Aguado, 1.ª parte en *Escuela* (1825), 3.

⁶³⁷ *Ibíd.*

⁶³⁸ *Ibíd.*, 4.

⁶³⁹ Véase p. 230.

Esta posición dará el competente tiro á la misma para llegar fácilmente con su dedo chico á pisar todos los bordones cuando pueda ofrecerse, lo que no se conseguiría con facilidad, si el pulgar abrazase toda la anchura de la parte posterior del mástil⁶⁴⁰.

Los dedos de esta mano debían quedar perpendiculares sobre las cuerdas, para no impedir la vibración de las contiguas y mantenerse abiertos, de forma que cada dedo correspondiera a una división:

La izquierda ha de bajar y subir por el mástil, teniendo cuidado de llevar los dedos separados y abiertos, en términos de que sus cuatro puntas correspondan á cuatro trastes consecutivos, sean los que fueren, procurando que los dedos que no pisan se mantengan sin encogerse, especialmente el pequeño, y que los que pisan no impidan la vibración de las cuerdas inmediatas⁶⁴¹.

Habrá que esperar al siglo XX para encontrar este procedimiento en un método de guitarra, concretamente en la *Escuela de Guitarra. Exposición de la teoría instrumental* de Abel Carlevaro:

Presentación longitudinal.

Los dedos son presentados siguiendo la dirección de las cuerdas, pero no se colocan por sí solos: obedecen a la actitud de la mano, quien es, en definitiva, la que los va a ubicar. Cada dedo se encuentra en un espacio diferente; enfrentados simultáneamente a una misma cuerda, nos dan una idea longitudinal, una relación de paralelismo con respecto al largo del diapason⁶⁴².

Se observa que Aguado, al referirse a los «cuatro trastes», maneja el moderno concepto de «posición» utilizado por los franceses y por algunos italianos como Carulli y Giuliani. De todas formas, este proceder resulta contradictorio ya que, cuando Aguado explica la colocación de la mano izquierda, hace situar los dedos desde el primero hasta el quinto traste⁶⁴³, lo que muestra el proceso de cambio que estaba sufriendo la técnica del instrumento en España. En la segunda parte del método, sin embargo, da paso a varias lecciones «á una voz ó parte sin pasar del 4º traste»⁶⁴⁴, excepto en la primera cuerda.

El brazo derecho tenía la función de sujetar la guitarra, pero sin demasiada fuerza «para no cohartar la libertad de los dedos»⁶⁴⁵. Sobre el meñique, advierte que «de ninguna manera se apoyará sobre la tapa ni el dedo pequeño, ni ninguno de los otros, pues la mano

⁶⁴⁰ Aguado, 1.ª parte en *Escuela* (1825), 4.

⁶⁴¹ *Ibíd.*, 5.

⁶⁴² Carlevaro, *Escuela de Guitarra*, 78.

⁶⁴³ Aguado, 1.ª parte en *Escuela* (1825), 4.

⁶⁴⁴ Aguado, 2.ª parte en *Escuela* (1825), 11.

⁶⁴⁵ Aguado, 1.ª parte en *Escuela* (1825), 4.

ha de estar libre y del todo suelta»⁶⁴⁶, práctica que seguían en aquel momento muchos guitarristas, especialmente italianos, entre ellos Francesco Molino⁶⁴⁷ y Federico Moretti⁶⁴⁸.

Para Aguado era esencial la ejecución correcta de los valores musicales indicados en las partituras; amplió lo expuesto en 1820 a este respecto y ofreció una nueva forma de apagar sonidos con la mano derecha: «En general se impedirán las vibraciones levantando los dedos de la izquierda, ó aplicando á las cuerdas los de la derecha»⁶⁴⁹. Se encuentran también otras indicaciones útiles para traducir correctamente los símbolos musicales como es el caso del *calderón*, por ejemplo, explicado por Aguado en los siguientes términos:

Puesto sobre las notas, indica que el compas se ha de suspender al arbitrio del ejecutor, quien en este caso tiene libertad de prolongar el sonido, o añadir otros segun su gusto. Si el calderon recae sobre una pausa, entónces se suspende el compas, pero sin añadir sonido alguno⁶⁵⁰.

Fernando Palatín le asignó el mismo sentido en su Diccionario de Música, cuyo manuscrito, fechado en Sevilla en 1818, dice: «Calderon. s.m. Mús. La nota, ó signo que advierte la suspension de los instrumentos para que el que canta ejecute de fantasía lo que quiera»⁶⁵¹. Por otra parte, Ángel Baylón señaló también: «El Calderon sirve para hacer fermata ó Cadencia, que es parar todo el tiempo que se quiera»⁶⁵². Aguado también menciona el llamado *compás discretivo*, «el cual se usa en la guitarra tan solo para el acompañamiento de los recitados: entonces el instrumento debe acomodarse a la marcha de la voz cantante que es su guía»⁶⁵³.

Sobre la técnica de la mano derecha, el guitarrista continuó defendiendo la asignación del pulgar para los bordones, del índice para la tercera cuerda, del medio para

⁶⁴⁶ *Ibíd.*, 5.

⁶⁴⁷ *Nouvelle Méthode Complette pour Guitare ou Lyre dédiée à Madame la Duchesse de Dalberg par François Molino. Texte Français et Italien*, 2.^a ed. corregida y aumentada (París: Gambaro, [ca. 1820]), 18.

⁶⁴⁸ Moretti, «Explicacion de las veinte y quatro tablas» en *Principios* (1799), 2. Este guitarrista hace apoyar los dedos anular y meñique de la mano derecha en la tapa armónica.

⁶⁴⁹ Aguado, 1.^a parte en *Escuela* (1825), 5.

⁶⁵⁰ *Ibíd.*, 23.

⁶⁵¹ Fernando Palatín, *Diccionario de Música*, ed. Ángel Medina (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1990), s.v. «Calderon».

⁶⁵² Baylón, *Escuela*, 26.

⁶⁵³ Aguado, 1.^a parte en *Escuela* (1825), 23.

la segunda y del anular para la tercera, independientemente de la ejecución de melodías o arpeggios; para las escalas, propuso la alternancia de los dedos índice y anular⁶⁵⁴.

La técnica de la mano izquierda es objeto de muchas observaciones, entre las que explica de forma detallada la realización de cejillas y ligados. El autor presenta dos modalidades de cejillas: la «ceja de pronto» y la «ceja á prevención». La diferencia entre ambas estriba en el movimiento de las voces que intervienen, pues en la primera las notas que participan se ejecutan a la vez (fig. 58), mientras que la segunda se coloca con anticipación cuando alguna de las notas de una parte con más movimiento se ejecuta en el mismo traste que otra nota de mayor valor (fig. 59).



Fig. 58. Ceja de pronto, lección n.º 82, 2.ª parte, cc. 1-4. Aguado, *Escuela de Guitarra* (Madrid: B. Wirbms, 1825). E-LCollado.

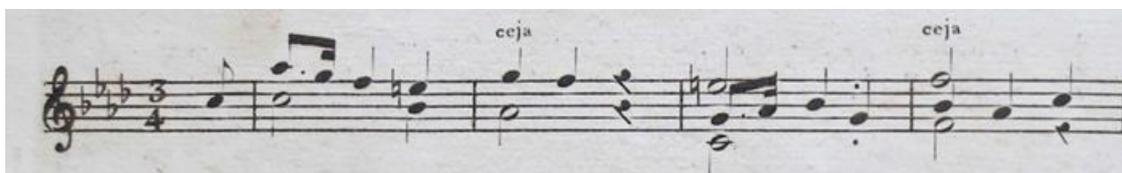


Fig. 59. Ceja a prevención, lección n.º 83, 2.ª parte, cc. 1-4. Aguado, *Escuela de Guitarra* (Madrid: B. Wirbms, 1825). E-LCollado.

La técnica de los *arrastrés* es para él «una de las mayores bellezas de la guitarra»⁶⁵⁵. Los ejecutaba con un solo dedo de la mano izquierda, desplazándolo a lo largo de varios trastes, hacia el puente o la cejuela, y mediante una única pulsación de la mano derecha. Dentro de ellos, mencionó la ejecución de terceras y sextas ligadas, «muy agradables, porque en su progresión participan en parte de la dulzura del arrastre»⁶⁵⁶ (fig. 60).

⁶⁵⁴ Aguado, 2.ª parte en *Escuela* (1825), 11.

⁶⁵⁵ *Ibíd.*, 41.

⁶⁵⁶ *Ibíd.*, 42.

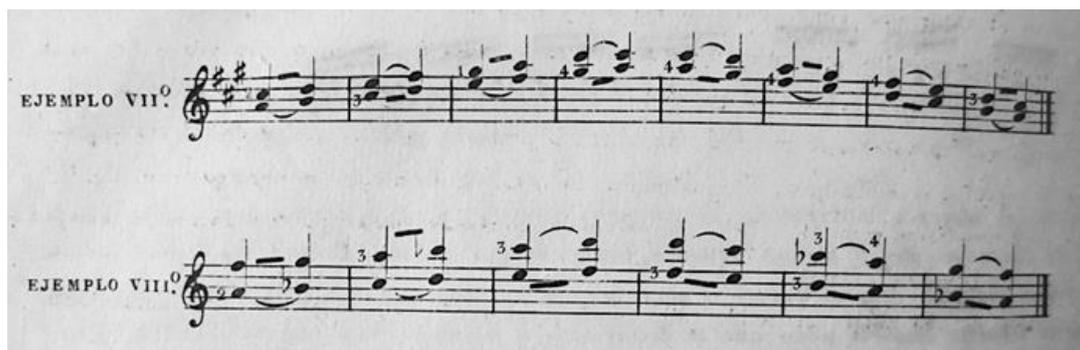


Fig. 60. Práctica de terceras ligadas (ejemplo VII) y de sextas ligadas (ejemplo VIII), lección n.º 117, 2.ª parte. Aguado, *Escuela de Guitarra* (Madrid: B. Wirmbs, 1825). E-LCollado.

Aguado incluyó otro tipo de ligados, en los que es posible intercalar una nota no ligada (fig. 61).

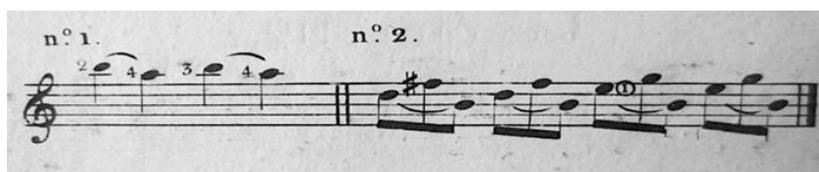


Fig. 61. El ejemplo n.º 2 muestra ligados en los que se intercala una nota sin ligar, lección 114, 2.ª parte. Aguado, *Escuela de Guitarra* (Madrid: B. Wirmbs, 1825). E-LCollado.

El guitarrista también distinguió entre *ligados propios* e *impropios*. Los primeros se realizaban en una misma cuerda; los segundos en dos, ejecutando la segunda nota ligada en la inmediata más grave. Para representarlos, Aguado colocaba un punto encima o debajo de las notas:

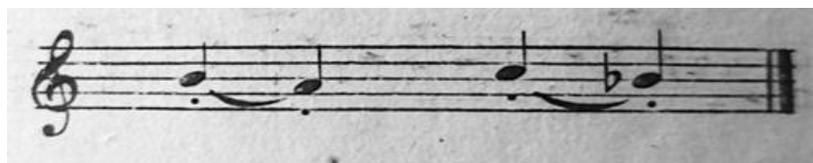


Fig. 62. Ligados impropios, lección 118, 2.ª parte. Aguado, *Escuela de Guitarra* (Madrid: B. Wirmbs, 1825). E-LCollado.

Es evidente su preocupación por obtener la máxima riqueza y variedad tímbrica en el instrumento. El método reúne explicaciones para realizar sonidos apagados, utilizados como contraste tras notas sostenidas y ejecutados con el borde exterior de la

palma de la mano derecha apoyado sobre las cuerdas. Están identificados con pequeños puntos colocados debajo de las notas y con la abreviatura «apag.»⁶⁵⁷, que no deben confundirse con notas picadas. También se explican los recursos de la tambora, las campanelas, así como la imitación del fagot-trompa⁶⁵⁸, mientras que la sección de sonidos armónicos fue escrita por François de Fossa⁶⁵⁹.

Era prioritario obtener fuerza y agilidad, que podían obtenerse «con el mucho ejercicio, y con el mismo se logra el tino de no tomar un traste por otro, o una cuerda en vez de otra, a cuyo tino llamo seguridad. Esta se consigue repitiendo mil veces un paso hasta llegar a dominarle»⁶⁶⁰. En cuanto a sus preferencias con respecto al tipo de repertorio más adecuado para la guitarra, Aguado se inclinaba por la interpretación de obras solistas, y evitaba tocar junto a otros instrumentos aunque consideraba adecuadas las obras destinadas a dúos de guitarras o para acompañar la voz⁶⁶¹.

En su momento, la *Escuela de Guitarra* de Aguado fue el método que concentró el mayor número de explicaciones técnicas sobre el instrumento, razonadas y acompañadas de numerosos ejercicios. Cabe la posibilidad de que influyeran las obras para piano de Ignace Joseph Pleyel, que circulaban por España a principios del siglo XIX. Tras consultar su método de piano⁶⁶² y compararlo con el de Aguado, se han encontrado algunas similitudes, por ejemplo las repeticiones de pequeños pasajes sobre algún aspecto técnico. Sus consejos son afines en cuanto a la forma de practicar los ejercicios que indicaba el pianista austríaco («Il faut s'exercer à les faire le plus longtems et le plus vite possible»⁶⁶³) y al conceder gran importancia a la posición del instrumento y de las manos⁶⁶⁴.

El guitarrista madrileño trasladó su vivienda a París hacia 1826, donde publicó al poco tiempo de llegar la segunda edición de su *Escuela de Guitarra* en dos versiones: una en español, que conservó el título original, y otra en francés titulada *Méthode Complète Pour la Guitare Publiée en Espagnol Par D. D. Aguado. Traduite en Français sur le Manuscrit corrigé et augmenté de la 2e. Edition Espagnole Par F. De Fossa*. La edición

⁶⁵⁷ *Ibid.*, 47.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, 48.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, 49-51.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, 28.

⁶⁶¹ *Ibid.*, 29.

⁶⁶² *Méthode pour le pianoforte par Pleyel et Dussek* (París: chez Pleyel, [1798]).

⁶⁶³ *Ibid.*, 16. «Hay que ejercitarse en hacerlos el mayor tiempo y lo más rápido posible», trad. autora.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, 13-16.

castellana estaría destinada principalmente a su venta en España y se podía adquirir en la guitarería de González de Madrid⁶⁶⁵, y la versión francesa, a Francia. En la lista de suscriptores de esta última aparecen los nombres de José de Lira⁶⁶⁶, el marqués de Benavent⁶⁶⁷ y otros apellidos españoles como Abadía, Sánchez, Aznárez, Bringas, Estala... algunos residentes en Burdeos, lo que indica que habrían costado la edición y les era indistinto el idioma de lectura. La intención del autor, además, era hacer llegar el método a otros países europeos y a América, tal como relata Fossa en su «Avant-Propos du traducteur»⁶⁶⁸. Y en efecto así ocurrió, ya que en el testamento de Aguado se puede verificar que una partida de métodos se iba a distribuir en Nueva York, Nueva Orleans y México⁶⁶⁹. Es preciso aclarar que las dos versiones en español y en francés no son idénticas y están adaptadas a los distintos destinatarios, según se tratará a continuación. La segunda edición de la *Escuela de Guitarra* alcanzó gran éxito y con el correr de los años sería buscada y revendida en el mercado de segunda mano. Ya en marzo de 1829 apareció el siguiente anuncio en el *DdAdM*:

Asimismo se vende la Escuela de guitarra por D. Dionisio Aguado, segunda edición corregida y aumentada, impresa en París en un tomo en folio, que se halla casi nuevo. El limpiabotas que esta frente al buzón del Correo dará razón de la persona encargada de su venta⁶⁷⁰.

La versión en francés se enriqueció con los comentarios de su traductor y amigo, François de Fossa, en un extenso prólogo. Gracias a él es posible conocer algunas de las diferencias entre las prácticas de los guitarristas franceses y españoles. Es el caso de las guitarras con órdenes dobles, que en el país galo se había abandonado hacía tiempo mientras que en España seguían en uso. La morfología del instrumento era también distinta en los dos países. Aguado indica:

En varias partes fuera de España se usan puentes, cuyos agujeros atraviesan perpendicularmente la tapa de la guitarra: se hace un nudo á la cuerda, se introduce

⁶⁶⁵ Para más datos sobre dicho guitarrero véase Romanillos, *Vihuela de Mano*, s.v. «González y Robles, Manuel Narciso Antonio».

⁶⁶⁶ Gran amigo de Sor.

⁶⁶⁷ El marqués de Benavent apareció también en la lista de suscriptores del método de Moretti. Sobre esta personalidad puede consultarse el artículo de Josep Maria Mangado i Artigas «El marqués de Benavent (1768-1849): el aristócrata y guitarrista que encargó a Luigi Boccherini los Quintetos con guitarra», *Revista de Musicología* 26, n.º 2 (2003): 513-544.

⁶⁶⁸ Aguado, *Méthode complète* (1826), I-II.

⁶⁶⁹ Testamento de Aguado, E-Mahp, tomo 26085, fol. 105.

⁶⁷⁰ *DdAdM*, 21 de marzo de 1829.

por este lado en el agujero, y para sujetarla se pone en seguida una especie de boton de madera que la aprieta⁶⁷¹.

En su opinión, este puente forzaba la tapa armónica por la tensión constante del nudo de la cuerda. François de Fossa alaba a Aguado y alerta a los lectores de los postulados que puedan sorprenderles. Es el caso de utilizar exclusivamente la ceja completa. En Francia era habitual el uso de la media cejilla, en la que solo se presionaban dos o tres cuerdas, pero para el guitarrista español el uso de la fuerza en esta mano era prioritario y quizá aquella práctica suponía cierta debilidad:

M. Aguado n'admet point ce qu'on appelle en France petit barré (lorsque l'index ne prend que deux ou trois cordes) qu'il regarde à bon droit comme inutile: car on serait toujours forcé d'en venir au grand barré, sans lequel la musique de SOR est inexécutable, tandis qu'avec celui-ci on peut fort bien se passer de celui-ci; or pourquoi deux manières, pourquoi deux méthodes lorsque une seule suffit?⁶⁷².

Aguado también se muestra en desacuerdo con la realización tan habitual de acordes arpegiados, que disgregan la armonía:

L'usage en France, en Allemagne et en Italie est d'exécuter cette espèce d'accord en faisant entendre succesivement, mais avec beaucoup de vitesse, du grave à l'aigu, toutes les notes qui le composent. M. Aguado qui voit toujours dans les accords autant d'instrumens qu'il y a de notes, exige pour l'exécution une simultanité absolue, telle qu'il l'entendrait dans un trio, dans un quatuor, dans un orchestre, partout où chaque note serait faite par un instrument différent⁶⁷³.

En su introducción a esta edición de 1826, François de Fossa realiza algunas aclaraciones y señala que el *Méthode* es el único libro de guitarra en Francia que enseña a preluar⁶⁷⁴ pero, según se ha podido comprobar en tratados franceses de mediados del siglo XVIII y en el método de Salvador Castro de Gistau⁶⁷⁵, este era el proceso habitual de enseñanza. Es extraño que el guitarrista francés no los mencione y, sin embargo, señale

⁶⁷¹ Aguado, *Méthode complète*, 29.

⁶⁷² Ibíd. 43. «El Sr. Aguado no admite lo que en Francia se llama media cejilla (cuando el índice solo aprieta dos o tres cuerdas) que él cree con razón inútil: ya que se estaría siempre forzado a utilizar la cejilla completa, sin la que la música de SOR sea inejecutable, mientras que con ella se puede prescindir de la media cejilla; ¿o por qué dos formas cuando con solo uno de los métodos es suficiente?», trad. autora.

⁶⁷³ Ibíd. 41. «La costumbre en Francia, en Alemania y en Italia es ejecutar este tipo de acorde haciendo oír sucesivamente, pero con mucha velocidad, del grave al agudo, todas las notas que lo componen. El Sr. Aguado que ve siempre en los acordes tantos instrumentos como notas, exige para la ejecución una simultaneidad absoluta, tal como se escucharía en un trío, en un cuarteto, en una orquesta, donde cada nota sería tocada por un instrumento distinto», trad. autora.

⁶⁷⁴ Aguado, «Avant-Propos du Traducteur» en *Méthode complète* (1826), II.

⁶⁷⁵ Castro, *Méthode de Guitare ou Lyre*.

otras publicaciones extranjeras, como el método de Simon Molitor⁶⁷⁶. Posiblemente se refiriera al sistema de preludiar basado en «tres disposiciones»⁶⁷⁷, distinto al de Aguado. En otros comentarios, Fossa se mostró crítico con las denominaciones que daban otros guitarristas a algunos procedimientos. Es el caso de la palabra *écho* que aparece en el método de Ferdinando Carulli⁶⁷⁸, correspondiente a la técnica de los *ligados impropios* de Aguado: «C'est ce que quelques Auteurs appellent assez improprement *Écho*»⁶⁷⁹.

Por otra parte, la edición se enriqueció con observaciones de Aguado. Una de ellas se refiere a la posición que adoptaba Sor:

Ceux qui ont entendu Mr. Sor se souviendront qu'il place habituellement le pied gauche sur un tabouret, qui'il appuye sur la cuisse gauche la concavité E F (V. la planche 1.re) et sur la cuisse droite le point H union des deux éclisses. Malgré toute ma vénération pour tout ce qui émane de cet homme extraordinaire, je regarde comme plus avantageuse la manière que j'indique parce que le poids du bras droit suffisant pour assujettir l'instrument sans y employer aucune force musculaire des doigts, cette force reste toute entière pour l'exécution, aussi puis je déclarer hautement que tous ceux qui ont adopté mes idées sur ce principe fondamental ont obtenu les meilleurs résultats⁶⁸⁰.

También menciona Aguado la utilización de la cejilla mecánica, denominada «capotasto» en la época:

En la música de guitarra se encuentra alguna vez la espresion CAPO TASTO en tal traste. Esto quiere decir, que en el traste señalado se coloca un instrumento sencillo que aprieta á un tiempo todas las cuerdas, por medio de un tornillo, y puede ponerse en todos los trastes. Con el Capo tasto, que tambien podria llamarse cejuela mobible, se logra hacer facil el manejo de los dedos de la izquierda, aun cuando el tono en que se haya de tocar exija posturas dificiles, porque se ejecuta en él como si el capo tasto fuese la cejilla misma⁶⁸¹.

⁶⁷⁶ *Versuch einer vollständigen methodischen Anleitung zum Guitare=Spieleen nebst einem Anhang, welcher das Nothwendigste von der Harmonielehre nach einem vereinfachten Systeme darstellt; von S: Molitor und R: Klinger* (Viena: Verlag der k: k: priv: chemischen Druckerey am Graben, [1812]).

⁶⁷⁷ Aguado, *Méthode complète*, 92-94.

⁶⁷⁸ Carulli, *Méthode*, 33 y 34.

⁶⁷⁹ Aguado, *Méthode complète*, 73, cursiva y mayúscula en el original. «Es lo que algunos autores denominan de forma bastante impropia Eco», trad. autora.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, 4. «Los que han oído al Sr. Sor recordarán que el sitúa habitualmente el pie izquierdo sobre un taburete, que apoya sobre la pierna izquierda la concavidad E F (véase la lámina 1.^a) y sobre la pierna derecha el punto H unión de los dos aros. A pesar de toda mi veneración por todo lo que emana de este hombre extraordinario, yo veo más ventajosa la manera que yo indico porque el peso del brazo derecho es suficiente para sujetar el instrumento sin emplear ninguna fuerza muscular de los dedos, esta fuerza permanece completa para la ejecución, así que puedo declarar con firmeza que todos los que han adoptado mis ideas sobre este principio fundamental han obtenido los mejores resultados», trad. autora.

⁶⁸¹ Dionisio Aguado, *Escuela de Guitarra*, 2.^a ed. corregida y aumentada (París: el autor, [1826?]), 39. Mayúsculas en el original.

Al comparar las versiones en español y francés de esta segunda edición del método se comprueban también otras diferencias, a pesar de que ambas fueron publicadas en París (y posiblemente en un escaso intervalo de tiempo), lo que se justifica al estar pensada cada una de ellas para unos lectores específicos. En la primera no figuran el prólogo de François de Fossa ni sus anotaciones a pie de página, principalmente advertencias a los lectores franceses sobre las prácticas en la península. Por otra parte, Aguado omitió el nombre de Rousseau (que sustituyó por «un gran maestro»⁶⁸²), pues el nombre de este autor estaba prohibido en España. Sin embargo, en la versión francesa se muestran todos los detalles de la referencia: «Rousseau Dict. De Mus.»⁶⁸³.

Esta edición de París fue reimpressa por el editor parisino Richault hacia 1827⁶⁸⁴. En tan solo dos años, desde la aparición de la *Escuela de Guitarra* de 1825, el método de Aguado apareció en tres ocasiones, adaptándose a los receptores, residentes en España o Francia. Las dos ediciones de París se beneficiaron de las mejoras tipográficas, de la posibilidad de combinar texto con ejemplos musicales y de los conocimientos musicales que adquirió el guitarrista en aquella ciudad.

3.1.1.3. Los métodos de guitarra de Dionisio Aguado destinados a utilizar el *tripodison* o trípode

En el año 1830 concurren la revolución burguesa en Francia, el estreno de *Hernani* de Víctor Hugo y, en el ámbito guitarrístico, la primera patente del mecanismo de Aguado para sostener la guitarra y la publicación del método de Fernando Sor. Del primero se ha podido localizar su expediente en el archivo del Institut National de la Propriété Industrielle de París⁶⁸⁵. Hasta ahora se había señalado que la primera mención a un mecanismo para sostener la guitarra en Aguado es la aparecida en la *Nouvelle Méthode Op. 6*, publicado hacia 1834⁶⁸⁶, e, incluso, que esta idea podía haber sido tomada de Jean François Salomon, quien ideó en 1830 un aparato para sostener la *harpolyre*, instrumento

⁶⁸² *Ibíd.* 31.

⁶⁸³ *Ibíd.* 22. Se dio la misma situación en el *Diccionario de Música* de Palatin que, basado en el *Dictionnaire de Musique* de Rousseau, se cuidó de citarlo explícitamente.

⁶⁸⁴ Con dirección en París, Boulevard Poissonnière, n.º 16 au 1.er.

⁶⁸⁵ Véase nota n.º 589.

⁶⁸⁶ Ribouillault, *La technique de guitare en France*, 82.

de su invención⁶⁸⁷; pero la documentación mencionada atestigua que, ya en 1830, Aguado había creado un ingenio para sujetar la guitarra. Cuatro años, los comprendidos entre 1826 y 1830, son los que empleó Aguado para desarrollar la idea de colocar el instrumento sobre un soporte externo al cuerpo del intérprete, que comenzó a forjarse en la *Colección de Estudios* de 1820, al hacer apoyar el instrumento sobre la silla (fig. 57). Se ha mencionado anteriormente que Nicasio Jauralde ideó hacia 1828 en Londres una «silla armónica»⁶⁸⁸ para la guitarra, con el mismo objetivo: sostener la guitarra y aumentar el sonido del instrumento. A pesar de la búsqueda, no ha sido factible hallar ninguna imagen o documentación en archivos ingleses o en el INPI al respecto, ni averiguar si Aguado conocía el invento de su compatriota en Londres. La concesión por cinco años de la patente del guitarrista madrileño se emitió el 18 de mayo de 1830 en París⁶⁸⁹. Era diferente en su concepción al *tripodison*, que aparecería reflejado en el *Nuevo Método Op. 6* del año 1834 (fig. 62). Ajustado a la silla, y a su vez a la guitarra mediante tuercas, permitía que la guitarra quedara completamente fija (fig. 63). El diseño del invento de Aguado se muestra en el expediente de la patente correspondiente, pero, además, se conservan dos dibujos originales a la aguada en la biblioteca del marqués de Valdeterrazo, procedentes de la colección de los duques de Montpensier en Sevilla⁶⁹⁰ (fig. 63).

El mecanismo en cuestión no recibió ningún nombre en concreto. Al solicitar Aguado el «brevet d'invention», lo denominó «appareil propre à soutenir la guitare en position»⁶⁹¹. En palabras del inventor, la guitarra, aislada del intérprete y sujeta a la silla, conservaba el volumen de sonido y ayudaba a eliminar dificultades técnicas⁶⁹². Sin embargo, insatisfecho todavía con su creación, el guitarrista continuó perfeccionando la idea, que se transformó unos años más tarde en su *tripodison* (fig. 64), para el que solicitó la patente correspondiente en París el 12 de octubre de 1836, que le fue concedida el 18 de febrero de 1837⁶⁹³ por un período de cinco años. La autorización quedó recogida también en el *Bulletin des Lois* de la siguiente manera:

⁶⁸⁷ *Ibid.*

⁶⁸⁸ *El emigrado observador*, noviembre de 1828, 187.

⁶⁸⁹ Véase nota n.º 589.

⁶⁹⁰ *La España Romántica 1830-1860* (Madrid: Galería Guillermo de Osma, 1997), 24 y 48.

⁶⁹¹ *Certificat de demande d'un Brevet d'Invention de cinq ans délivré à M. Aguado (Dionisio) à Paris département de la Seine*, F-P INPI, expediente 4416, 1. «Aparato propio para sujetar la guitarra en posición», trad. autora.

⁶⁹² *Ibid.*, 5.

⁶⁹³ *Certificat de demande d'un Brevet d'Invention de cinq ans délivré à M. Aguado (Dionisio) à Paris département de la Seine*, F-P INPI, expediente 7304.

M. Aguado (Dionisis) [sic], professeur de guitare, demeurant à Paris, place des Italiens, n.º 5, auquel il a été délivré, le 18 février dernier, le certificat de sa demande d'un brevet d'invention de cinq ans, pour une mécanique qui'il nomme tripodison, propre à fixer la guitare⁶⁹⁴.



Fig. 63. Mecanismo propuesto por Aguado para sujetar la guitarra (París: 1830). Tinta y aguada sobre papel. Firmado. 61,3 × 44,3 cm. Procedencia: duques de Montpensier, Sevilla; marqués de Valdeterrazo, Madrid. Reproducción tomada de Guillermo de Osma, *La España romántica 1830-1860* (Madrid: Galería Guillermo de Osma, 1997), 48.

⁶⁹⁴ «Ordonnance du Roi portant Proclamation des Brevets d'invention délivrés pendant le premier trimestre de 1837. Au palais des Tuileries, le 2 Mai 1837», *Bulletin des Lois*, n.º 508 (1837): 360, cursivas en el original. «M. Aguado (Dionisio), profesor de guitarra, residente en París, Place des Italiens n.º 5, al que se le ha librado, el 18 de febrero último, el certificado de su solicitud de una patente de cinco años, para un mecanismo que denomina *tripodison*, propio para sujetar la guitarra», trad. autora.

No obstante, este ingenio había sido mostrado ya en 1834 en una lámina del *Nuevo Método de Guitarra Op. 6* (fig. 64)⁶⁹⁵, del que se publicó una versión paralela en francés titulada *Nouvelle Méthode de Guitare Op. 6*⁶⁹⁶. Desde ese momento, toda la producción didáctica de Aguado se dirigiría a divulgar su uso, y los métodos escritos por el guitarrista estarían concebidos para aprender a tocar la guitarra con el nuevo artificio, aunque con la advertencia de que los textos podían adaptarse a la enseñanza de la guitarra en la posición habitual⁶⁹⁷. El *tripodion* podía adquirirse en París en casa del autor, en Londres en el almacén de música de Robert Cocks & Co. al precio de cinco guineas⁶⁹⁸, y en España, importado de Francia, en el almacén de música de Carrafa⁶⁹⁹.

Sin embargo, y a pesar de todos los esfuerzos del guitarrista, su uso fue minoritario. Hay escasos testimonios de su utilización, entre ellos los de Bonaventura Bassols⁷⁰⁰ y Antonio Cano⁷⁰¹. Fernando Mestre lo atribuía a que se volcaba con facilidad y a la complejidad del mecanismo de sujeción a la guitarra⁷⁰². Menciona también este autor el hecho de que a su maestro Sebastián Caldentey se le estropeó la guitarra en un concierto al intentar sacarla del artefacto⁷⁰³. Efectivamente, el mecanismo dañaba el instrumento, tal como se ha podido observar en las dos guitarras de Aguado que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional, ambas con señales pronunciadas por su uso⁷⁰⁴.

⁶⁹⁵ *Nuevo Método de Guitarra* por Dionisio Aguado Op. 6 (París: en casa del Autor, [1834]).

⁶⁹⁶ París: el autor, [1834].

⁶⁹⁷ *Ibíd.*, 1.

⁶⁹⁸ Así figura en la portada de *Hints to Guitar Players, with a description of the Tripodion or Guitar-Stand, and observations on its vast utility to performers on that instrument. by D. Aguado (Intentor and Patentee). Entered at Stationers' Hall. Price three Shillings. Price of the Tripodion [sic], Five Guineas; to be had of Messrs. R. Cocks & Co., sole Agents. London: published by R. Cocks and Co., 20, Princes Street, Hanover Square* (Londres: R. Cocks, [1837]).

⁶⁹⁹ *DdM*, 16 de mayo de 1838.

⁷⁰⁰ *El Guardia Nacional*, 3 de julio de 1841. En el concierto anunciado interpretó una «Fantasía de guitarra sobre un tema de la Semiramis ejecutada por D. Buenaventura Bassols que tocará sobre el pie inventado por el célebre Guitarrista D. Dionisio Aguado», como se señaló en *El Constitucional* el 3 de julio de 1841.

⁷⁰¹ Cano, *Método completo*, 1.

⁷⁰² *La guitarra, su construcción y su música por D. Fernando Mestre. Ligerio estudio acerca de tan desconocido instrumento musical, dedicado a los aficionados principiantes* (Utiel: Imprenta de Teodosio Lacuesta, 1914), 14.

⁷⁰³ *Ibíd.*

⁷⁰⁴ Se trata de dos guitarras que dejó Aguado en su testamento a su alumno Ignacio Agustín Campo, quien las legó al Museo Arqueológico Nacional, según el artículo de Aguirre «Noticias para la historia de la guitarra». La inventariada como E-Mma 1990/142/2, fue construida por René Lacote en 1838 en París, según consta en la etiqueta. El otro instrumento, con n.º de inventario E-Mma 1990/142/3, fue realizado por Etienne Laprévotte, también en París y en el mismo año. En el museo han confirmado que no disponen de ningún *tripode*.

3.1.1.3.1. El *Nuevo Método de Guitarra Op. 6* (París, [ca. 1834]) y su traducción, *Nouvelle Méthode de Guitare Op. 6* (París, [ca. 1834])

Se puede considerar que las dos versiones del *Nuevo Método de Guitarra Op. 6*, en español y francés, aparecieron simultáneamente en París, ya que la tipografía es similar y se utilizaron las mismas láminas, bilingües, en ambas ediciones (fig. 64). La versión en francés señala en la portada: «A Paris, chez l’Auteur, Place des Italiens No. 5, et chez les principaux Editeurs de Musique», de lo que se desprende que fue encargada en París por el mismo Aguado. La versión en español indica: «Se hallará en Madrid en la Guitarrería de Campo, calle angosta de Majaderitos. En Paris en casa de los principales Editores de Música». Algunos ejemplares, además, estarían destinados a venderse en la guitarrería de Campo de Madrid, según recoge el siguiente anuncio:

Nuevo método de guitarra, por D. Dionisio Aguado, á 40 rs. con el retrato del autor; vales dedicados a los principiantes; contradanzas no difíciles; ejercicios fáciles y muy útiles; las favoritas, ocho contradanzas; seis minuets y seis vales; piecitas agradables y no difíciles; diez piecitas no difíciles; el minuet afandangado con variaciones; el fandango español. Todas estas 16 obras, compuestas por el mismo autor, se venden grabadas a 12 rs. cada ejemplar en la guitarrería de Campo, calle Angosta de Majaderitos, núm. 16 nuevo⁷⁰⁵.

Este libro fue editado no más allá de 1834, ya que el ejemplar F-Pn Cu. 92, procedente del Conservatorio de París, presenta la inscripción «Déposé à la Direction Xbre [décembre] 1834». Fue anunciado en la *BdIF* el 24 de enero de 1835, aunque este dato no significa que se publicase en ese momento, ya que en el mismo boletín fueron anunciadas otras obras anteriores de Aguado, en concreto, los opus 6 a 14.

El *Nuevo Método Op. 6* es más breve y sencillo que la *Escuela de Guitarra de 1825*, y sus fines son distintos. Además de promover la utilización del trípode⁷⁰⁶, comenta el autor su propósito: «Al escribir esta obra me propongo estimular a los aficionados a la Guitarra ofreciéndoles que en *poco tiempo* podrán divertirse tocando cosas agradables»⁷⁰⁷, palabras que se vertieron en la edición en francés de la siguiente manera:

⁷⁰⁵ *GdM*, 23 de abril de 1835.

⁷⁰⁶ El autor hace uso del femenino para esta palabra.

⁷⁰⁷ Aguado, *Nuevo método Op. 6*, 1. Cursiva en el original.

«En écrivant cet ouvrage je me suis proposé d'offrir à ceux qui aiment la guitare les moyens de *jouer en peu de temps des morceaux agréables*»⁷⁰⁸.

Se procedió a publicar el texto en las dos lenguas⁷⁰⁹, como sucedió en 1826 con la *Escuela de Guitarra*, e igualmente se constatan variaciones entre las dos publicaciones, en concreto en la organización del texto, que se refleja en algunos cambios de numeración⁷¹⁰ y en la distribución de los epígrafes⁷¹¹. El libro habría sido traducido al francés por alguien con la aprobación del autor, posiblemente François de Fossa, traductor de la Escuela.

Si bien estas diferencias no son sustanciales, otras informan sobre el contexto de la publicación. En la versión en francés aparece una nota a pie de página que se omitió en la española: «Cependant je dois dire que M. Lacote, Luthier à Paris, vient de faire d'excellentes guitares[...]»⁷¹², posiblemente para no herir la sensibilidad del guitarrero Benito Campo de Madrid, ni disminuir sus ventas. En la portada de ambas ediciones aparece representado el *tripodison* de Aguado. El libro estaba concebido para impulsar el uso del nuevo invento, del que se enumeran las ventajas y se incluyen amplias instrucciones para su empleo⁷¹³. Contiene veintiocho lecciones, cada una de ellas destinada a abordar un aspecto técnico de la guitarra, así como treinta y cuatro ejercicios, de los que doce están dedicados a la mano derecha, doce a la mano izquierda y diez para las dos, y todos ellos disponen de explicaciones complementarias en el texto.

Aguado no indica si el método está destinado a aprender independientemente o a tocar la guitarra con la ayuda de un maestro, pero en el epígrafe nonagésimo sexto de la edición en español (centésimo sexto de la francesa) se comenta: «Ahora se puede empezar a combinar con las lecciones siguientes el estudio de los 24 primeros ejercicios. La manera de hacerlo queda a la prudencia del maestro», de lo que se deduce que el libro no estaba pensado para guitarristas autodidactos.

⁷⁰⁸ *Nouvelle méthode de Guitare par D. Aguado Op. 6* (París: el autor, [1834]), 1, cursiva en el original. «Al escribir esta obra me propuse ofrecer a los amantes de la guitarra los medios para tocar en poco tiempo piezas agradables», trad. autora.

⁷⁰⁹ «Cette méthode [...] paraîtra dans les deux langues», *BdIF*, 21 de junio de 1826. «Este método aparecerá en las dos lenguas», trad. autora.

⁷¹⁰ Es el caso de una nota a pie de página del epígrafe §6.4 de la versión en español, que se convierte en párrafo en la versión en francés.

⁷¹¹ Por ejemplo, el epígrafe 184° en el método en español, equivale al 172° en la versión francesa.

⁷¹² Aguado, *Nouvelle méthode Op. 6*, 1. «Debo decir sin embargo que el Sr. Lacote, luthier de París, acaba de construire guitarras excellentes», trad. autora.

⁷¹³ Aguado, *Nuevo método Op. 6*, 2-5.

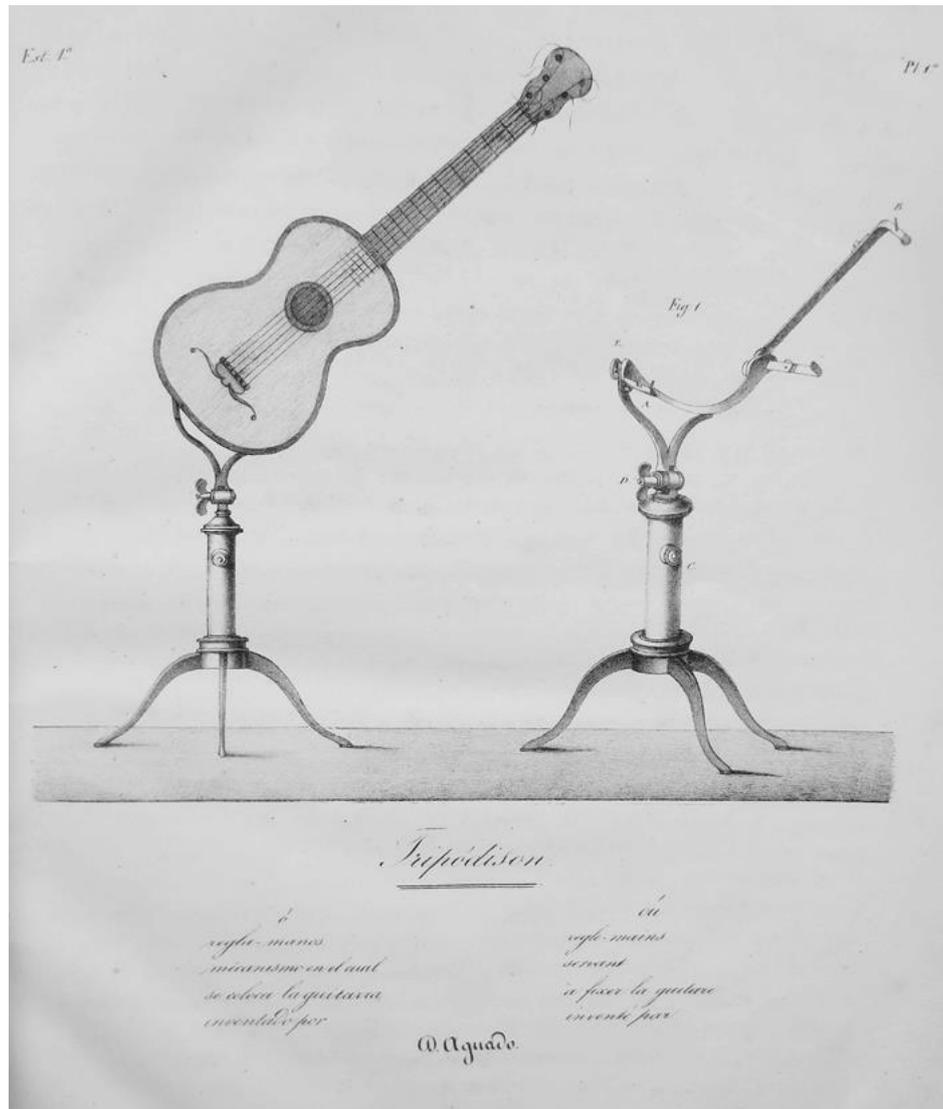


Fig. 64. Representación del *tripodisón* de Dionisio Aguado. *Nuevo método Op. 6* (París: el autor, [1834]), lám. 1.^a, grabado al buril. E-LCollado.

Con respecto a la *Escuela de Guitarra* de 1826, se encuentran varias discrepancias en relación con la técnica. Además de la nueva propuesta para sujetar la guitarra mediante el *tripodisón*, se constatan algunos cambios en la digitación de la mano derecha, derivados de la influencia de Fernando Sor. Las escalas las ejecutaba con anterioridad el guitarrista madrileño con índice y anular, pero en esta obra propone realizarlas con índice y medio: «Prefiero el uso de los dedos índice y médio de la derecha para la egecucion de las escalas al índice y anular, como yo tenia antes costumbre. Mi esperiencia propia no me deja duda

de que las razones que da el Sr. Sor para esta preferencia son ciertas»⁷¹⁴. Por otra parte, cuando se ejecutan notas dentro de una escala con mayor duración y en cuerdas inmediatas, propone repetir dedos, de forma similar a la digitación planteada por Antonio Abreu en su *Escuela de Guitarra*⁷¹⁵.

3.1.1.3.2. *La Guitare enseignée par une méthode simple* (París, ca. 1836) y su traducción *The Guitar taught by a Simple Method* (Londres, ca. 1837)

El 29 de julio de 1836 aparecieron listados en la *BdlF* dos nuevos métodos de Aguado: *La Guitare Enseignée par une Méthode Simple* y *La Guitare Fixée sur le Tripodison ou Fixateur*⁷¹⁶. El primero de ellos —cuyo subtítulo reza *Traité des principes élémentaires Pour jouer de cet instrument d'une manière agréable en peu de temps*— es un libro de pequeño formato en el que el guitarrista reúne piezas fáciles para principiantes. Tras una breve introducción, Aguado ofrece algunas observaciones sobre los nombres de las partes de la guitarra, la posición de las manos y la realización de los equísonos. Incluye ejercicios y lecciones, cada una acompañada de un vals que hace la función de ejemplo musical. Las piezas son muy sencillas y las explicaciones muy detalladas, sin duda para atraer a los aficionados y proporcionarles una guía tutelada eficaz y cómoda.

El libro fue vertido al inglés. Los datos de la portada francesa apuntan a que la edición fue aprobada por Aguado, ya que figura en ella el nombre del editor Cocks. Fue titulado *The Guitar taught by a Simple Method or a Treatise on the Elementary Principles of playing that instrument in an agreeable manner and in a very short time*, y se trata de una traducción exacta al inglés de la versión gala.

Se desconoce si este método se publicó en español. Hasta el momento, no ha sido posible encontrar ningún ejemplar que lo atestigüe, aunque en la *GdM* del 13 de noviembre de 1837 se puede leer el siguiente anuncio: «Método sencillo para aprender y divertirse con la guitarra en poco tiempo 44 rs. Se hallarán grabados en el almacén de música de Carrafa, calle del Príncipe, núm. 15». No menciona el autor, pero se encuentra

⁷¹⁴ Aguado, *Nuevo método Op. 6*, 1 y 10. En 1820 proponía realizarlas unas veces con índice y medio, y otras con medio y anular, *Colección de estudios*, 10.

⁷¹⁵ Véase p. 147.

⁷¹⁶ Jeffery, *Dionisio Aguado. The Complete Works*, 1: xx.

en una relación de obras cuyos títulos son atribuibles a Aguado. En la época, era habitual que los libreros tradujeran los títulos de los libros extranjeros que vendían, por lo que no se puede afirmar con seguridad que existiera una edición, *stricto sensu*, en español. Es probable que Bernabé Carrafa, que distribuía las obras de este autor en Madrid, pusiera a la venta también la edición del método en francés.

3.1.1.3.3. *La Guitare fixée sur le tripodison ou fixateur* (París, [ca. 1836]) y su traducción *Hints to Guitar Players* (Londres, [ca. 1836])

Hacia 1836, Aguado publicó en París un pequeño método con el fin de promocionar su ingenio. Se tituló *La Guitare fixée sur le tripodison ou fixateur. Observations sur la manière de s'en servir avec succès* y, como el método anterior, fue listado en la *BdlF* el 29 de julio de 1836⁷¹⁷. En el prólogo, el autor informa de que hacía seis años, es decir, hacia 1830, tuvo la idea de fijar la guitarra, año que corresponde a la concesión de la patente por la que la guitarra quedaba sujeta a una silla (fig. 57), y que tres años más tarde, es decir, hacia 1833, creó el *tripodison*.

En el método se exponen los beneficios que se derivan de su empleo, como el hecho de que, al quedar la guitarra aislada del cuerpo, no se amortigua por absorción la vibración de las cuerdas. Por otra parte, se obtiene más fuerza, al no ser necesarios esfuerzos para sostener el instrumento y porque los dedos de la mano izquierda llegan a tocar los últimos trastes con facilidad. En los casos que es preciso cantar, se favorece la emisión de la voz⁷¹⁸. El guitarrista señala de forma detallada todas las dificultades con las que se puede encontrar el intérprete y explica el montaje del mecanismo.

El método está estructurado en cinco lecciones, que constan de uno o varios ejercicios acompañados de las correspondientes aclaraciones, a través de los cuales se trabaja la posición de las manos, la pulsación, los arpegios o las notas de adorno. El autor expone, además, sus opiniones respecto a algunas otras cuestiones técnicas como la utilización de las uñas, sobre las que decide, después de haber escuchado a Sor, utilizarlas

⁷¹⁷ *Ibíd.*

⁷¹⁸ *La Guitare Fixée sur le Tripodison ou Fixateur*, [3-4].

en los dedos índice y medio, pero no en el pulgar, aunque no se pronuncia sobre su uso en el anular⁷¹⁹. Asimismo, señala que el guitarrista catalán se manifestó a favor de su invento en su *Fantaisie élégiaque Op. 59*, donde señaló: «Sans cette invention je n'aurais jamais imaginé que la Guitare fut [sic] capable de rendre à la fois les différentes qualités de sa partie cantante, de la base et du complément harmonique»⁷²⁰.

El texto se tradujo al inglés y fue comercializado por el editor Robert Cocks en Londres con el título *Hints to Guitar Players, with a description of the Tripodion or Guitar-stand, and observations on its vast utility to performers on that instrument by D. Aguado (Inventor and Patentee)*. Consiste en una traducción exacta de la versión francesa, con la diferencia de que los ejemplos musicales están dispuestos al final de la obra, y no intercalados como en la edición parisina⁷²¹.

3.1.1.3.4. El Nuevo Método para Guitarra (Madrid, 1843)

Ya en Madrid, en 1843, Aguado publicó su *Nuevo Método de Guitarra*, el más difundido y presente todavía en los centros de enseñanza. Se reeditó hasta principios del siglo xx y hoy se utiliza en forma de versiones revisadas⁷²². Si bien apareció en 1843, se puede confirmar que el autor lo tenía prácticamente terminado en 1839, ya que así lo menciona él mismo a su amigo Santiago Masarnau, que residía en París, en una carta fechada en Madrid el 20 de junio de ese año, momento en el que pensaba en su edición: «Yo estoy dando la última mano á mi nuevo método, para publicarlo aquí, si me conviene mejor que imprimirlo ahí [...]»⁷²³.

⁷¹⁹ *Ibíd.*, [11].

⁷²⁰ *Ibíd.*, [3]. «Sin este invento nunca hubiera imaginado que la guitarra fuera capaz de conseguir simultáneamente diferentes calidades de su parte cantante, del bajo y del complemento armónico», trad. autora.

⁷²¹ Se conservan dos ejemplares en bibliotecas inglesas, en concreto GB-Cu: Mus.25.8(4) y GB-Ob: Mus. Instr. 1, 2 (7).

⁷²² Dionisio Aguado. *Método de Guitarra. Nueva edición revisada por R. Sáinz de la Maza* (Madrid: Unión Musical Española, 1936); Antonio Sinópoli, *Aguado. Gran método para guitarra* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1947); Aguado. *Método de guitarra. Obra de texto en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid de acuerdo con el programa oficial. Revisión, comentarios y digitación de los estudios de Venancio García Velasco* (Madrid: Editorial Música Moderna, 1978).

⁷²³ E-Mah Diversos 628, leg. 7 (3).

El autor, por otra parte, indicó en el mismo método: «Ocho años atrás tuve la primera idea de fijar la guitarra, y al intento hice varios ensayos»⁷²⁴. Dado que la patente del primer mecanismo de Aguado para sujetar la guitarra es del año 1830⁷²⁵, se deduce, por los ocho años mencionados, que escribiría esas palabras hacia 1838. Surge entonces la cuestión de si Aguado redactó dicho método en la capital francesa o en su destino madrileño, dato del que se desconoce la fecha exacta. Por la carta mencionada dirigida a Santiago Masarnau, que residía en París, es posible que su partida tuviera lugar hacia abril de 1839⁷²⁶. Se disculpa en ella por la demora en contestar al tener que atender a las recepciones que se prepararon en su honor al llegar a Madrid⁷²⁷. Es lógico que se produjera una tardanza de meses, no de años, al contestar a Masarnau. Antonio Aguado, su biógrafo, señaló que permaneció en París hasta 1838⁷²⁸ y Antonio Ribot i Fonsereó mencionó que el viaje de Aguado de regreso a España se produjo el 12 de abril de 1838, fecha poco probable, ya que Baltasar Saldoni relató que en el mes de noviembre de ese año estaba todavía Aguado en la capital francesa, al haber coincidido con él en el hotel Favart⁷²⁹. Posiblemente erraran la fecha Antonio Aguado y Antonio Ribot y, en realidad, se tratara del 12 de abril de 1839, no de 1838. Este último relata acontecimientos ocurridos durante el viaje que pueden orientar sobre el año de llegada:

El día 12 de abril de 1838, la diligencia en que regresaba á su patria fue asaltada al llegar á Arisa por una partida de carlistas pertenecientes al ejército de Cabrera, los cuales, despues de robar por completo á Aguado le condujeron á los montes con sus compañeros de viaje, y le notificaron la sentencia de muerte, que solo podía revocarla aportando cierta cantidad de dinero. La misma suerte amenazaba á los demás viajeros; él fue sin embargo el primero que alcanzó la libertad sin someterse á las duras condiciones que se le imponían para su rescate, pues su venerable ancianidad y amable trato lograron ablandar el corazon de aquellos hombres que tanto habia endurecido la guerra⁷³⁰.

La fecha hipotética de la presencia de Aguado a España, abril de 1839, se ve reforzada por los sucesos que tuvieron lugar en ese mes en Aragón, ya que en ese momento, a causa de las guerras carlistas, resultaba difícil el trayecto de la diligencia

⁷²⁴ 1.ª parte en *Nuevo método para guitarra por D. Dionisio Aguado* (Madrid: grabado por Lodre e impreso por Aguado, 1843), 1.

⁷²⁵ Véase nota n.º 589.

⁷²⁶ Se ha podido localizar la correspondencia dirigida por Aguado desde Madrid a su amigo Masarnau en París en el Archivo Histórico Nacional procedente de la colección de Eugenio Alonso Sanjurjo (1824-1884) en E-Mah, Diversos 628, leg. 7.

⁷²⁷ E-Mah, Diversos 628, leg. 7 (3).

⁷²⁸ Antonio Aguado, «Noticias biográficas», 245.

⁷²⁹ Saldoni, *Diccionario de efemérides*, 2:253.

⁷³⁰ Ribot, «Dionisio Aguado», 14.

Zaragoza-Madrid. Quedó interrumpida la única vía a Europa, registrándose asaltos a transportes públicos por parte de soldados del general Cabrera⁷³¹, hechos que coinciden con el relatado por Antonio Ribot.

En el caso de haber vuelto Aguado a España en abril de 1839, se deduce que la mayor parte del *Nuevo Método para Guitarra* habría sido escrito en París, posiblemente durante varios años en la década de 1830. La aparición del guitarrista en Madrid se convirtió en un acontecimiento y fue nombrado socio de la Academia Filarmónica Matritense y del Liceo⁷³². Su presidente era Antonio Tenreiro Montenegro y Caveda, conde de Vigo, según los datos que constan en el reglamento de la institución⁷³³, nombrado viceprotector del Real Conservatorio de Música de Madrid el 25 de agosto de 1838⁷³⁴. En palabras de Baltasar Saldoni, era «el discípulo predilecto de Aguado»⁷³⁵. En otra de las cartas dirigidas por Aguado a Masarnau, el 4 de octubre de 1839, el guitarrista manifestaba su esperanza de que la enseñanza de la guitarra pudiera ser introducida en el conservatorio por mediación del conde de Vigo: «Este S.or Viceprotector es muy aficionado á ella, y no estrañaría yo que intentase introducir su enseñanza en el Conservatorio»⁷³⁶. Sin embargo, a pesar de las condiciones propicias, y de los intentos posteriores por parte del guitarrista Antonio Cano⁷³⁷, la enseñanza oficial de dicho instrumento no tuvo lugar hasta 1935, cuando Regino Sainz de la Maza fue nombrado profesor interino⁷³⁸.

Las cartas de Aguado dirigidas a Santiago Masarnau resultan útiles para conocer el ambiente musical que encontró el guitarrista en Madrid. En su opinión, el interés por la guitarra en la capital española había disminuido y debía intentar mejorar la situación: «No obstante creo haber hecho bien en mostrarme para despertar la afición á la guitarra, que estaba amortiguada, y tengo esperanza de que un anhelo por este instrumento y mis desvelos han de producir algun buen efecto»⁷³⁹. En ese mismo documento, explica que había organizado audiciones en su domicilio con el fin de evitar desplazamientos:

⁷³¹ *El Eco del Comercio*, 27 de abril de 1839.

⁷³² E-Mah Diversos 628, leg. 7 (3). El ejemplar E-Mn M/3343 de su *Nuevo Método para Guitarra* está dedicado a Antonio Gutiérrez.

⁷³³ *Reglamento de la Academia Filarmónica Matritense* (Madrid: Imprenta de Burgos, 1838), 15.

⁷³⁴ Federico Sopena, *Historia crítica del Conservatorio de Madrid* (Madrid: Dirección de Bellas Artes, 1967), 225.

⁷³⁵ Saldoni, *Diccionario de efemérides*, 1:121.

⁷³⁶ E-Mah Diversos 628, leg. 7 (7).

⁷³⁷ Véase p. 322.

⁷³⁸ Sopena, *Historia crítica de Conservatorio*, 246.

⁷³⁹ E-Mah Diversos 628, leg. 7 (3).

[...] no presto la ocasión de que me oigan en local conveniente. A este fin y para evitar el ir de una parte á otra, he determinado que vengan á oírme los Jueves por la mañana de once á una á mi casa c[alle] de S[an]ta Barbara la Vieja n.º 4 (á 200 pasos de la casa del S.r D.n Juan⁷⁴⁰) donde hay una sala que no deja de ser á propósito para la guitarra. Hasta ahora tengo el gusto de que guste la máquina y de que conozcan sus ventajas⁷⁴¹.

Respecto a la venta de sus libros de guitarra, Aguado ya no tenía en mente vender más ejemplares de sus métodos publicados, quizá para fomentar las ventas de la nueva publicación que iba a aparecer. De hecho, se sabe que las planchas de aquellos estaban ya fundidas⁷⁴², con el fin de evitar posibles reimpressiones. El 18 de diciembre de 1839 se anunciaron en la *GdM* los últimos libros:

Unos cuantos ejemplares que han quedado existentes, fundidas ya las láminas del método nuevo para guitarra por Don D. Aguado, y de la escuela para dicha guitarra por el mismo autor, la segunda edicion corregida y aumentada, se hallan de venta, el primero á 60 rs., y el segundo á 120, en el almacen de música de Carrafa, calle del Príncipe, núm. 15, con las óperas Belisario, Gemma di Bergi [sic], Lucrecia Borgia, Marino Faliero y otras nuevas⁷⁴³.

El autor, finalmente, se decantó por encargarse de la edición del *Nuevo método* a la imprenta de Eusebio Aguado, cuyo hijo, llamado también Eusebio, era alumno suyo y tuvo el cometido de componer los ejemplos con unos tipos musicales que todavía no habían utilizado. Ante todo, deseaba claridad en el texto, lo que se consiguió con la tipografía pero no con el grabado. Con ello, sacrificó la belleza de la parte musical (fig. 65).

La parte teórico-práctica de esta obra contiene un texto de preceptos alternados con las correspondientes lecciones de música: siendo muy cómodo para el principiante ver en una misma página el precepto seguido de la lección, ó había de estar todo grabado con perjuicio del texto, ó todo impreso á costa de la hermosura comparativa en las lecciones prácticas⁷⁴⁴.

No obstante, la segunda parte del método es toda grabada, posiblemente al constar de comentarios textuales breves y ser mayor la sección musical. Fue realizada por Benito Campo, según el número de plancha de la edición (B. C. 1), distribuidor de las obras de Aguado cuando residía en París. Los hijos del guitarrero, Ignacio Agustín y José, se

⁷⁴⁰ Se refiere a Don Juan Antonio Melón.

⁷⁴¹ E-Mah Diversos 628, leg. 7 (3).

⁷⁴² *GdM*, 18 de diciembre de 1839.

⁷⁴³ *Ibíd.*

⁷⁴⁴ Aguado, introducción a *Nuevo método para guitarra*.

convirtieron, además, en alumnos de Aguado, estrechándose los lazos profesionales y de amistad.

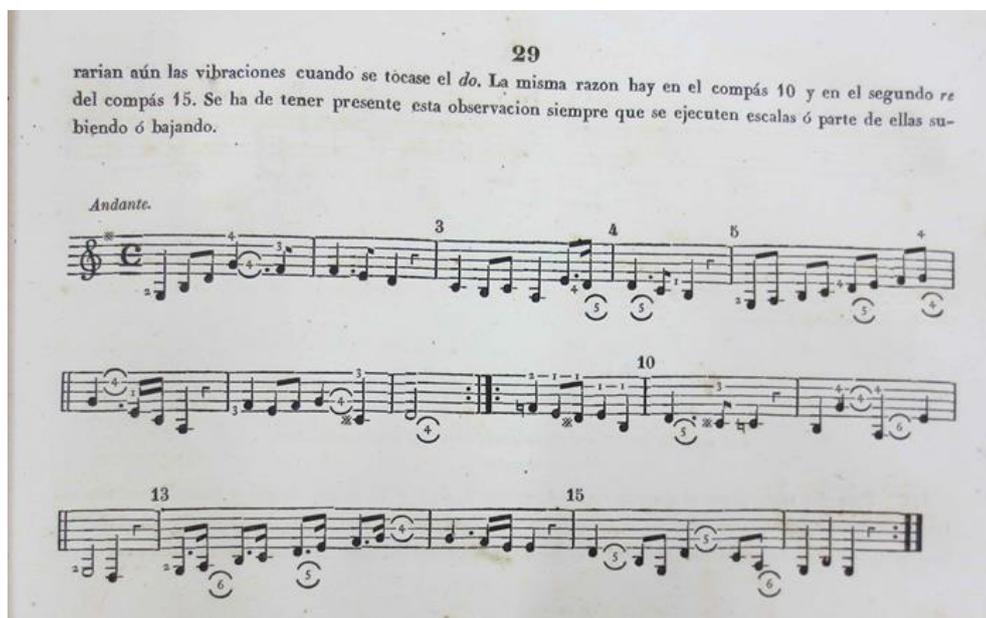


Fig. 65. Lección 21, compuesta con los tipos de la imprenta de Eusebio Aguado, donde se observa la escasa claridad de la parte musical. Aguado, *Nuevo método para guitarra* (Madrid: Lodre y Eusebio Aguado, 1843), 29. E-Mc S.1452.

Debió de ser una tarea costosa para todos los implicados, pues el libro no salió a la luz hasta el verano de 1843, y en tres entregas. Se promovió una suscripción, que conllevaba cierto ahorro, según fue anunciado en la *GdM* el 10 de junio de 1843:

Nuevo método de guitarra por Dionisio Aguado. = Esta obra se publicará por entregas, á saber:

En 15 de Julio la primera, que contendrá la parte que constituye puramente el método, y que constará de 16 pliegos impresos y dos litografías.

En 31 de id: la segunda, que comprenderá los ejercicios para ambas manos, y constará de 39 páginas grabadas.

En 15 de Agosto la tercera y ultima, que contendrá los estudios y dos tratados, uno sobre la expresion y otro acerca del conocimiento del diapason del instrumento, y constará de 42 páginas grabadas.

Los que deseen suscribirse en esta corte, lo harán en las guitarrerías de Gonzalez y de Campos, calle angosta de Majaderitos, y en el almacen de música de Lodre, Carrera de San Gerónimo, hoy calle de Zayas, abonando el importe de la primera entrega, que es el de 30 rs., al hacer la suscripcion; el se la segunda, que es 24 rs., al recibir la primera, y el de la tercera, que es 20rs., al recoger la segunda; en inteligencia de que pasado el plazo prefijado para la publicacion de la última entrega, el precio de dicha obra será el de 90 reales vellon.

El texto continuó promoviendo el uso del *tripodison*, que pasaría desde entonces a denominarse *trípode* o *máquina*⁷⁴⁵. Con anterioridad, el 4 de octubre de 1839, comentó el guitarrista a Masarnau, que estaba en Madrid empleando todas sus fuerzas en impulsar el invento:

Estoi contento del recibimiento que he tenido en esta y del estado de mi salud, mejor que cuando sali de ahí: Tampoco estoi descontento del jiro que voy dando á mi principal negocio de fomentar la afición a la guitarra en la máquina: tengo algunos discípulos que progresan con la rapidez que ya me figuraba, de manera que en un par de años espero que se oigan habilidades en la Guitarra⁷⁴⁶.

Varias páginas del método están dedicadas a enseñar cómo acoplar y utilizar la máquina con precisión, y una lámina muestra al autor con la posición final. El guitarrista pasaba las dos primeras clases con los alumnos enseñándoles a colocar el instrumento en el mecanismo, según se puede comprobar en una notas autógrafas de Aguado que se conservan en la Biblioteca Nacional⁷⁴⁷.

A pesar de todos los esfuerzos de Aguado por dar a conocer el invento, este tuvo escaso éxito. Tras varias mejoras, obtuvo el visto bueno en París de Fernando Sor, quien, sin embargo, no llegó a utilizarlo: «El célebre Sor, luego que perfeccioné este mecanismo, admitió su uso, en términos que decía con frecuencia que sentía no se hubiera inventado cuando él empezó á tocar la guitarra para haberle usado siempre»⁷⁴⁸. Hay escasos testimonios de su empleo: además de los ya mencionados Antonio Cano y Bonaventura Bassols⁷⁴⁹, el mayor entusiasta fue Florencio Gómez Parreño⁷⁵⁰:

[...] porque no solo le facilita, dice, la ejecucion de toda clase de pasajes, sino que la confianza que le inspira la fijacion de la guitarra ensancha el ámbito de su imaginacion (que por cierto es fecunda), sugiriéndole ideas y efectos propios de este hermoso instrumento, y cree que no podria producir estos sin el auxilio de la Trípode⁷⁵¹.

⁷⁴⁵ Aguado, parte primera teórico-práctica en *Nuevo método para guitarra*, 2.

⁷⁴⁶ E-Mah, Diversos 628, leg. 7 (7).

⁷⁴⁷ Dichas notas se encuentran dentro del ejemplar E-Mn M/267 y hasta el momento ningún investigador se ha referido a ellas.

⁷⁴⁸ Aguado, 1.ª parte en *Nuevo método para guitarra*, 4.

⁷⁴⁹ Véase nota n.º 700.

⁷⁵⁰ Abogado de renombre y aficionado a la guitarra que publicó obras para el instrumento de gran dificultad y con nuevos recursos técnicos. Para más datos puede consultarse Javier Suárez-Pajares, *DMEH*, s.v. «Gómez Parreño, Florencio».

⁷⁵¹ *Apéndice al Nuevo método para guitarra* que en 1843 publicó Don Dionisio Aguado (Madrid: Imprenta de Aguado, 1849), 8.

El guitarrista madrileño advertía que, aun con menos ventajas, el método también podía utilizarse sin el invento, y propuso dos posiciones alternativas. Si se trataba de hombres, prefería sujetar el instrumento sobre la pierna izquierda y con el pie apoyado en una banqueta; en la derecha, en el caso de tratarse de mujeres. De todas formas, señala que sobre el muslo izquierdo es mejor, ya que la mano derecha queda más cerca del cuerpo y esta puede tocar con más fuerza⁷⁵².

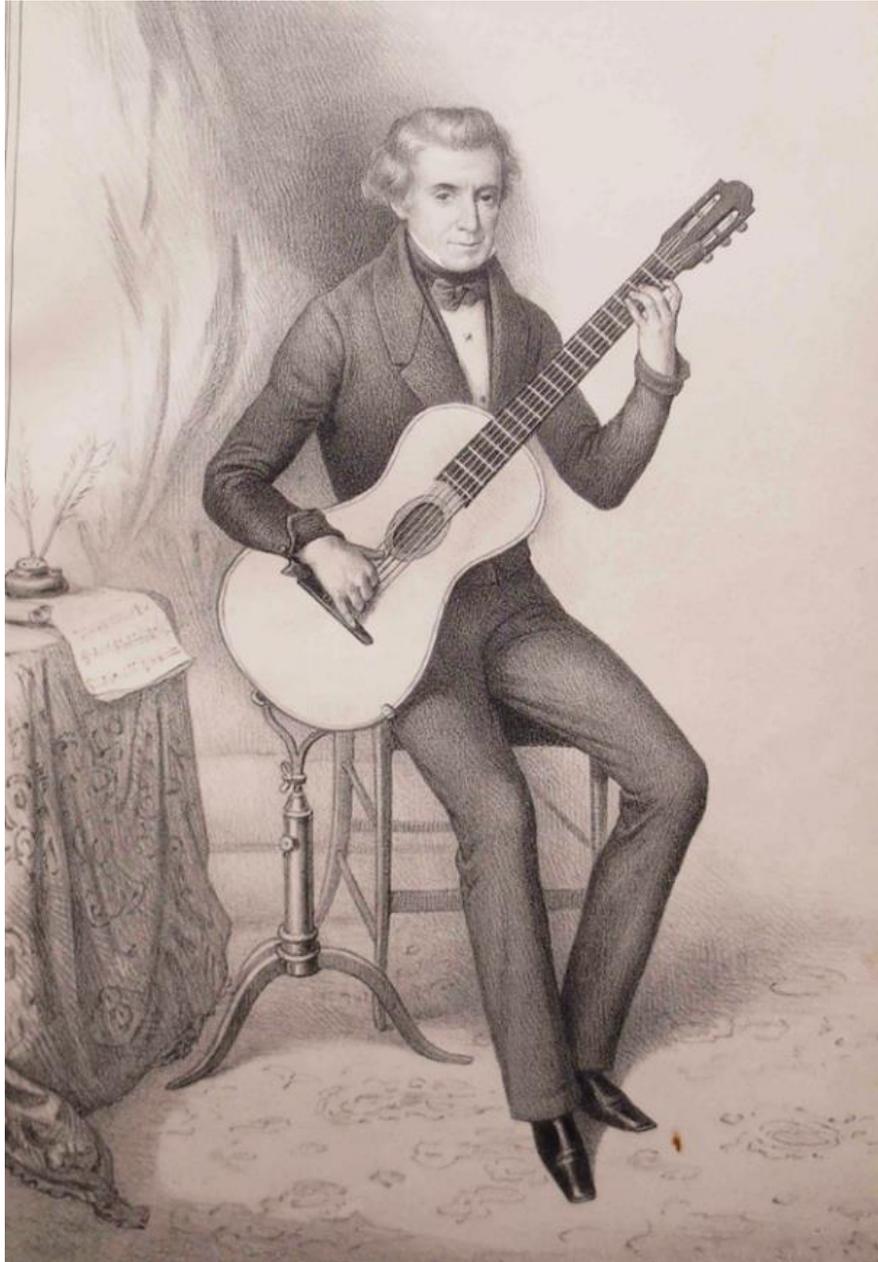


Fig. 66. Dionisio Aguado con la *trípode* o máquina. (Madrid: [Lith.^a de J. A. López], [ca. 1843]), 33 × 25 cm. E-LCollado.

⁷⁵² Aguado, 1.^a parte en *Nuevo método para guitarra*, 11.

En el *Nuevo Método* para guitarra de Aguado se hallan novedades significativas en relación con la técnica. El guitarrista corrigió y mejoró algunos de los postulados de los métodos anteriores y se centró en la calidad del sonido en la guitarra, tal como advertía en la introducción: «Este nuevo concepto me ha obligado á variar de ideas en algunos puntos, y he creído que debía fijar mi atención principalmente en el mejor modo de formar sonidos llenos, redondos, puros y agradables»⁷⁵³. Calificó al instrumento de una «orquesta en miniatura», para lo que se propuso el objetivo de enseñar distintos tipos de sonoridades.

La guitarra es instrumento que aún no está bien conocido. ¿Quién diría que de todos los que se usan hoy, tal vez es el más á propósito para causar ilusión con la semejanza de los efectos de una orquesta en miniatura? Inconceivable para esto á primera vista; sin embargo, la experiencia no deja duda de ello⁷⁵⁴.

Respecto a la mano izquierda, cambia su punto de vista. Mientras que en los métodos publicados en 1820 y 1825 aconsejaba utilizar la máxima fuerza, en el *Nuevo Método* resalta en diversas ocasiones que solo hay que emplear la fuerza necesaria y adiestrar las manos para su independencia: «El discípulo tendrá cuidado de no apretar sino lo preciso los dedos de esta mano sobre las cuerdas, y de que el pulgar corresponda á la presión de cada uno de ellos»⁷⁵⁵, así como «no se ha de emplear en la presión de las cuerdas mas fuerza que la necesaria para que el sonido salga claro»⁷⁵⁶. Insiste también en que los dedos deben estar continuamente abiertos para que cada uno de ellos quede bien colocado sobre el traste correspondiente⁷⁵⁷ y, en lo concerniente a este punto, realiza una interesante observación con objeto de evitar ruidos durante la ejecución:

Teniendo los dedos de esta mano siempre abiertos (fig. 7. lám. 2ª) resulta la ventaja de que al levantarse ellos de la cuerda pisada lo hace cada uno paralelamente á la división, y se evita un ruido ó silbido sutil que el dedo produce al retirarse, especialmente en los bordones, el cual se verifica, cuando los dedos se levantan en dirección diagonal á la cuerda⁷⁵⁸.

Aguado dedicó una amplia sección del método a lo que él denominó «Riqueza de la Guitarra». Comprende las páginas 46 a 56 de la parte teórica y contiene los efectos

⁷⁵³ *Ibíd.*, 1.

⁷⁵⁴ *Ibíd.*

⁷⁵⁵ *Ibíd.*, 25.

⁷⁵⁶ *Ibíd.*, 27

⁷⁵⁷ *Ibíd.*, 25.

⁷⁵⁸ *Ibíd.*, 28.

especiales de sonido que pueden conseguirse con el instrumento. Explica la realización de los armónicos, el vibrato (que denomina «trémulo»), los sonidos producidos por la mano izquierda sola, las campanelas o los sonidos apagados. También la imitación de algunos instrumentos, como la reunión de violín, viola y bajo, la trompeta, el arpa o la tambora. Respecto a esta última, indica:

Algunos producen con mucha semejanza el efecto del tamboron que acompaña á la música militar, y se hace, sacudiendo sobre el puente con los dedos medio é índice bien estirados y alternando, mientras que la mano izquierda tiene formado un acorde⁷⁵⁹.

La búsqueda de nuevos recursos en la guitarra comienza en esos años y su uso se extenderá durante la segunda mitad del siglo XIX, como se verá en el siguiente capítulo.

Poco después, hacia 1844, Georges Schonenberger reeditó el *Nuevo Método* en París. En algunos de los ejemplares se muestra la colocación de la guitarra sin la trípode⁷⁶⁰. Se desconoce hasta el momento si dicha edición fue autorizada por Aguado, pero en 1851 se prohibió su entrada en España a través de una orden publicada en el *Boletín Oficial del Ministerio de Hacienda* el 21 de agosto:

Orden circular de la Direccion general de Aduanas prohibiendo la introduccion en el Reino del método para guitarra de D. Dionisio Aguado, impreso en el extranjero. Habiendo llegado á entender esta Direccion general que por algunas Aduanas del reino se permite la introduccion del nuevo método para guitarra, compuesto por D. Dionisio Aguado, y cuya propiedad corresponde á D. Benito Campo, fabricante de guitarras, con establecimiento en esta corte, única persona á quien corresponde aquella facultad, con arreglo á lo que previene la ley de 10 de junio de 1847 sobre la propiedad literaria; esta oficina general encarga muy particularmente á todos los funcionarios dependientes de ella que cuiden en lo sucesivo de evitar que se verifiquen introducciones del método de Aguado, impreso en el extranjero, sin que sean á nombre del Sr. Campo y en los términos que determina para ello la legislacion vigente de Aduana.

Dios guarde á V. muchos años. Madrid 18 de julio de 1851. = C. Bordiu. = Sr. administrador de la Aduana de [...].

Dicha edición, grabada de nuevo en su totalidad, se caracteriza por una mayor claridad de las secciones musicales, especialmente de la primera parte. Su presencia en bibliotecas españolas es significativa, por lo que es posible que llegaran bastantes ejemplares a España. Las copias consultadas no presentan el retrato del autor⁷⁶¹, pero sí

⁷⁵⁹ *Ibíd.*, 55.

⁷⁶⁰ Brian Jeffery, en su introducción a *Aguado. New Guitar Method* (Londres: Tecla Editions, 1981), xv, indica que en la colección particular de Matanya Ophee, existía un ejemplar con estas características. De esta misma edición estuvo a la venta en línea un libro con dicho grabado, que se muestra en la fig. 65.

⁷⁶¹ Realizado en la litografía de J. A. López en la plazuela del Ángel de Madrid, mostrado en la fig. 64.

una lámina con la posición del instrumento sin el mecanismo, titulada «Colocation [sic] de la guitarra sin la trípode» (fig. 67), lo que posiblemente indica que la publicación se realizó sin el consentimiento del autor.



Fig. 67. Lámina con la posición de la guitarra en un ejemplar del método de la edición de Schonenberger (París: Schonenberger, [ca. 1844]). Ilustración procedente de la descripción de un ejemplar puesto a la venta por un anticuario.

El 15 de julio de 1875, Philibert-Archille Lemoine adquirió los fondos de Schonenberger por 354000 francos⁷⁶² y se convirtió en distribuidor del *Nuevo Método* desde París. Al número de plancha original de Schonenberger (S1320) se añadió el de Lemoine (14096). Se reimprimió repetidas veces hasta principios del siglo XX, lo que se puede verificar al examinar distintos ejemplares, algunos de ellos con una lámina fotográfica que muestra la posición de la guitarra y las manos, que también aparece en el método de Sor, revisado por Napoleon Coste y comercializado por Lemoine⁷⁶³ (fig. 68).

Las ventas del método tras el fallecimiento de Aguado y hasta principios del siglo XX fueron numerosas. Benito Campo realizó múltiples impresiones. La confección de los libros se realizaba manualmente y los ejemplares, facticios, se componían de las distintas láminas disponibles, imprimiéndose las necesarias para completarlos. Aguado dejó constancia en su testamento de que tenía «quinientos sesenta ej[emplare]s de la parte impresa» y advierte que, imprimiendo ochenta y cinco estampas de música, era posible formar quinientos sesenta ejemplares completos⁷⁶⁴. Al examinar algunos de los libros facticios compuestos tras el fallecimiento del guitarrista, se ha podido apreciar que están conformados por papel de diferentes calidades y por láminas procedentes de distintas impresiones⁷⁶⁵.

A principios del siglo XX, Faustino Fuentes Navas pasó a comercializar el *Nuevo Método*, del que sacó a la luz, al menos, dos ediciones más⁷⁶⁶. Desde 1936 prevalecerían las revisiones, especialmente la efectuada por Regino Sainz de la Maza para Unión Musical Española⁷⁶⁷. En la actualidad, sin embargo, cada vez más guitarristas prefieren acercarse a las versiones decimonónicas originales, pues su lectura permite interpretar el repertorio conforme a los parámetros técnicos de su creador y sus ejercicios y estudios constituyen todavía uno de los pilares básicos en la enseñanza del instrumento.

⁷⁶² Devriès y Lesure, *Dictionnaire*, 2:395.

⁷⁶³ Napoleon Coste, *Méthode Complète pour la Guitare par Ferdinand Sor. Rédigée et augmentée de nombreux exemples et leçons, suivis d'une notice sur la 7e corde* (París: Lemoine, [190-]). Se trata de una reimpresión de la edición de Schonenberger, a la que se ha añadido la lámina fotográfica.

⁷⁶⁴ Testamento de Aguado, E-Mahp, tomo 26085, fol. 104.

⁷⁶⁵ Es el caso de un ejemplar que se encuentra en la colección de la autora, compuesto hacia 1880.

⁷⁶⁶ No se han localizado ejemplares de la primera edición, aunque probablemente Faustino Fuentes Navas consideraba los ejemplares de Campo como tal. En algunos libros aparecen de forma simultánea los sellos de Ignacio Agustín Campo y Faustino Fuentes. La segunda edición corrió a cargo de la Sociedad de Autores Españoles, ligada también a Faustino Fuentes y a su dirección en la calle Arenal 20 de Madrid, y la tercera, de Fuentes y Asenjo, bajo la misma responsabilidad. Para más información sobre este editor, consúltense Carlos José Gosálvez Lara, *DMEH*, s.v. «Fuentes Navas, Faustino» y «Fuentes y Asenjo».

⁷⁶⁷ Sainz de la Maza, Aguado, *Nuevo método*.

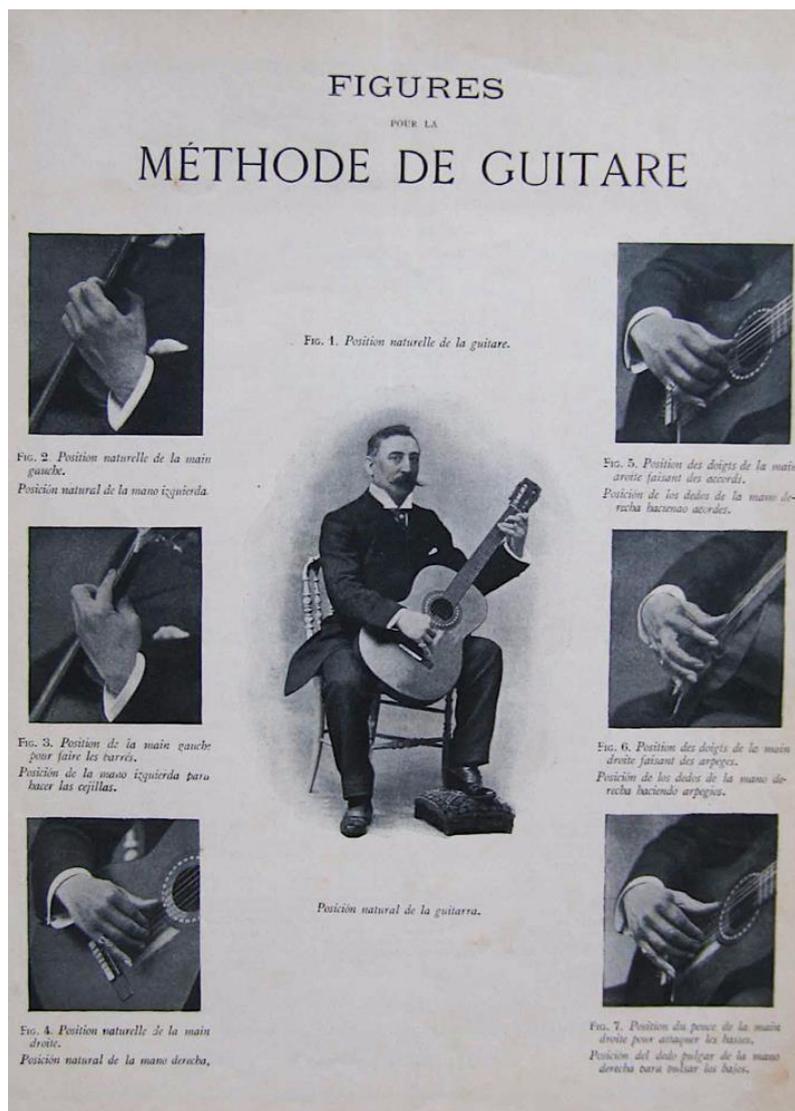


Fig. 68. Lámina fotográfica con la posición general y de las manos en la edición de Lemoine del *Nuevo Método para guitarra* de Aguado (París: Lemoine, 190-). E-LCollado.

3.1.1.3.5. El Apéndice al *Nuevo Método para Guitarra* (Madrid, 1850)

Tras la publicación del *Nuevo Método* en 1843, apenas quedan huellas de la actividad del guitarrista, quien, según Antonio Ribot, atendía a un número reducido de alumnos:

Se había creado muy pocas necesidades, y así es que no tuvo para satisfacerlas que recurrir siquiera a la enseñanza. Con todo, tomó a su cargo algunos discípulos con el exclusivo objeto de imbuirles las excelentes doctrinas de su método para que pudiesen

propagarlas. Todos ellos se distinguen por el sonido lleno, rotundo y brillante que sacan del instrumento⁷⁶⁸.

Escribió, sin embargo, un anexo a su método, titulado *Apéndice*, que no llegó a ver publicado ya que falleció el 20 de diciembre de 1849. Benito Campo, heredero de las obras, se encargó de culminar la edición. Esta sección estaba ya terminada en 1845, pues así lo manifestó el autor en su testamento: «Dejo un borrador en limpio de un Apéndice á mi nuevo método que he escrito para publicarle. Puede valer algo»⁷⁶⁹. La fecha de la portada, 1849, apunta a que ya se había iniciado su impresión en vida del autor. Se puso a la venta en febrero de 1850, según se anunció en *El Clamor Público*:

MÚSICA. Habiendo fallecido el célebre profesor de guitarra don Dionisio Aguado, bien conocido por sus notables composiciones, y acaecido esta lamentable pérdida sin terminarse aun la impresión que estaba haciendo del APÉNDICE á su NUEVO MÉTODO para guitarra, el propietario de las obras de tan distinguido artista tiene el honor de anunciar á los conocedores y apasionados de este hermoso instrumento, que se ha llevado á cabo dicha interesante impresión; y con el objeto de que se propague tan excelente escuela, espenderá dicho APÉNDICE, juntamente con el MÉTODO, sin aumentar el precio de 90 reales en que este se ha vendido hasta ahora, y tomándolo suelto á 9 reales.- Consta de un cuaderno en fólío de 16 páginas, una estampa litografiada con las posturas mas ventajosas de ambas manos y una lámina de música con varios ejemplos. Es de sumo interés para cuantos tienen el citado método por ser un complemento de él.

Se vende en esta córte, así como las demas obras de tan eminente compositor, únicamente en la guitarrería de Benito Campo, calle de Cádiz, (antes Angosta de Majaderitos) núm. 16.

Los señores almacenistas de música, tanto nacionales como extranjeros, y demas que quieran hacer pedidos, se dirigirán á dicho Campo, que siendo el único que puede espenderlas, perseguirá ante la ley al que sin su conocimiento y permiso las venda ó reimprima (16 de febrero de 1850).

El *Apéndice* insistía en las ventajas de la utilización de la trípode y recogía los juicios favorables de Fernando Sor sobre el invento en su *Fantaisie Élégiague op. 59*, así como los de Florencio Gómez Parreño⁷⁷⁰.

En bibliotecas y colecciones particulares, este *Apéndice* se halla, la mayoría de las veces, encuadernado junto a las ediciones confeccionadas por los hermanos Campo, y ya publicado de forma conjunta con el *Nuevo Método* en las ediciones promovidas por Faustino Fuentes, pero no se encuentra en las versiones comercializadas por Schonenberger y Lemoine.

⁷⁶⁸ Ribot, «Aguado», 14.

⁷⁶⁹ Testamento de Aguado, E-Mahp, tomo 26085, fol. 104.

⁷⁷⁰ Véase p. 86.

3.1.2. Fernando Sor y su *Méthode pour la Guitare* (París, 1830)

Junto a los métodos de Dionisio Aguado, el de Fernando Sor ha sido abordado por varios estudiosos⁷⁷¹, no obstante, se expondrán aquí algunos puntos de vista sobre el texto y su publicación. Fue titulado *Méthode pour la Guitare* y publicado por el autor en París en 1830. Los contenidos aparecieron descritos de forma detallada el 20 de abril de 1828 en el *Journal des Artistes*⁷⁷². Dada la extensión de dicho artículo, es posible que se tratara del mismo texto de un *Prospectus*, no localizado y relacionado en la *BdlF*, donde se anunciaba la suscripción, abierta hasta el 1 de julio de ese año, pasando en ese caso a costar quince francos en vez de treinta⁷⁷³. En Francia era habitual realizar *prospectus* para informar sobre los contenidos de una publicación y promover las suscripciones⁷⁷⁴. Se desconocen los motivos por los que la edición se retrasó dos años. Cabe la posibilidad de que no se alcanzara el número necesario de personas interesadas para costear la impresión. El 13 de diciembre de 1830 se abrió una nueva suscripción, en la que se avisaba de que el método saldría a la venta el 1 de enero de 1831 y, en ese caso, el precio sería de doce francos en lugar de treinta y seis⁷⁷⁵. Su difusión debió de ser reducida, dado el escaso número de ejemplares que se conservan en la actualidad. Tan solo se han podido localizar tres: uno en la Biblioteca Nacional de España, dedicado a su amigo Aguado⁷⁷⁶; un segundo en el Orfeo Català de Barcelona⁷⁷⁷, y uno más, incompleto, en la Bibliothèque

⁷⁷¹ Jeffery, *Fernando Sor* (1994); Ribouillault, *La technique de guitare en France*; Wolf Moser, *Fernando Sor. Versuch einer Autobiographie und gitarristische Schriften* (Colonia: Gitarre & Laute, 1984); Marco Riboni, «Fernando Sor e il *Méthode pour la guitare*», en *Estudios sobre Fernando Sor*, ed. por Luis Gásser (Madrid: ICCMU, 2003), 387-401.

⁷⁷² *Journal des Artistes*, 28 de abril de 1828.

⁷⁷³ *BdlF*, 24 de mayo de 1828, citado por Jeffery en *Fernando Sor* (1994), 186-187.

⁷⁷⁴ Un prospectus era un «programme donnant une idée d'un ouvrage ont on annonce la publication» Bescherelle Ainé y J. A. Pons, *Nouveau Dictionnaire Classique de la Langue Française* (París: Garnier Frères, 1865), s.v. «Prospectus». «Programa que da una idea de una obra en el que se anuncia la publicación, trad. autora.

⁷⁷⁵ *Journal du Commerce*, 13 de diciembre de 1830. Dato proporcionado por Erik Stenstadvold en *Annotated Bibliography*, 181.

⁷⁷⁶ Se trata del ejemplar E-Mn M/2654(2), con correcciones del mismo autor y con una dedicatoria autógrafa a su amigo Dionisio Aguado.

⁷⁷⁷ E-Boc 19-VII-40.

Nationale de France⁷⁷⁸. Matanya Ophee, por su parte, consignaba una copia más en su colección particular⁷⁷⁹. Según Baltasar Saldoni, Sor llegó a romper las planchas para no volverlo a imprimir: «Su carácter era bastante original, pues sabemos que un día rompió las planchas de su método y de otras piezas compuestas por él, por mero capricho»⁷⁸⁰. No obstante, algunos ejemplares llegaron a España, donde se seguía la obra del compositor. El libro aparece en algunos anuncios de la *GdM*. El 13 de julio de 1837 se alude al método como «no conocido», posiblemente al venderse por primera vez en la península, al no despreciable precio de ciento cuarenta y cuatro reales: «Sor, método para idem 144 rs. (no conocido). Se hallarán grabados en el gran almacén de Carrafa, calle del Príncipe, núm. 15»⁷⁸¹. También al año siguiente aparece encabezando una relación de obras de Sor en la *GdM*⁷⁸², al precio de ciento cuarenta reales. Los títulos fueron vertidos al español, sin citar al autor, ya que estas obras debían de ser suficientemente conocidas (fig. 69).

—Método de guitarra, parte teórica y práctica, 140 rs. Opera 50, la calma, capricho, 18 rs. Opera 51, la horabuena, 18. Opera 52, fantasía aldeana, 20. Opera 54, un trozo de concierto, 18. Opera 54, repite una fantasía para dos guitarras, 40. Opera 55, tres duos fáciles y progresivos para id., 40. Opera 56, una tarde en Berlin, fantasía á solo, 22. Opera 57, seis vaives id., 18. Opera 58, fantasía fácil, 18. Opera 59, fantasía elegiaca á la muerte de una discipula, 18. Opera 60, gran introduccion á los estudios de la guitarra en 25 lecciones progresivas, obra muy interesante que recomienda el autor. Opera 48. ¿Está bien esto? seis piezas, 20. Opera 44, veinte y cuatro pequeñas piezas, 30. Opera 24, ocho pequeñas piezas, 15. Opera 2, seis divertimientos, 12. Opera 3, tema variado, 12. Nueva coleccion de piezas, núm. 1.º, 12 rs., el 2.º 12, y el 3.º un duo 12; y gran fantasía, á 2. Guitarras, 15. Se hallarán grabadas en el almacén de música de Carrafa, calle del Principe, número 15.

Fig. 69. Relación de obras de Fernando Sor en la *GdM* del 20 de julio de 1838, entre las que figura su método de guitarra

Poco después de su publicación en Francia en 1830, el método fue vertido al alemán. Dicha edición, titulada *Méthode pour la Guitare, Guitarre-Schule von Ferdin[an]d. Sor*, fue publicada por Nikolaus Simrock en Bonn en una edición bilingüe

⁷⁷⁸ F-Pn Vm8 u.112. Solo se conserva la parte teórica. Tres ejemplares más aparecen mencionados en el *Catálogo Breve de la colección de Eleuterio F. Tiscornia* (Buenos Aires: el Autor, 1948), 8-10, pero no han podido ser localizados.

⁷⁷⁹ Ophee, *Fernando Sor, Method for guitar*, iv.

⁷⁸⁰ Saldoni, *Efemérides*, 1:266.

⁷⁸¹ *GdM*, 13 de julio de 1837.

⁷⁸² *GdM.*, 20 de julio de 1838.

en francés y alemán⁷⁸³ y, en 1832, el editor londinense Robert Cocks lo haría en inglés⁷⁸⁴. Este método es distinto en su concepción a todos los libros que se han examinado de este género. No se trata únicamente de un texto con el que aprender nociones y ejercicios técnicos de guitarra. Sor, músico con una viva inteligencia, plasmó en esta obra sus pensamientos sobre la música y la técnica, siempre sometidos a reflexión. El objetivo principal del músico es estimular a los aficionados a la guitarra a pensar y cuestionar cualquier postulado antes de darlo por válido. Se trata de una obra filosófica y literaria, repleta de pinceladas de buen humor, en sintonía con el carácter del autor. Así lo manifiesta al describir la actitud habitual de los profesores de guitarra que no enseñan a pensar:

Moi qui vois différemment, je crois qu'un écolier se rebuterait moins de lire ce qu'il doit faire, et dans l'absence du maître, de devenir lui-même son guide, que d'être interrompu à chaque instant pendant la leçon par des observations telles que arquez le bras gauche; ne contractez point l'épaule; vos doigts de la main gauche ne tombent pas assez perpendiculairement; ceux de la main droite sont trop crochus; votre guitare est trop tournée; vous n'attaquez pas la corde au point convenable, etc.⁷⁸⁵.

Estas palabras de Sor, que caricaturizan ciertos procedimientos en la enseñanza, ponen en escena a un actor en el papel de profesor. Rememoran las piezas de teatro de Molière o las obras satíricas españolas de Leandro Fernández de Moratín o Antonio de Zamora. Precisamente en la misma página menciona la comedia *Le Bourgeois gentilhomme*, cuyo protagonista, que había hablado prosa toda su vida sin saberlo, se convierte en un ejemplo para defender sus postulados: «Ce n'est pas la science que Molière voulait tourner en ridicule, c'est la pédanterie»⁷⁸⁶. Sor critica de esta forma a los que se aferran a la técnica y dan excesiva importancia a los pequeños detalles sin reflexionar en profundidad sobre ellos.

Las primeras palabras del autor en el libro sirven para establecer su posición intelectual («En écrivant une Méthode, je n'entends parler que de celle que mes réflexions

⁷⁸³ *Méthode pour la Guitare. Guitarre-Schule von Ferdin[an]d Sor* (Bonn: N. Simrock, [1831]).

⁷⁸⁴ *Method for the spanish Guitar, by Ferdinand Sor. Translated from the original by A. Merrick* (Londres: R. Cocks & Co., [1832]).

⁷⁸⁵ Sor, sección teórica en *Méthode*, 35, cursiva en el original. «Yo que veo de otra forma, creo que un alumno se disgustaría menos leyendo lo que debe hacer, y en la ausencia de maestro, convirtiéndose en su propio guía, que siendo interrumpido a cada instante durante las lecciones por observaciones como arquee el brazo izquierdo, no contraiga el hombro; los dedos de su mano izquierda no están suficientemente perpendiculares; los de la mano derecha están demasiado curvados; su guitarra está demasiado vuelta; usted no ataca la cuerda en el punto conveniente», trad. autora. Existe una traducción al español realizada por los guitarristas Eduardo Baranzano y Ricardo Barceló y publicada en el año 2008 por la editorial Labirinto de Fafe.

⁷⁸⁶ Sor, *Méthode* (1830), 35.

et mon expérience m'ont fait établir pour régler mon jeu»⁷⁸⁷) y se oponía a la práctica habitual en la que los alumnos se comportan con «une soumission aveugle et par un respect religieux pour leurs maîtres»⁷⁸⁸:

Je n'établis rien d'autorité ni par caprice, et je ne fais qu'indiquer la route que j'ai suivie pour obtenir de la guitare les résultats qui m'ont valu les suffrages des gens les plus difficiles à contenter et à éblouir en fait de musique, les harmonistes⁷⁸⁹.

Al aconsejar sobre las guitarras más convenientes, Sor recurre también a la razón y a la experiencia:

Je ne dirai jamais au lecteur: *Voilà ce qu'il faut faire*, mais *voilà ce qu'il m'a fallu faire*, je ne dirai pas non plus comment une guitare doit être faite, mais comment il m'en faut une, et par quelles raisons⁷⁹⁰.

El guitarrista reunía amplios conocimientos literarios y artísticos, a los que recurría como estrategia argumentativa; se sirvió de referentes pictóricos (alusiones, por ejemplo, a la *Dido* de Pierre-Narcisse Guérin⁷⁹¹) para reforzar su posición ante los que manifestaban que su música no podía interpretarse, al clasificarla de otro género⁷⁹². Según Sor, el público desconocía el concepto de esta palabra (que se aplicaba correctamente a las artes plásticas, pero no a la música), que correspondería a «l'application des principes fondamentaux, dont deux artistes sont d'accord, à des objets différens»⁷⁹³. En su formación tuvieron gran peso las ideas ilustradas que circularon en el monasterio de Montserrat, donde estuvo en contacto con religiosos refugiados tras la Revolución francesa, de suerte que en sus memorias, publicadas en la *Encyclopédie Pittoresque*⁷⁹⁴, menciona al arzobispo de Auch, quien le tomó afecto y le enseñaba francés tres veces por semana⁷⁹⁵.

⁷⁸⁷ *Ibíd.*, 1. «Al escribir un método, solo concibo hablar de lo que mis reflexiones y mi experiencia me han permitido establecer para reglar mi técnica», trad. autora.

⁷⁸⁸ *Ibíd.* «Una sumisión ciega y por un respeto religioso hacia sus maestros», trad. autora.

⁷⁸⁹ *Ibíd.*, 2. «No establezco nada por autoridad ni por capricho, y solo indico la ruta que he seguido para obtener de la guitarra los resultados que me han valido los sufragios de la gente más difícil de contentar y de deslumbrar en relación con la música, los armonistas», trad. autora.

⁷⁹⁰ *Ibíd.*, 7, cursiva en el original. «No diré nunca al lector: Esto es lo que hay que hacer, sino esto es lo que me ha sido necesario hacer, yo no diré nunca cómo debe estar hecha una guitarra, sino cómo es la que necesito, y por qué razones», trad. autora.

⁷⁹¹ Posiblemente se refiriera al cuadro *Énée et Didon*, ca. 1815, óleo sobre lienzo, 35 cm × 45 cm., Musée du Louvre, n.º inv.: R.F. 762.

⁷⁹² Sor, *Méthode*, 78.

⁷⁹³ *Ibíd.*, 78. «La aplicación de los principios fundamentales, en los que dos artistas están de acuerdo, en dos objetos diferentes», trad. autora.

⁷⁹⁴ Sor, «Sor», 154-167.

⁷⁹⁵ *Ibíd.*, 163.

Por otra parte, Sor ingresó en 1796 en la Real Escuela Militar de Matemáticas de Barcelona, según consta en la relación de los alumnos de dicha academia conservada en la Biblioteca Histórico-Militar de Barcelona⁷⁹⁶. Todo parece indicar que permaneció cuatro años en esta institución (hasta 1800) en los que estudió ingeniería y aprendió, además de materias como matemáticas aplicadas a la artillería o a la construcción de fortificaciones, a observar y a experimentar. Las ciencias exactas están presentes en su método, por ejemplo al describir la construcción de la guitarra o la posición de las manos, y los textos aparecen enriquecidos con representaciones geométricas que recuerdan los ejercicios destinados a trazar y calcular trayectorias⁷⁹⁷.

Con el fin de explicar el significado de la aplicación práctica de las teorías establecidas, se sirve de diagramas (fig. 71). Sus palabras en la introducción parecen referirse a esos años de formación:

Un amateur est celui qui prend l'étude de l'instrument comme un délassement des occupations sérieuses de son état ou de sa carrière; il a donc appris d'autres choses, il a dû raisonner [...] il doit aimer le raisonnement et le préférer à l'autorité⁷⁹⁸.

Los conocimientos musicales que adquirió en Montserrat, las ideas ilustradas que pudo recibir a través de los monjes franceses, las enseñanzas que recibió en la Real Escuela Militar de Matemáticas de Barcelona y su afición por la guitarra, todo en su juventud, sellaron el pensamiento de Sor a lo largo de su vida, que se manifiesta en su *Méthode pour la Guitare*.

⁷⁹⁶ Relación de alumnos de la Academia de Ingenieros de Barcelona, E-Bhm AB.AB4.235. Dicho listado aparece mencionado por Josep M.^a Mangado i Artigas, «Fernando Sor. Desde sus antepasados hasta su exilio en Francia, en *La guitarra en la historia. XII Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra* (Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, 2001), 69.

⁷⁹⁷ En la biblioteca histórico militar de Barcelona se conservan dibujos del siglo XVIII realizados por los alumnos de la Academia de Matemáticas de Barcelona, exactos en su concepción a los incluidos por Sor en su método. Dos de ellos pueden verse en Francisco Segovia Barrientos, «Els fons bibliogràfics de l'Acadèmia de Matemàtiques», en *La Academia de Matemáticas de Barcelona: el legado de los ingenieros militares, 1720-1803*, coord. por Juan Miguel Muñoz Corbalán (Barcelona: Ministerio de Defensa, 2004), 80-81.

⁷⁹⁸ Sor, *Méthode*, 5. «Un aficionado es aquél que estudia el instrumento como esparcimiento a sus ocupaciones serias de su estado o su carrera; él ha tenido que aprender otras cosas, ha tenido que razonar [...] debe desear el razonamiento y preferirlo a la autoridad», trad. autora.

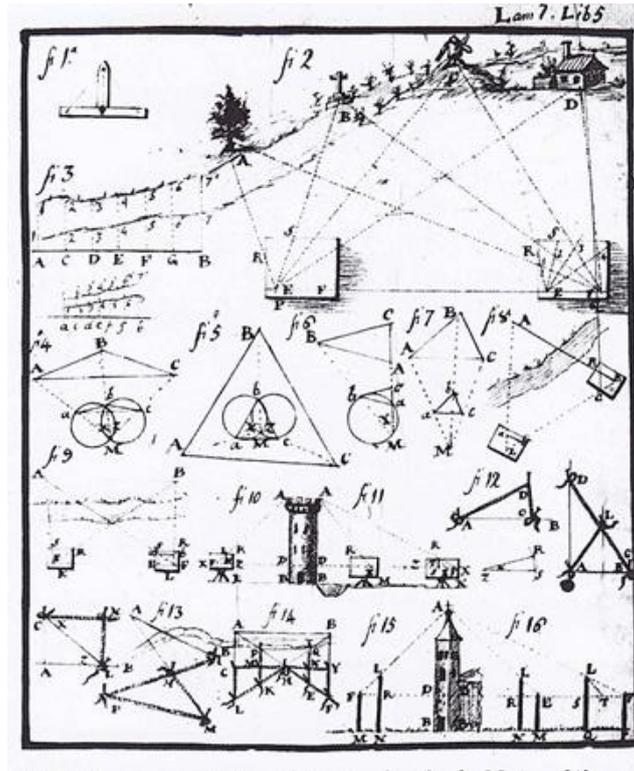


Fig. 70. Lámina 7.^a del libro 5.^o de los apuntes de un alumno de la Academia de Matemáticas titulados *De la trigonometría y geometría práctica. Tratado 3.^o*. E-Bhm AB.AB3.208. Imagen tomada de Francisco Segovia Barrientos, en *La academia de matemáticas de Barcelona. El legado de los ingenieros militares* (Barcelona: Ministerio de Defensa, 2004), 80.

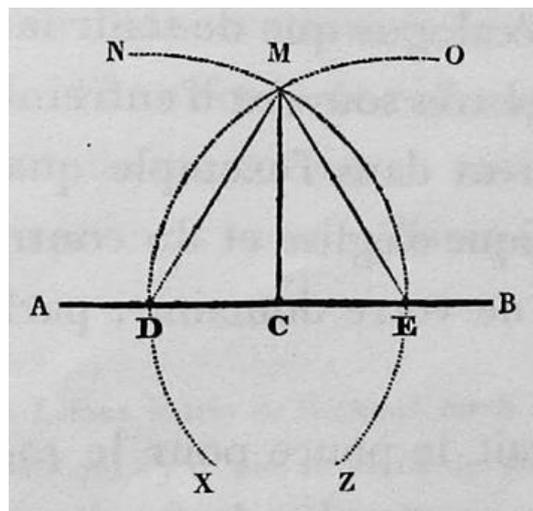


Fig. 71. Para Sor esta figura es un ejemplo de un principio matemático, de la misma forma que un ejemplo musical es la práctica de una teoría establecida. Sor, *Méthode pour la Guitare* (París: el autor, 1830), 83. E-Mn M/2654.

En lo relativo a la construcción de la guitarra, explicó los particulares que consideraba más adecuados para el instrumento, auxiliándose, una vez más, de la geometría (fig. 72)⁷⁹⁹. Sor comenta que estuvo en contacto con algunos guitarreros de renombre para mostrarles las características de las guitarras que necesitaba; así señala a Louis Panormo en Londres⁸⁰⁰ y a Schroeder en San Petersburgo, además de al parisino Lacôte, a quien valoraba por su mente abierta al razonamiento. También menciona las guitarras de Alonso (Madrid), de Pagés y Benedid (Cádiz), de José y Manuel Martínez (Málaga), o las de Rada, sucesor del anterior⁸⁰¹.

La reflexión está presente una vez más al explicar la colocación de la guitarra: «[...] il m'a fallu raisonner avant d'ériger une maxime en principe fixe»⁸⁰². Con el fin de dejar libertad de movimientos a la mano izquierda, utilizaba «un appui pour mon pied droit»⁸⁰³, que es la posición más habitual adoptada por los intérpretes posteriores. Además, Sor aportó otra solución para colocar el instrumento, con el apoyo sobre una mesa (fig. 73). Cualquier principio es válido si está sometido a la razón, sin importar la ruptura con normas preestablecidas.

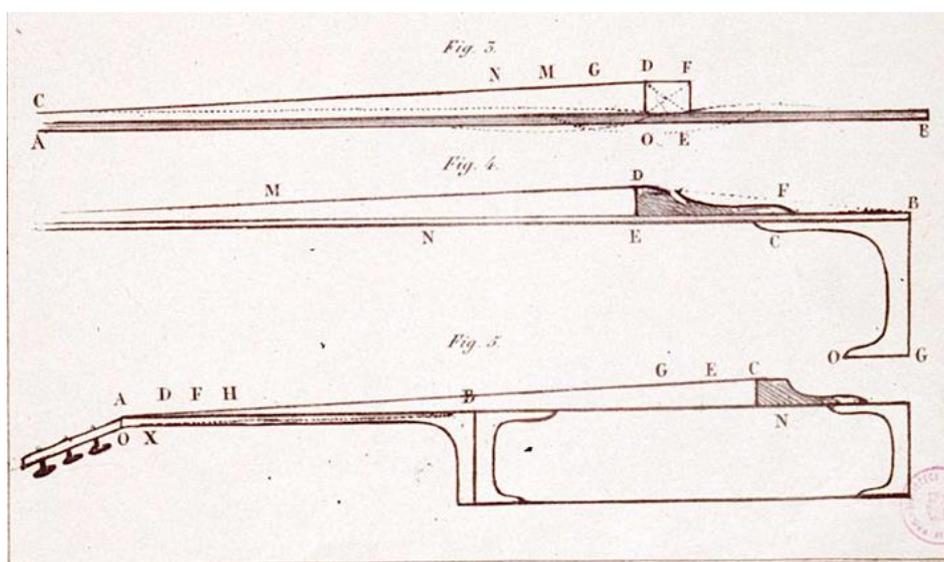


Fig. 72. Esquemas auxiliados por letras que acompañan al texto de Sor sobre las características que debe reunir una guitarra. Sor, *Méthode pour la guitare* (París: el autor, 1830), detalle de la lám. 1. E-Mn M/2654.

⁷⁹⁹ *Ibíd.*, 7-10, lám. 1.

⁸⁰⁰ Véase nota n.º 549.

⁸⁰¹ Sor, *Méthode*, 10.

⁸⁰² *Ibíd.*, 11. «He debido razonar antes de erigir una máxima como principio fijo», trad. autora.

⁸⁰³ Aguado, *Méthode complète*, 4.



Fig. 73. Posición de la guitarra con apoyo sobre una mesa. Sor, *Méthode pour la guitare* (París: el autor, 1830), detalle de la lám. 2. E-Mn M/2654.

Es poco probable, sin embargo, que Sor adoptara esta posición de forma habitual, y, de hecho, Aguado menciona en su método que colocaba el pie izquierdo sobre un taburete, quedando la guitarra apoyada sobre la pierna izquierda; pero en esos años, que se estaba experimentando con nuevas formas de colocar el instrumento y ampliar su sonoridad⁸⁰⁴, es lógica la propuesta del guitarrista. El libro contiene también observaciones sobre algunas prácticas habituales de los instrumentistas de la época. Sor critica la posición adoptada por los guitarristas franceses e italianos, donde hay una ruptura de la simetría⁸⁰⁵ (fig. 74).

⁸⁰⁴ Véase p. 230.

⁸⁰⁵ Sor, *Méthode*, 12.



Fig. 74. Posición no simétrica adoptada por los guitarristas franceses e italianos. Sor, *Méthode pour la guitare* (París: el autor, 1830), detalle de la lám. 3. E-Mn M/2654.

Y por medio de más dibujos, auxiliados de líneas y letras, procede a demostrar qué postura de toque es la que resulta más eficiente (fig. 75).

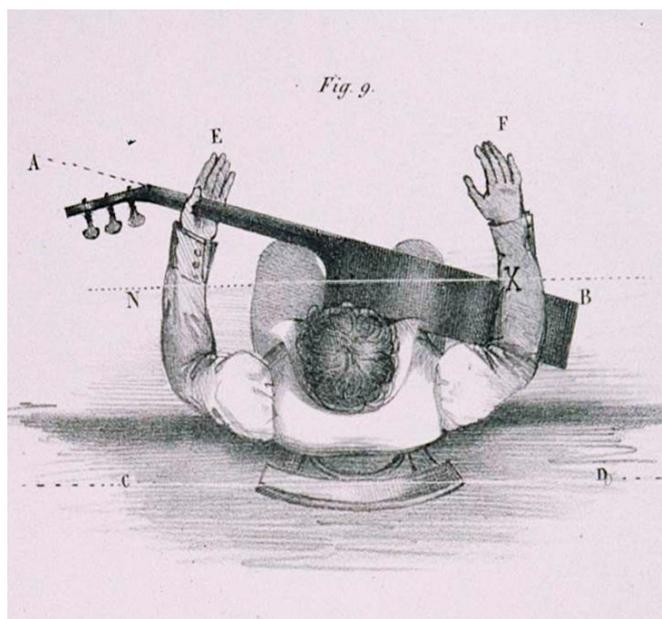


Fig. 75. Trayectorias indicadas por Sor para demostrar su posición sobre la guitarra. Sor, *Méthode pour la guitare* (París: el autor, 1830), detalle de la lám. 4. E-Mn M/2654.

Estas advertencias, observaciones y dictámenes conocerían una cierta repercusión a posteriori y, de hecho, llegarían incluso a los Estados Unidos pocos años después, concretamente en agosto de 1836. *The Family Magazine or Monthly Abstract of General Knowledge* da cuenta de ellos en un artículo anónimo, en el que, entre otras cuestiones, se aconseja mantener la espalda recta al practicar determinadas disciplinas (como el dibujo, la equitación o la música), con el fin de evitar esfuerzos desfavorables que pudieran resultar perniciosos o lesivos a la musculatura (fig. 76)⁸⁰⁶.



[Wrong and right positions in guitar-playing.]

In guitar-playing.—In playing on the guitar, in some instances, the right knee is elevated to support the instrument, and the right shoulder is slightly raised. This is avoided by the far preferable position of Sor. The practice alluded to, therefore, tends further to throw the lateral deviation toward the right shoulder.

Fig. 76. Ilustración en *The Family Magazine*, junio de 1836, que muestra la posición correcta de la guitarra según Sor.

Respecto a la utilización de la mano derecha, Sor se basa en la forma natural de la mano y de los dedos, y recomienda utilizar únicamente el pulgar, índice y medio, indicando las distancias mediante trayectorias (fig. 77). Para Sor es preciso que los dedos estén en línea recta, con el fin de conseguir la misma calidad de sonido, de forma similar a como actúan las teclas pulsadas por plumas de los antiguos clavicordios. La línea recta AB (fig. 77) comprende únicamente tres dedos, que son los que deben pulsar las cuerdas.

⁸⁰⁶ «Of the wrong positions which result from debility, and from the employment, in the particular pursuits of education, or the common acts of life, of muscles unfavourably situated», *The Family Magazine or Monthly Abstract of General Knowledge*, agosto de 1836, 390-393, la cita se refiere a la edición de Cincinnati por Eli Taylor.

El anular quedaría reservado para casos excepcionales, como la ejecución de los acordes de cuatro partes en los que queda una cuerda intermedia entre el pulgar y el resto de los dedos.

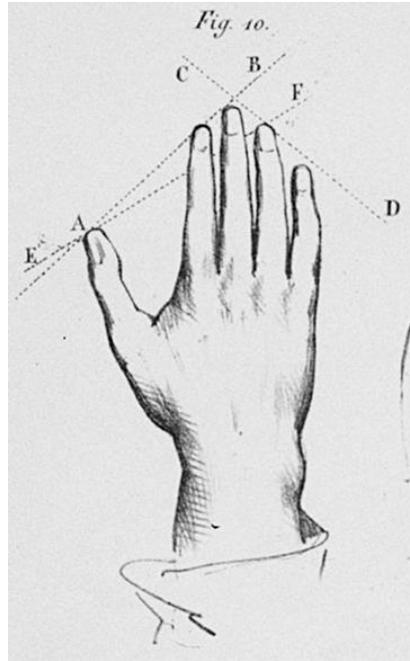


Fig. 77. Indicación, mediante trayectorias, de los dedos de la mano derecha que deben pulsar las cuerdas. Sor, *Méthode pour la guitare* (París: el autor, 1830), lám. iv. E-Mn M/2654.

También menciona que no debe apoyarse el meñique sobre la tapa, excepto en algunos pasajes en los que hay que asegurarse en notas muy agudas y que, en ese caso, después de haber tocado esas notas, «je cesse de l'employer».

Le petit doigt me sert quelquefois en l'appuyant perpendiculairement sur la table d'harmonie au-dessous de la chanterelle, mais j'ai grand soin de le lever dès qu'il ne m'est point nécessaire. La nécessité de cet appui vient de ce que dans les passages qui exigent une grande vélocité du pouce pour passer des notes de la basse à celles d'une partie intermédiaire, tandis que le premier et le second doigt sont occupés à compléter la fraction de la mesure en triolets ou autrement, je ne pourrais jamais être sûr de conserver mes doigts exactement vis-à-vis de leurs cordes respectives; alors le petit doigt me tient toute la main en position, et je n'ai à m'occuper que de la marche du pouce⁸⁰⁷.

⁸⁰⁷ Sor, *Méthode*, 56. «El meñique me es útil a veces apoyándolo perpendicularmente sobre la tapa armónica por debajo de la primera cuerda, pero tengo mucho cuidado de quitarlo cuando no me es necesario. Este apoyo es necesario en pasajes que exigen gran velocidad al pulgar al pasar de las notas del bajo a las de una parte intermedia, a la vez que el índice y el medio están ocupados en completar la fracción del compás en tresillos, de otra forma no podría nunca estar seguro de conservar mis dedos enfrente de sus cuerdas

En cuanto a la mano izquierda, en lugar de colocar el pulgar en una posición en la que puede apagar las notas de la sexta cuerda, el guitarrista lo hace colocar en la parte posterior del mástil, con una función de apoyo (fig. 78).

En esta sección relata una anécdota de su juventud en la que un guitarrista de bastante renombre no podía perdonar que a sus dieciséis años cuestionara la utilización del pulgar de la mano izquierda para ejecutar ciertas notas⁸⁰⁸; lo que indica que Sor, ya a esa edad (cuando residía en Barcelona, hacia 1794), cuestionaba la técnica de la guitarra.

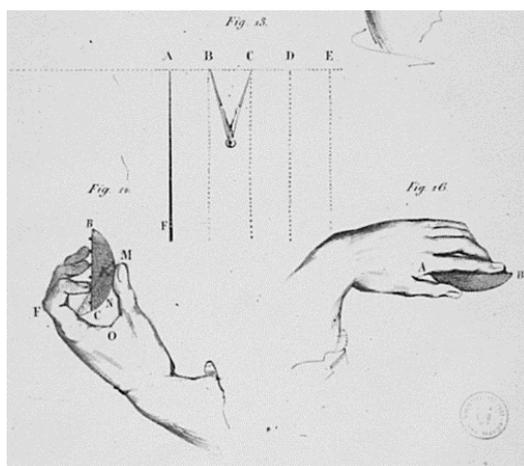


Fig. 78. Colocación de la mano izquierda con el pulgar apoyado en la parte posterior del mástil. Sor, *Méthode pour la guitare* (París: el autor, 1830), lám.5. E-Mn M/2654

El guitarrista se detiene al abordar la calidad del sonido y explica las posibilidades que existen para conseguir distintos timbres variando el lugar del ataque de la cuerda. Colocaba la mano derecha de forma habitual en la décima parte de la cuerda desde el puente, pero, si deseaba obtener sonidos más dulces y prolongados, pulsaba la cuerda en su octava parte desde dicho punto y, además, aprovechaba la curvatura natural de las últimas falanges para rozar las cuerdas. En cambio, si pretendía obtener sonidos más duros, tocaba hacia el puente⁸⁰⁹. Los conocimientos matemáticos siempre están presentes en las explicaciones de Sor, también al aclarar la ejecución de los acordes con el pulgar, para lo cual debe tomar una dirección paralela a la tabla armónica de la guitarra:

respectivas de forma exacta; entonces el meñique me tiene toda la mano en posición, y solo he de ocuparme de la marcha del pulgar», trad. autora.

⁸⁰⁸ *Ibíd.*, 15-16.

⁸⁰⁹ *Ibíd.*, 19.

Cette force est appelée en statique quantité de mouvement; et cette quantité de mouvement est le produit de la gravité du corps multipliée par la vélocité (ou ligne droite parcourue dans sa direction), dans chaque point où le corps se trouve. Cette multiplication a un produit bien plus fort que si je prenais la gravité du poids, et si je la multipliais par la hauteur totale, puisque l'augmentation est plus qu'en progression arithmétique⁸¹⁰.

Por este motivo, el guitarrista evita el peso de la mano y deja la muñeca libre, con el fin de favorecer la velocidad de los dedos. En el mismo capítulo, se explaya sobre la calidad del sonido. Comenta las posibilidades de la guitarra para imitar a otros instrumentos: la trompa, la trompeta, el oboe y el arpa⁸¹¹, y se pronuncia sobre el uso de las uñas, cuestión muy debatida entre los guitarristas, en su caso solo útiles para reproducir la sonoridad del oboe:

Je courbe mes doigts, et j'emploie le peu d'ongle que j'ai pour les attaquer: c'est le seul cas où j'ai cru pouvoir m'en servir sans inconvénient. Je n'ai entendu de ma vie un guitariste dont le jeu fût supportable s'il jouait avec les ongles; ils ne peuvent donner que très peu de nuances à la qualité de son; les pianos ne peuvent jamais être chantants, ni les fortés assez nourris: leur jeu est au mien ce que le clavecin était au piano-forté: les pianos étaient toujours pincés; et dans les fortés on entendait plus le bruit des touches contre le table d'appui que le son des cordes⁸¹².

Sor menciona en este punto a Aguado, que había aprendido a tocar con uñas con su maestro, el padre Basilio, y comenta: «[...] qu'il m'a avoué que si c'était à recommencer, il jouerait sans ongles»⁸¹³. Sus observaciones sobre la técnica del instrumento deberían tomarse en consideración al interpretar sus obras; por ejemplo, al ejecutar los sonidos étouffés (apagados), de los que explica su correcta realización, exclusivamente con la mano izquierda:

Pour étouffer les sons je n'ai jamais employé la main droite; j'ai placé les doigts de la main gauche de manière à prendre la corde sur la touche qui détermine la note, en

⁸¹⁰ *Ibíd.*, 20. «Esta fuerza se llama en estática cantidad de movimiento; y esta cantidad de movimiento es el producto de la gravedad del cuerpo multiplicado por la velocidad (o línea derecha recorrida en su dirección), en cada punto donde se encuentra el cuerpo. Esta multiplicación tiene un resultado mayor que si yo tomara la gravedad del peso, y si yo la multiplicara por la altura total, ya que el aumento es mayor que en progresión aritmética», trad. autora.

⁸¹¹ *Ibíd.*, 20-24.

⁸¹² *Ibíd.*, 21. «Encorvo mis dedos, y utilizo la poca uña que tengo para atacarlas: es el único caso en el que creo haberme valido sin inconveniente. No he oído en toda mi vida a un guitarrista cuya interpretación fuese soportable si tocaba con uñas; solo pueden aportar pocos matices a la calidad de sonido; los pianos nunca pueden ser cantantes, ni los fortes bastante nutridos: su interpretación es a la mía lo que el clavecín era al pianoforte: los pianos siempre estaban pincados; y en los fortes se oía más el ruido de las teclas contra la tabla de apoyo que el sonido de las cuerdas», trad. autora

⁸¹³ *Ibíd.*, 22. «Me ha confesado que, si volviera a comenzar, tocaría sin uñas», trad. autora.

la pressant moins fort qu'à l'ordinaire, mais non pas assez légèrement pour qu'elle puisse rendre un son harmonique. Cette manière d'étouffer exige une grande justesse dans les distances, mais elle produit de véritables sons étouffés⁸¹⁴.

Esta forma de realizar los sonidos apagados contrastaba con la de Aguado, que sí utilizaba la mano derecha, según manifestaba el guitarrista madrileño: «También pueden impedirse las vibraciones aplicando el borde externo de la palma de la mano derecha sobre todas, con lo cual resulta un sonido oscuro»⁸¹⁵. Hoy, la tendencia entre los intérpretes es ejecutarlos de la última manera, pero, al interpretar el repertorio de este período, es conveniente tener presentes las posibilidades propuestas por los distintos autores. Sor menciona, además, los «sons secs» (sonidos secos), en los que tampoco utiliza la mano derecha: «Je ne fais que cesser de presser le manche avec la main gauche, sans abandonner la corde dès que la note a été attaquée⁸¹⁶». Acerca de la imitación de sonidos, explica los semejantes a los producidos en el arpa: «Je construis l'accord d'une manière à embrasser une grande distance, comme dans l'exemple treizième, et j'attaque les cordes à la moitié de la distance entre la douzième touche et le chevalet⁸¹⁷». La cuarta variación de la obra *Morceau de concert* op. 54 de Sor⁸¹⁸ incluye dicho recurso (fig. 79).



Fig. 79. Sor, *Morceau de Concert opus 54*, 4.^a variación, cc. 1-9. (París: Pacini, [1832-33]). E-Antigua colección de Emilio Pujol. Reproducción tomada de la edición facsimilar de Tecla Editions.

⁸¹⁴ Ibíd., 23. «Para apagar los sonidos nunca he empleado la mano derecha; he colocado los dedos de la mano izquierda de forma que tomen la cuerda sobre el traste que determina la nota, presionándola con menos fuerza de lo ordinario, pero no tan ligeramente que pueda convertirse en un sonido armónico. Esta forma de apagar exige una gran precisión en las distancias, pero produce verdaderos sonidos apagados», trad. autora.

⁸¹⁵ Aguado, *Escuela* (1825), 47.

⁸¹⁶ Sor, *Méthode*, 23. «Solo dejo de presionar el mástil con la mano izquierda, sin abandonar la cuerda desde que la nota ha sido atacada», trad. autora.

⁸¹⁷ Ibíd., 23. «Construyo el acorde de tal manera que comprenda una distancia grande, como en el ejemplo decimotercero, y ataco las cuerdas en la mitad de la distancia entre el doceavo traste y el puente», trad. autora.

⁸¹⁸ *Morceau de Concert Pour Guitare Seule Composé et très humblement Dédié à son Altesse Royale Madame la Princesse Adelaïde Soeur du Roi par Ferdinand Sor* (París: Pacini, [1833]).

El guitarrista explica también la ejecución de los sonidos armónicos naturales y describe distintas formas de realizarlos. Señala —en referencia a los armónicos artificiales ideados por François de Fossa— que hay otra manera de ejecutarlos con la mano izquierda, pero que no es partidario del sistema.

La digitación de Sor está también fundamentada en la reflexión. En su opinión, es necesario tener presente el contexto musical y no considerar las notas de forma aislada. Compara a los músicos que no entienden la música con los funambulistas, incapaces de realizar en el suelo las piruetas o los giros que ejecutan en el aire: «Comme il pourrait arriver au danseur de corde qu'avec tout son équilibre il ne fût pas capable de faire sur le plancher une pirouette trois tours filée sur la pointe, ni deux tours en l'air»⁸¹⁹. El uso de este vocabulario pone de relieve la cercanía de Sor hacia el ballet⁸²⁰. Para digitar una obra, Sor se basaba en comprender la música, particularmente la armonía, en la disposición de las manos y en el conocimiento del diapason. Destinaba el pulgar de la mano derecha a las cuerdas cuarta a sexta y reservaba los dedos índice y medio para las dos primeras, con el fin de mover la mano lo menos posible. Por otra parte, intentaba que, con los procedimientos escogidos, los pasajes destacaran por ser cantables, y en ese sentido consideraba mejor tocarlos con la técnica de los ligados que pulsar todas las notas:

Quant à la main droite, je n'ai jamais visé à faire des gammes détachées, ni avec une grand vitesse, parce que j'ai cru que la guitare ne pourrait jamais me rendre d'une manière satisfaisante les traits de violon, tandis qu'en profitant de la facilité qu'elle présente pour lier les sons, je pourrais imiter un peu mieux les traits de chant⁸²¹.

Con estos postulados, Sor se oponía a las prácticas habituales de los guitarristas. La elección de ciertas digitaciones o técnicas debían estar al servicio de la música y no destruir su mensaje. No obstante, advierte que si los guitarristas deseaban aprender a tocar pasajes melódicos con rapidez, podían seguir el método de Aguado:

Si le lecteur désire apprendre à détacher avec vitesse les notes d'un trait d'exécution, je ne puis mieux faire que de le renvoyer à la Méthode de M. Aguado, qui, excellent

⁸¹⁹ Sor, *Méthode*, 25. «Como le podría ocurrir al funambulista, que a pesar de su equilibrio no sería capaz de ejecutar en el suelo una pirueta triple sobre la punta, ni dos giros en el aire», trad. autora.

⁸²⁰ Jeffery, *Sor* (1994), 66-71.

⁸²¹ Sor, *Méthode*, 31. «Con relación a la mano derecha, nunca he intentado hacer escalas picadas, ni siquiera a gran velocidad, porque he creído que en la guitarra nunca podrían resultar satisfactorios los pasajes violinísticos. Al aprovechar sin embargo su facilidad para ligar sonidos, es posible imitar algo mejor los pasajes cantables», trad. autora.

dans ce genre d'exécution, est dans le cas d'établir les règles les plus réfléchies et les mieux calculées là-dessus⁸²².

El conocimiento de las terceras y sextas es el pilar en el que se basa la digitación de Sor, como señala él mismo: «Toute la clef de la possession de la guitare (comme instrument d'harmonie) consiste en la connaissance des tierces et des sixtes»⁸²³. Concede tanta importancia el guitarrista a su práctica, que incluye algunas láminas con ejemplos para practicarlas⁸²⁴. En esta sección trata el tema de la digitación, en primer lugar refiriéndose a la mano izquierda en general, y luego diserta con mucho detalle sobre la forma de realizar las terceras y las sextas.

Sor también distingue entre digitaciones destinadas a pasajes rápidos o lentos. En los primeros, procura contener el mayor número posible de notas en una posición, mientras que en los segundos hay que buscar procedimientos en los que las vibraciones puedan sostenerse. En este último caso, prefiere ejecutar la melodía en la primera cuerda, ya que en ella la vibración dura más tiempo. Sor remite a su fantasía *L'Encouragement* opus 34⁸²⁵, en la que se puede poner en práctica dicha cuestión en la parte del alumno. Aprovecha las cuerdas al aire en los *cantables* y utiliza posiciones que abarcan muchas notas en los pasajes de agilidad para evitar cambios de posición⁸²⁶. El guitarrista recomienda a los intérpretes el estudio de la armonía.

El método también acerca a los músicos del momento a prácticas en relación con el comercio musical, aunque se lamenta de que la mercantilización de la actividad artística e intelectual —«*il faut vivre*», reconoce— propicie la aparición de numerosas obras fáciles y de escasa calidad⁸²⁷. El libro concluye con doce máximas para tocar bien la guitarra, la última de las cuales exhorta a: «[...] tenir le raisonnement pour beaucoup, et la routine pour rien»⁸²⁸.

Fernando Sor falleció en París en 1839. Poco antes, había recibido la visita de Eusebio Font i Moreso, escritor y crítico musical, quien relató el encuentro en *La España Musical* el 26 de abril de 1866:

⁸²² *Ibíd.*, 32. «Si el lector desea aprender a tocar con rapidez las notas de un pasaje, lo mejor que puedo hacer es reenviarlo al método del Sr. Aguado, que, excelente en este género de ejecución, contiene las reglas más reflexionadas y mejor calculadas para esta cuestión», trad. autora.

⁸²³ *Ibíd.*, 45.

⁸²⁴ *Ibíd.*, láminas 14-22.

⁸²⁵ Fernando Sor, *L'Encouragement. Fantaisie à deux guitares* (París: Pacini, [1828]).

⁸²⁶ Sor, *Méthode*, 52 y 53.

⁸²⁷ *Ibíd.*, 76-79.

⁸²⁸ *Ibíd.*, 88. «Tener al razonamiento por mucho, y a la rutina por nada», trad. autora.

Pero sea de ello lo que fuere, es lo cierto que aquel hombre eminente acabó sus días, como otros artistas, paisanos suyos, en el extranjero. ¿Qué prueba esta circunstancia? Que nacieron en un país ingrato, que no premia el mérito de los artistas. España les da el ser; otro suelo desarrolla su genio, y lo estimula y recompensa. En estrañas naciones, los aplausos, la consideración, los lauros; en España el desdén, la frialdad, el olvido.

Se ha comentado anteriormente que el método de Sor tuvo escasa difusión. Fue reelaborado posteriormente por su alumno Napoleon Coste⁸²⁹ y publicado en París por Schonenberger hacia 1840⁸³⁰. Al examinar el libro, se constata que el texto es del guitarrista francés, con fragmentos seleccionados del músico catalán. En el prólogo, señala los motivos que, en su opinión, influyeron en la redacción del texto:

Les succès de ce grand Artiste ne le mirent point à l'abri de la critique envieuse. Les tracasseries qu'il eut à essayer de la part d'ignorants confrères qui ne le comprenaient pas, lui agrirent l'esprit et ce fut sous ces facheses impressions qu'il écrivit le texte de sa Méthode dans lequel il paraissait bien plus préoccupé de repousser les attaques dont il croyait être l'objet et de rendre guerre pour guerre, que de développer ses préceptes et de les mettre à la portée de tous. Ce défaut grave au point de vue de l'enseignement a été senti par le judicieux éditeur qui remet au jour l'oeuvre de Sor⁸³¹.

La edición de Coste fue revisada, a su vez, por otros guitarristas en el siglo XX, y es parte habitual de los programas de los centros de enseñanza⁸³². A través de estas reelaboraciones sucesivas se ha ido perdiendo el mensaje original de Sor, pero la reflexión sobre la fuente original ayuda a comprender sus obras y cómo interpretarlas, buscando la musicalidad antes que el virtuosismo.

⁸²⁹ Para más información sobre este guitarrista, puede consultarse Noël Roncet, *Napoleon Coste. Compositeur 1805-1883* (Amondans: el autor, [2007]).

⁸³⁰ *Méthode complète pour la Guitare par Ferdinand Sor. Rédigée et augmentée de nombreux exemples et leçons, suivis d'une notice sur la 7e corde par N. Coste* (París: Schonenberger [1851]). Se publicó también una versión destinada al público español titulada *Método completo para Guitarra por Ferdinand Sor. Redactado y aumentado con muchos ejemplos y lecciones y con una noticia sobre la septima cuerda por N. Coste. Traducido por Tamaris* (París: Schonenberger, [1851]).

⁸³¹ *Ibíd.*, 1. «Los triunfos de aquel grande Artista no le pusieron al abrigo de la envidiosa crítica. Las impertinencias que experimentó por parte de sus ignorantes colegas que no le comprendían, le agriaron el carácter y así escribió el testo [sic] de su Método bajo la influencia de aquellas desagradables impresiones. En él parecía mucho más preocupado de rechazar los ataques de que creía ser objeto devolviendo injuria por injuria que de desenvolver sus preceptos para ponerlos al alcance de todos. Este grave defecto, bajo el punto de vista de la enseñanza, ha sido sentido por el juicioso editor que vuelve à dar à luz la obra de SOR», trad. José Tamariz y Guerrero para la versión en español del *Método para Guitarra por Ferdinand Sor. Redactado y aumentado con muchos ejemplos y lecciones y con una noticia sobre la septima cuerda por N. Coste. Traducido por Tamaris* (París: Schonenberger, [1846?]).

⁸³² F. Sor. *Método completo para guitarra (Coste)* (Buenos Aires: Ricordi americana, [1949]); Graciano Tarragó, *Sor-Coste. Método completo para guitarra* (Barcelona: Editorial Boileau, 1962).



Fig. 80. Lámina con la posición de la guitarra en la reelaboración del método de Sor realizada por Coste. Incluye detalles de los diagramas de Sor para la posición de las manos. La posición general es distinta a la propuesta por Sor y se muestra una guitarra de siete cuerdas, el instrumento empleado por Coste. E-Bc M. 453

3.1.3. José Jesús Pérez y su *Método de Guitarra* (París, 1843)

José Jesús Pérez fue un músico de posible origen español, o al menos así lo sugiere su apellido, residente en Francia a mediados del siglo XIX y seguidor en sus postulados de Dionisio Aguado y Fernando Sor⁸³³. No ha sido posible obtener datos biográficos acerca de este personaje, si bien consta su autoría en diversas obras para canto con acompañamiento de piano o guitarra como las piezas *Te amo*⁸³⁴, *Mon étoile*⁸³⁵ y *A las hijas del Puerto de Santa María*⁸³⁶. Se conserva también un álbum con cinco números para canto sin acompañamiento, que ponen música a poemas de Auguste Lacaussade, distribuidas en fascículos con los títulos *Les cloches du soir*⁸³⁷, *Amour*⁸³⁸, *Papillon*⁸³⁹ y *Le Barde à la Fleur et La Nacelle*⁸⁴⁰. Además, escribió un vals para piano, *Les quatre nations*⁸⁴¹, de lo que se deduce que este autor dominaba la escritura para coro, guitarra y piano.

Su *Método de Guitarra*, editado por primera vez por la viuda Launer en París en 1843⁸⁴², apenas ha sido mencionado en los estudios sobre el ochocientos. En versión bilingüe (español y francés), fue concebido en cuatro partes, de las que solo se ha podido localizar la primera en la Biblioteca Nacional de Francia⁸⁴³. Se desconoce, por tanto, si se llegaron a publicar las otras tres mencionadas en el prólogo⁸⁴⁴. Según indicó el autor,

⁸³³ José Jesús Pérez, *Método de Guitarra* (París: Veuve Launer, [1843]), 1.

⁸³⁴ *Te Amo. Cancion con acompañamiento de piano y guitarra por D. José Perez* (París: Bureau de la Lyre Espagnole, s.d.).

⁸³⁵ *Mon étoile. Paroles de Mrs. Auguste Lacaussade. Musique de Perez* (París: Langlart, s.d.).

⁸³⁶ *Canción jítana con acompañamiento de piano y guitarra por D. José Jesus Perez* (París: Bernard Latte, [1842]). El ejemplar E-Mn Mp 2728/34 presenta una dedicatoria manuscrita del autor a Juan de Coupigny y Courten, autor teatral y bibliotecario de Alfonso XII y Alfonso XIII, en la que manifiesta ser su amigo.

⁸³⁷ *Les cloches du soir. Trio pour Soprano, Contralto, Tenor et Chant sans accompagnement. Paroles de M.r Auguste Lacaussade. Musique de J. J. Perez* (París: Veuve Launer, [1847]).

⁸³⁸ *Amour. Duo pour Contralto, Tenor et Chant sans accompagnement. Paroles de M.r Auguste Lacaussade. Musique de J. J. Perez* (París: Veuve Launer, [1847]).

⁸³⁹ *Papillon. Solo de Soprano et choeur sans accompagnement. Paroles de M.r Auguste Lacaussade. Musique de J. J. Perez* (París: Veuve Launer, [1847]).

⁸⁴⁰ *Le Barde à la fleur et La nacelle. Paroles de M.r Auguste Lacaussade. Musique de J. J. Perez* (París: Veuve Launer, [1847]).

⁸⁴¹ *Les quatre nations. Valse pour piano para J. J. Perez* (París: Veuve Launer, [1843]).

⁸⁴² Es la fecha de entrada en la Bibliothèque Nationale de France, estampada en la cubierta. Por otra parte, aparece relacionado en la *BdlF* el 22 de julio de 1843.

⁸⁴³ F-Pn Vm8.u.104 y F-Pn Cu 103, ejemplares procedentes del depósito legal. En la Biblioteca Nacional de España se conservan fragmentos de otra edición publicada por el Bureau de la Lyre Espagnole en París: E-Mn MP/1772/1 y E-Mn MP/1771/2.

⁸⁴⁴ Pérez, *Método*, 1.

estaba previsto que la segunda sección se centrara en la enseñanza de todo el diapasón de la guitarra mediante el estudio de posiciones; la tercera, en los arpeggios con tiple cantante e incluiría lecciones a tres partes, y la cuarta (o suplemento) debía componerse de piezas que reunieran todas las dificultades⁸⁴⁵. En opinión del autor, el método de Aguado era excelente para perfeccionar la técnica, pero no apropiado para iniciarse, por lo que los aficionados se veían obligados a seguir el método de Ferdinando Carulli⁸⁴⁶, con ideas contrapuestas a las del guitarrista español⁸⁴⁷.

Gran admirador de Sor y Aguado, a los que calificó de «fundadores de la guitarra»⁸⁴⁸, encontró un vacío en la educación de la mano derecha, que llegó a completar con consejos y numerosos ejercicios apropiados para los principiantes. Observó que los maestros que comenzaban la instrucción mediante arpeggios sencillos ejecutados con claridad conseguían una posición correcta de la mano derecha. Fiel a esta idea, la mayor parte del texto está dedicada a afianzar esa posición y a inculcar una digitación correcta.

El método ilustra, además, las prácticas de otros guitarristas coevos. Relata Pérez que algunos intérpretes preferían apoyar el instrumento sobre la pierna derecha y otros sobre la izquierda⁸⁴⁹. El guitarrista se decantó por la posición de Aguado, en la que el instrumento queda apoyado sobre una silla, tal como expuso en la Escuela de 1825 (fig. 57) antes de la utilización del trípode. Respecto a la colocación de los dedos de la mano izquierda, se mostró de acuerdo con el guitarrista madrileño: «Cuando sea preciso correr por el mástil los cuatro dedos deben caminar abiertos, de suerte que sus yemas estén siempre en dirección de cuatro trastes»⁸⁵⁰, así como sobre el uso del anular y el de la ceja, que debe abrazar siempre las seis cuerdas: «[...] usan algunos guitarristas una pequeña ceja la cual no es buena por que contrae los demás dedos»⁸⁵¹. En cuanto a la pulsación, las explicaciones de José Jesús Pérez son detalladas:

El modo de herir la cuerda sin uñas es colocar el dedo tocándola por la parte de la yema, y luego tirar haciendo alguna fuerza en dirección oblicua hacia el aro superior y la tapa, de suerte que la cuerda gire sobre la yema antes de empezar las vibraciones⁸⁵².

⁸⁴⁵ *Ibíd.*, 1.

⁸⁴⁶ Carulli, *Méthode*.

⁸⁴⁷ Pérez, *Método*, 1.

⁸⁴⁸ *Ibíd.*

⁸⁴⁹ *Ibíd.*, 2.

⁸⁵⁰ *Ibíd.*, 3.

⁸⁵¹ *Ibíd.*, 5.

⁸⁵² *Ibíd.*, 3.

En este sentido, es seguidor de Sor al preferir la pulsación sin uñas. Muy cuidadoso con la duración de los sonidos, ideó signos específicos para indicar hasta cuándo deben mantenerse los sonidos o el momento de apagarlos⁸⁵³ (fig. 79).



Fig. 81. La acción de los dedos y la prolongación de los sonidos aparecen representados mediante signos y líneas. José Jesús Pérez, *Método de Guitarra* (París: Veuve. Launer, [1843]), 5.ª lección, cc. 3-7, p. 6. F-Pn Vm8.u.104.

El guitarrista economizaba los movimientos de los dedos de la mano izquierda y señalaba su acción mediante líneas. Desde el punto de vista pedagógico, estas indicaciones facilitan a los alumnos la comprensión y contrastan con las expuestas en los métodos de Aguado y Sor, difíciles para los alumnos principiantes. Sus ejercicios pueden ser de utilidad en la pedagogía actual. Respecto a este autor, se debe reseñar que su estilo preconiza el cambio estilístico que iba a adoptar la guitarra en la segunda mitad del siglo XIX. Su canción *A las hijas del Puerto de Santa María* presenta un acompañamiento rasgueado, propio del estilo popular andaluz, lo que apunta un indicio de alejamiento del repertorio guitarrístico de los gustos europeos mediante la incorporación de técnicas populares a las clásicas establecidas. Este músico consiguió tender un puente hacia los métodos considerados más complejos y, por otra parte, actuó como eslabón entre el estilo clásico-romántico y el basado en el folklore español, que dominaría la segunda mitad del siglo.

⁸⁵³ *Ibíd.*, 6.

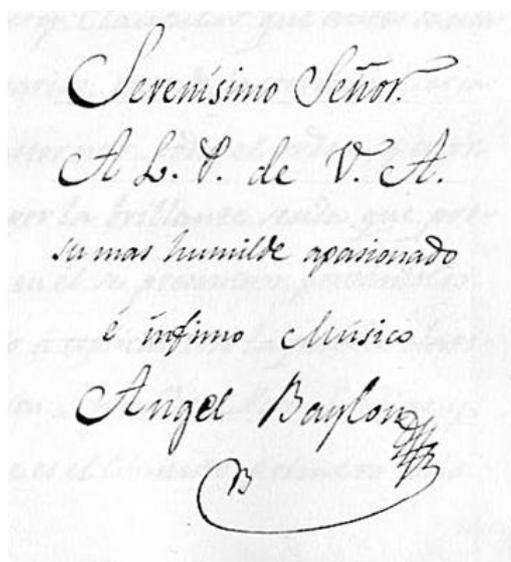
3.1.4. Ángel Baylón y su *Escuela completa de Guitarra* (Madrid, 1827)

En la Biblioteca Nacional de España, con signatura M/830, se halla un manuscrito firmado por Ángel Baylón en 1827, con el siguiente título: *Escuela completa de Guitarra, donde se enseñan todos los rudimentos de la Música aplicados con toda perfeccion á dicho Instrumento, y su completo conocimiento por reglas claras y fijas. Hecha por Baylon, profesor de la misma en Madrid, año de 1827*. En la dedicatoria al infante de España don Francisco de Paula, hijo menor de Carlos IV, aficionado y protector de las artes, puede leerse:

Serenísimo Señor.

Cuándo tuvo mas mérito una obra, que en ocasion de haber sido puesta al amparo, y abrigo de un Corazon noble, y un consumado talento. Esto mismo es lo que vusca la presente; pues remontando su vuelo, cual paloma triste y solitaria que vusca donde acogerse, ha tenido la dicha de elevarse hasta el Real Palacio, y, ponerse en las manos; de quien? del mas caritativo, mas generoso, y mas perfecto en el conocimiento y gusto de la Música, cual es V. A.; conociendo, que no parándose á mirar V. A. la pequeñez de la obra, sino el afecto y humildad de quien la dedica, no renuncia V. A. admitirla: así fue; llegó á V. A. y se puso en sus manos, por lo que pudo decir: ya descanso, y descansa en mí mi Autor, pues logró cuanto podria desear.

Al final de la misma, Baylón estampó su firma y rúbrica (fig. 82)



Serenísimo Señor.
A. L. P. de V. A.
su mas humilde aficionado
é infimo músico
Angel Baylon

Fig. 82. Dedicatoria de Ángel Baylón al infante don Francisco de Paula en su *Escuela completa de Guitarra* (Madrid: el Autor, 1827). E-Mn M/830.

En el texto, Baylón se manifiesta como «profesor moderno»⁸⁵⁴, pero en realidad es un tratado que continúa con antiguas tradiciones, principalmente, con la enseñanza de los veinticuatro tonos en el instrumento⁸⁵⁵. Este método, que apenas ha sido mencionado por los estudiosos del instrumento⁸⁵⁶ comprende nociones básicas de solfeo, arpeggios con distintas combinaciones de dedos y escalas, y trata, asimismo, la modulación y los tonos, al tiempo que incluye un «Círculo Harmónico o juego de modulación», en el que se especifican de forma detallada las tonalidades que van apareciendo en su curso⁸⁵⁷. El conjunto se complementa con una colección de preludios con los que ejercitar ambas manos (fig. 83).



Fig. 83. Preludios 3 y 4 del método de Baylón, E-Mn M/830, 3.

⁸⁵⁴ Baylón, Dedicatoria en *Escuela completa de guitarra* (Madrid, 1827), [2].

⁸⁵⁵ Véase por ejemplo p. 125.

⁸⁵⁶ Julio Gimeno lo cita en «Los armónicos en la música para guitarra», <http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/armonicosjulio2011/armonicosjulio2011.html>. Consultado el 20 de julio de 2019 en el foro guitarra.artepulsado.com.

⁸⁵⁷ Baylón, *Escuela*, 127-128.

Algunos de estos preludios están compuestos en tonalidades poco afines al instrumento y están diseñados para ejecutarse con velocidad, de tal suerte que parece primar el virtuosismo sobre la intención pedagógica. El texto, en su concepción y contenidos, es similar a los tratados de los años 1790 a 1819 ya estudiados en el capítulo anterior. Se observa que la ortografía musical no es capaz de reflejar las distintas voces y que el uso de la armonía es rudimentario. Abundan los pasajes de arpeggios, escalas y ligados, similares a los de las piezas de Antonio Abreu y Fernando Ferandiere, lo que indica que el autor seguía todavía al estilo que predominó a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Sin embargo, la fecha de 1827 mencionada por el autor en el manuscrito ha pesado para incluirlo en el presente epígrafe. Es una señal de lo arraigado que estaba dicha forma de tocar en esos años, incluso tras la aparición de las obras de Fernando Sor y la *Escuela de Guitarra* de Dionisio Aguado en 1825.

3.1.5. José Antonio Oliva y Guarro y su *Método para tocar la guitarra* (Tarragona, 1830)

El *Método para tocar la Guitarra por música al estilo del día compuesto por José Antonio Oliva y Guarro para su uso y repaso* consiste en un manuscrito de ciento treinta páginas fechado en Tarragona en 1830⁸⁵⁸. Ha sido posible localizar la partida de bautismo del autor, que señala que nació el 13 de junio de 1800 en la localidad de Rojals (Tarragona)⁸⁵⁹ y que era hijo de José Oliva, comerciante de La Riba (Tarragona), y de Teresa Guarro, de

⁸⁵⁸ Dicho método, con signatura MP/759, fue adquirido por la E-Mn en el año 2014.

⁸⁵⁹ La partida de bautismo reza: «Día catorse de Juny del any mil vuit cents en las Fonts Baptismals de la Igsa. Parroquial de S.t Salvado del Poble de Rojals Archebisbat de Tarragona. Yo lo Vic. Per.º baxo firmat, he Batejat solemnement segons ritu de la Santa Iгла. Cath.ª Romana un fill llegitim, y natural de Joseph Oliva Comerciant de la Riba, y de Theresa Guarro de la Pobla de Claramunt Bisbat de Bar.na conjuges y habitants en lo Molí del Oliva Parroquia de Rojals, al que se li posaren noms: Joseph, Anton, Francisco, y avia nat lo dia antes a dos quarts de nou del vespre. Padrins han estat Ramon Oliva Fadri, y Maria Garreta de la Riba, als que advertí lo parentiu espiritual contret y la obligació de adoctrinar al Batejat. V.m Fco Cugat Vic. Perp.º», Partida de bautismo de José Antonio Oliva y Guarro, 13 de junio de 1800, E-Taha *Llibre de partidas de batismes de la parroquia de Rojals*, 19. «Día catorce de junio del año mil ochocientos en las fuentes bautimales de la Iglesia Parroquial de San Salvador del pueblo de Rojals, Arzobispado de Tarragona. Yo el vicario perpetuo abajo firmante, he bautizado solemnement según el rito de la Santa Iglesia Católica Romana un hijo legítimo y natural de Joseph Oliva comerciante de La Riba, y de Theresa Guarro de la Pobla de Caramunt, Obispado de Barcelona, cónyuges y habitantes del molino del Oliva, Parroquia de Rojals, al que se le pusieron los nombres: Joseph, Anton, Francisco, y había nacido el día anterior a las ocho y media de la noche. Padrinos han sido Ramon Oliva, soltero, y Maria Garreta de La Riba, a los que advertí del parentesco espiritual contraído y la obligación de adoctrinar al bautizado. V. M. Francisco Cugat Vic[ario] Perp[etuo]», trad. autora. En este punto, debe añadirse que la orografía de la cuenca del río Brugent, en Tarragona, propició la edificación de molinos papeleros; tal es el caso del mencionado en el documento, cuyas ruinas pueden verse todavía hoy en el término de Rojals.

la Pobla de Claramunt (Barcelona), ambos procedentes de familias relacionadas con la fabricación del papel, motivo por el cual José Antonio Oliva y Guarro ejercería más adelante el oficio de «papelero»⁸⁶⁰. Cultivó el estudio de la guitarra como afición, y mostró su preferencia hacia el repertorio polifónico solista, que él denominaba, según puede comprobarse en el título, *música al estilo del día*. Atesoraba en su biblioteca particular la primera edición de la *Escuela de Guitarra* de Dionisio Aguado —publicada en Madrid en 1825, como ya se ha visto— o el *Nuevo Método de Guitarra Opus 6*, en su edición parisina de 1834, también del guitarrista madrileño⁸⁶¹. Paralelamente, mantenía contacto con otros diletantes, como el ya mencionado Narcís Ametller⁸⁶², Miguel Musté⁸⁶³ o Mateo Benavent, maestro de escuela que le dejó en herencia varias libretas de música y un método de guitarra manuscrito que se tratará en el epígrafe § 4.3.3.

José Antonio Oliva y Guarro solía escribir sus partituras y anotaciones musicales en el papel fabricado en su propio molino; así lo atestiguan las filigranas de sus partituras y del método de guitarra que ocupa estas líneas, cuya finalidad principal fue servir de manual de consulta al propio autor, motivo por el cual los conceptos aparecen explicados de forma reiterada y mediante distintas formulaciones, en ocasiones traducidos a su lengua materna, el catalán. Él mismo anota las siguientes observaciones:

Como este metodo es hijo (o mejor dicho) ora [sic] de la grande aficion q.e tengo a la misma, particularmente á este hermoso instrumento, he seguido un plan diferente de los demas métodos de guitarra q.e he tenido el honor de ver; de autores respetables y de gran merito (q.e yo venero en gran manera) y afigurarse [sic] ser el camino mas breve y fácil (y al mismo tiempo para servirme de repaso) para exejutar [sic] todo cuanto hoy pueda escribirse para la guitarra. No dudo q.e si éste mi libro viene á las manos de algún sabio profesor, hallará muchas faltas; pero confío no hará caso de ellas viendo lo q.e tengo expuesto y tambien el no haberlo publicado⁸⁶⁴.

El manual muestra espacios en blanco, ya que José Antonio Oliva completaba gradualmente las distintas secciones con ideas emergentes o con ejercicios que iba

⁸⁶⁰ Así se hizo constar en la cubierta del manuscrito *Nueve Minuetes para Guitarra para uso de José Ant.º Oliva y Guarro papelero*, en la colección de la autora, aunque la palabra «papelero» —se desconoce el motivo— aparece tachada. Dichos minuetos fueron compuestos por Narciso Ametller, entonces cadete del regimiento séptimo ligero, que se los dejó copiar en Tarragona, según el propietario del manuscrito.

⁸⁶¹ Ambos se encuentran en la colección de la autora. En sendas portadas figura la inscripción «Soy de José Antonio Oliva y Guarro».

⁸⁶² Véase nota n.º 860.

⁸⁶³ Algunas de sus obras están recogidas en un manuscrito titulado *Tocatas para Guitarra compuestas por varios autores para uso de José Ant.º Oliva*, en la colección de la autora. En una anotación al margen de unos vales indica que fueron compuestos «estando en mi casa escondido [Miguel Musté] por aberse [sic] desertado otro Muste y esperar licencia de Madrid».

⁸⁶⁴ Oliva y Guarro, *Método*, 76.

componiendo para practicar y salvar las distintas dificultades técnicas. Fue estructurado en tres partes, una teórica y otras dos dedicadas a la práctica del instrumento. La primera de ellas, según se menciona, «contiene los principios generales de la musica con la teorica necesaria para la execucion de ella en la guitarra»⁸⁶⁵. Es extensa, consta de setenta y cuatro páginas en castellano con glosas en lengua vernácula y de ella destacan, por su interés, varias anotaciones que sirven para ilustrar acerca de ciertas prácticas coevas. Es el caso de la realización del *calderón*:

Otras figuras hay tambien llamadas calderon q.e sirve tambien para hacer suspensión esto es si el calderon está colocado sobre una pausa deberemos esperar todo el tiempo q.e marca la pausa pero si está solo nos aguardaremos hasta haber concluido el prelude por exemplo supongamos q.e están dos instrumentos cantando á duo y q.e se encuentra el uno de los otros instrumentos con el calderon solo p.or este ser debe parar hasta q.e su compañero le hace señal de continuar y asi este calderon siendo solo tiene la espera arbitraria. Si el calderon esta colocado sobre dos notas la segunda debe ser trinada⁸⁶⁶.

La sección del método específicamente instrumental, que comienza en la página setenta y cinco y consta de dos partes, se presenta bajo el título «Metodo para tocar la Guitarra por musica al estilo del día compuesto por José Antonio Oliva y Guarro para su uso y repaso. Parte segunda. Que contiene la teorica y practica de la guitarra con las reglas y lecciones necesarias para tocar todo quanto se escriba por élla». Se incluye un dibujo que representa a un intérprete con el pie izquierdo apoyado en un pequeño taburete y la guitarra colocada sobre la misma pierna; aunque más adelante aconseja Oliva que se cruce la pierna derecha sobre la izquierda para descansar encima el instrumento, ya que de esa manera el cuerpo queda «gallardo y en buena disposición»⁸⁶⁷.

Con respecto a la mano izquierda, Oliva, al contrario de lo que resulta habitual, utiliza los cinco dedos, incluso en ocasiones el pulgar para tocar la sexta cuerda. El guitarrista hace uso de la tablatura de forma complementaria a la notación musical para visualizar mejor las digitaciones de la mano izquierda. En su caso, la línea inferior corresponde a la primera del instrumento.

Una extensa parte del manual está dedicada a la organografía y conservación de la guitarra. La que poseía el papelerero era muy ligera, con los aros de haya, el fondo de

⁸⁶⁵ *Ibíd.*, 1.

⁸⁶⁶ *Ibíd.*, 15.

⁸⁶⁷ *Ibíd.*, 83.

ciprés —algo abombado— y la tapa con veta muy fina y regular, con unas «voces muy buenas; y los bajos hermosísimos»⁸⁶⁸.

Acerca de la técnica, el autor explica los procedimientos usuales y los recursos para imitar otros instrumentos, además de ofrecer indicaciones sobre la articulación, por ejemplo, al distinguir entre notas picadas y el *staccato*:

Los picados en general se ejecutan en la guitarra picando la nota con el dedo d[e]r[ech]o y tapar luego el sonido de las cuerdas con el mismo dedo»⁸⁶⁹, mientras que los los estacatos se ejecutan del mismo modo solo q.e inmediatamente de haber herido las cuerdas en picado con el dedo d[e]r[ech]o tapar la voz con otro dedo sin darles cuasi tiempo de dar el sonido y este sonido que resulto bien seco⁸⁷⁰.

Todo esto parece responder a un interés —aparentemente ya generalizado para 1830— por obtener nuevas sonoridades que encuentra su reflejo en el texto de Oliva, quien ofrece, además, instrucciones para adaptar a la guitarra obras con otra instrumentación⁸⁷¹, o consejos sobre la forma de acompañar melodías⁸⁷².

El método es una obra original en su concepción que proporciona detalles sobre diversas cuestiones a las que podría enfrentarse un músico aficionado de la época. Escrito en un lenguaje llano, es esclarecedor desde el punto de vista terminológico, ya que el autor utiliza vocablos, tanto castellanos como catalanes, que no suelen aparecer en métodos impresos y que debían ser corrientes en el entorno de los dilentantes. Es el caso de las palabras *templante*⁸⁷³, refiriéndose al vibrato o picar para pulsar. El estudio pormenorizado de dicho método sin duda amplia el conocimiento sobre la práctica de la guitarra en un entorno burgués de una zona rural. José Antonio de Oliva y Guarro falleció el diecisiete de enero de 1875⁸⁷⁴.

⁸⁶⁸ *Ibíd.*, 80.

⁸⁶⁹ *Ibíd.*, 139.

⁸⁷⁰ *Ibíd.*

⁸⁷¹ *Ibíd.*, 160.

⁸⁷² *Ibíd.*, 173-175.

⁸⁷³ *Ibíd.*, 139

⁸⁷⁴ E-Taha, *Libro I de Defunciones de la Parroquia de la Santissima Trinitat de Tarragona*, 545, con el siguiente texto: «En la Ciudad de Tarragona á las once y media de la mañana del dia diez y siete de Enero de mil ochocientos setenta y cinco, recibidos los Santos Sacramentos, murió á la edad de setenta y cuatro años D. José Antonio Oliva y guarro, esposo de D.^a Rosa Monguió, natural de Rojals y vecino de la presente, hijo legítimo de los consortes D. José y D.^a Teresa, aquel de la Riba y esta de Capellades; y en el dia siguiente se dio sepultura eclesiástica á su cadáver en el cementerio de la mencionada ciudad. Otorgó su testamento en poder de D. Antonio Soler y Soler Notario de la misma. Y por ser así firmo la presente partida de Defuncion en Tarragona hoy dia diez y ocho de dicho mes y año. Dr. Baldolmero Vilanova».

3.1.6. Nicasio Jauralde y su *Complete Preceptor for the Spanish Guitar* (Londres, [1828] y [ca. 1850])

Nicasio Jauralde, profesor de guitarra en Londres y autor de un método para este instrumento, es una de las figuras del siglo XIX olvidadas por la historiografía musical. Se ha conocido su existencia al haber sido nombrado por José María Lloréns en su ensayo *Liberales y Románticos*, quien lo incluyó en el grupo de españoles residentes en la capital británica, muchos de ellos inventores, como el juez Tomás José Navarro, que ensayaba un nuevo procedimiento para la conservación del tomate, o el general Antonio Quiroga, que inventó unos polvos dentífricos. La aportación de Jauralde en este ámbito fue una silla armónica para los guitarristas⁸⁷⁵. En 1991 fue mencionado por Harvey Turnbull⁸⁷⁶ y, más recientemente, ha sido listado por Erik Stenstadvold en su *An Annotated Bibliography of Guitar Methods, 1760-1860*⁸⁷⁷.

Ha sido posible averiguar algunos datos biográficos de este autor. José Ignacio Gómez Zorraquino se refiere a una persona con el mismo nombre, hijo del comerciante Pedro Simón Jauralde, perteneciente a la burguesía mercantil del valle del Baztán (Navarra) y con radio de acción en Zaragoza⁸⁷⁸. La esposa de este último, María Isabel Navarro, viuda desde 1810, tuvo que hacer frente a numerosas deudas y, al quedarse sin vivienda, fue declarada pobre de solemnidad⁸⁷⁹. Por otra parte, se ha localizado a este guitarrista en las listas de expatriados que Francisco Cea Bermúdez remitió al Gobierno español en 1829 desde Londres. Está registrado entre los emigrados de quinta clase⁸⁸⁰, que recibían doscientos cuarenta reales de vellón del Gobierno británico⁸⁸¹. Formó familia en Londres con una mujer inglesa llamada Ann⁸⁸², y en el Archivo Histórico Nacional se

⁸⁷⁵ Lloréns, *Liberales y románticos*, 63.

⁸⁷⁶ Harvey Turnbull, *The Guitar from the Renaissance to the Present Day* (Westport: The Bold Strummer, 1991), 103.

⁸⁷⁷ Stenstadvold, *Annotated Bibliography*, 113.

⁸⁷⁸ José Ignacio Gómez Zorraquino, «La presencia en Aragón de una burguesía mercantil de origen navarro (s. XVIII y principios del s. XIX)», *Gerónimo de Uztariz*, n.º 13 (1997): 13-14.

⁸⁷⁹ *Ibíd.*, 14.

⁸⁸⁰ Se clasificó a los emigrados en seis clases. Los de primera recibían el subsidio más elevado. Además, se incluyó una relación de aquellos que no se beneficiaban de ayuda económica alguna, entre los que se encontraba Antonio Alcalá Galiano por decisión propia.

⁸⁸¹ «Lista de los españoles emigrados en Londres que no perciben socorro alguno ni del Gobierno ni de la Junta llamada *city communitty*», E-SIM Estado 8197, fol. 94, [11v], subrayado en el original.

⁸⁸² «England Births & Baptisms 1538-1975», <http://www.findmypast.co.uk>. En dichos archivos se encuentran las fechas de bautizo de sus hijas Ann (el 25 de junio de 1832) y Sarah (el 5 de febrero de 1834). Nicasio Emigdio, que fue director de la sucursal del Banco de España en Londres, nació en Zaragoza en 1837 y falleció en Londres en 1927. En los asientos aparecen otras dos personas apellidadas Jauralde: Charles Edward, nacido en 1844, y Alexander, en 1849, de los que no figura el nombre de los padres.

han localizado dos expedientes correspondientes a Nicasio Emigdio Jauralde, hijo del guitarrista, nacido en Zaragoza y con diversos cargos en la sección de Hacienda Española en Londres en la segunda mitad del siglo XIX. Por otra parte, la lectura de *El emigrado observador* ha dado sus frutos. En dicha publicación periódica, editada por el impresor liberal Marcelino Calero en la ciudad del Támesis y prohibida en España por ley, se difundían los logros y penurias de los exiliados españoles, entre ellos Nicasio Jauralde, alabado por el editor:

Nosotros, al paso que anunciamos con placer, y recomendamos á los aficionados esta produccion de la industria emigrada española [la invención de la silla armónica], nos congratulamos con el Sr. Jauralde, y le tributamos el homenaje del respeto debido á su aplicacion, y á las virtudes que le hacen sacar provecho de su trabajo para sostener con honrosa resignacion los sinsabores de la emigracion, siendo útil á sí y á sus conciudadanos⁸⁸³.

Sus ideas políticas se dejan descubrir en su método de guitarra, ya que incluye el himno de Riego, titulado como *March*⁸⁸⁴. Francisco de Cea Bermúdez, en un escrito «muy reservado» del 8 de enero de 1831 dirigido a Manuel González Salmón en Madrid, menciona a «Dⁿ Joaquin Jauralde, Profesor de Guitarra» entre las listas de emigrados «de buena conducta» que viven en Inglaterra:

Todos los españoles emigrados a Inglaterra que mi lista contiene pertenecen a esta segunda clase y por consiguiente son de los que el consejo de Sres. Ministros ha recomendado a la Real Benevolencia de S. M. para que se digne indultarlos y permitirles regresar a España a fijarse fuera de la corte y sitios reales⁸⁸⁵.

El nombre de pila señalado, Joaquín, no coincide con el de Nicasio. Posiblemente Joaquín forme parte también del nombre de Jauralde, o puede que se trate de un error, o incluso que se tratara de un familiar, pero es bastante probable que sea el autor del método de guitarra al figurar también en la anterior lista de emigrados que Cea remitió a España⁸⁸⁶.

El libro surgió de la misma imprenta que *El emigrado observador*, y se anunció en esta revista, gracias a lo cual ha sido posible datar el método:

⁸⁸³ *El emigrado observador*, septiembre de 1828, 96.

⁸⁸⁴ Nicasio Jauralde, *A Complete Preceptor for the Spanish Guitar, composed & Respectfully Dedicated, by Permission to Miss Caroline Louisa Hubbuck, By N. Jauralde. Professor of the above Instrument* (Londres: Joseph Williams, [ca. 1850]), 25.

⁸⁸⁵ E-Mah Estado 5518/2.

⁸⁸⁶ E-SIM Estado 8197.

El emigrado español D. N. Jauralde acaba de publicar una obra con el título *Completa instruccion para el uso de la guitarra española*, impresa en la oficina del Sr. Calero, tambien emigrado español. Confiesa este profesor, que aunque muy de moda dicho instrumento, no lo es tanto como el harpa y el pianoforte, y que si bien se reputa nacional en España, se habia cultivado con indiferencia hasta que algunos diestros profesores peninsulares dieron á conocer sus bellezas, haciendo ver que se acomoda admirablemente al canto, siendo por su volumen fácil de transportarse⁸⁸⁷.

Este testimonio coincide con lo relatado por Rosquellas en su *Complete Tutor for the Spanish Guitar*. La guitarra estaba presente en los salones ingleses y era considerada el mejor instrumento para acompañar la voz⁸⁸⁸. El título del texto de Jauralde es el siguiente: *A Complete Preceptor for the Spanish Guitar, composed & Respectfully Dedicated, by Permission to Miss Caroline Louise Hubbuck*.

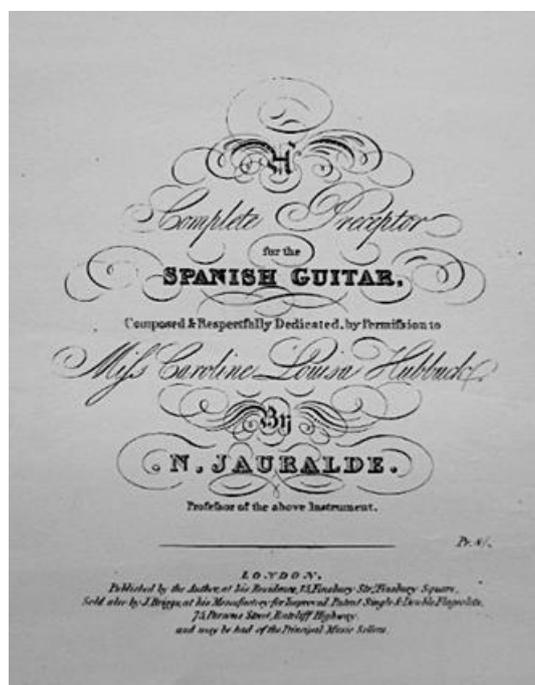


Fig. 84. Portada de *A Complete Preceptor for the Spanish Guitar* (Londres: el autor, [1828]), de Nicasio Jauralde. GB-Lbl h.1166.

Se conservan dos ejemplares en la Biblioteca Británica. En su catálogo en línea se indica que la filigrana del papel del ejemplar h.1166. corresponde al año 1827, lo que encaja perfectamente con la datación efectuada de 1828. El método, según reza la portada, podía adquirirse en casa del autor, en el número 15 de Finsbury Square, situada en un

⁸⁸⁷ *El emigrado observador*, septiembre de 1828, 95.

⁸⁸⁸ Véase nota n.º 519.

barrio habitado por la burguesía mercantil de Londres, así como en los principales almacenes de música y en el comercio de J. Briggs —que vendía primicias musicales como ciertas flautas con un mecanismo nuevo— por un precio de ocho chelines. El ejemplar examinado consta de una primera parte, teórica, que remite a una segunda con ejemplos, denominados *demonstrations*. Cada una de ellas dispone adicionalmente de una portada con un título específico: *Jauralde's new instructions for the Spanish Guitar*, donde se indica «Part 1» o «Part 2». Con este método se pretendía solucionar cualquier problema que pudiera encontrar un intérprete; así cada explicación de la primera sección remite a un caso práctico en la segunda, y por este procedimiento el autor va explicando las diferentes técnicas: ligados, trinos o el bajo continuo (figs. 85 y 86).

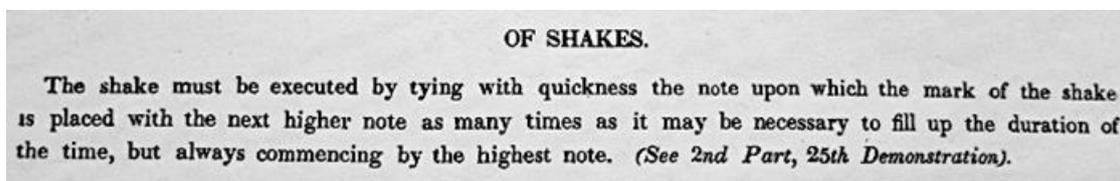


Fig. 85. Explicación teórica de los trinos en la primera parte de Nicasio Jauralde, *A Complete Preceptor for the Spanish Guitar* (Londres: el autor, [1828]), 12. GB-Lbl h.1166.

25th DEMONSTRATION.
OF THE SHAKES .

Written. 

Performed. 

Fig. 86. Ejemplo de la ejecución de los trinos en la segunda parte de Nicasio Jauralde, *A Complete Preceptor for the Spanish Guitar* (Londres: el autor, [1828]), 21. GB-Lbl h.1166.

Es el mismo proceder que adoptó Sor en el método que saldría a la luz en 1830, con la diferencia de que, en el de Jauralde, tanto explicaciones como ejemplos tienen un carácter más práctico. En *El emigrado observador* se describieron los objetivos del libro:

Como, según él, es casi imposible dar reglas invariables sobre el modo de expresar todas las notas en la guitarra española, atendida la numerosa variación de las combinaciones; el Sr. Jauralde ha empleado el mayor esmero, aprovechándose de las

reglas que dan los mejores profesores, y los que su larga experiencia le ha dictado, formando el presente método, que encierra el modo mas expedito de desempeñar todos los casos que puedan ocurrir á un aficionado, habiendo consultado para ello la sencillez y el buen gusto, y adoptando un orden acaso nuevo.

Divide sus elementos en dos partes: en la primera de las reglas especulativas, y en la segunda acompaña ejemplos, ó séase la demostracion de ellas y su aplicacion al instrumento. Ha excluido los ejercicios de arias y de piezas comunes en los antiguos métodos, por tres razones: primera, porque los ejercicios no son mas que las prácticas de las reglas dadas al discípulo⁸⁸⁹.

Sor defendería esta misma idea con intensidad en su *Méthode*: los ejercicios constituyen la aplicación práctica de las reglas, por lo que método no debe consistir en una mera recopilación de piezas musicales. En este sentido, ni el método de Sor ni el de Jauralde, al menos en su primera edición, las reúnen.

[...] segunda, porque cree que los ejercicios ó ejemplos deben quedar á la discrecion del maestro para acomodarlos á la capacidad del alumno, segun viere ser mas acertado; y tercera, porque son casi siempre perjudiciales a los discípulos, respecto á que deseando instruirse en el manejo de la guitarra para su diversion, tan pronto como adquieren las primeras nociones, creyendo con ello conseguido su objeto, si el método contiene algunos ejercicios se dedican á tocarlos, y sin asegurarse en los principios caen en dos graves inconvenientes, á saber; primero, abandonan la parte instructiva ó rudimental; y segundo, que no teniendo mas ansia que la de tocar, emplean los dedos que creen darles resultado, y contraen vicios imposibles de corregir⁸⁹⁰.

The Harmonicon informa favorablemente sobre la decisión de no incluir en el método piezas musicales a modo de compilación:

M. Jauralde's work consists wholly of precepts, and brief examples of these, with scales and exercises. He is decidedly opposed to the practice of giving airs, &c. to the learner, until he has acquired a full knowledge of the rules, and is sufficiently acquainted with a good mode of fingering. We are quite agreed with the author on this point, and doubt only whether he will persuade his pupils to be of his mind. If he is so fortunate, so much the better for him and for them. This is a sensible book, and adapted for sensible people⁸⁹¹.

⁸⁸⁹ *El emigrado observador*, septiembre de 1828, 95.

⁸⁹⁰ *Ibíd.*

⁸⁹¹ *The Harmonicon, Essais, Criticisms, Biography, Foreign Reports, and Miscellaneous Correspondence*, enero de 1829, 17. «Completa instruccion para el uso de la guitarra española, por D. J. Jauralde.- Esta obra se reduce á una coleccion de reglas y de breves ejemplos, con escalas y ejercicios. El autor desaprueba la práctica de hacer tocar al discípulo arias, sonatas, &c., hasta que no haya adquirido un completo conocimiento de las reglas, y que esté bien diestro en el manejo de los dedos. Nosotros pensamos del mismo modo, y solo dudamos que se pueda convencer de ello á los discípulos. Dichosos ellos y el maestro si lo consigue. Esta obra es de la clase de las juiciosas, y solo los hombres juiciosos podrán conocer su mérito», trad. anónima de *El emigrado observador*, enero de 1829, 126.

El crítico señala, además, que el traductor de la obra al inglés no ha sabido expresar correctamente el mensaje del autor y que requiere una revisión al respecto⁸⁹².

En cuanto a los aspectos técnicos, Jauralde distingue dos posiciones para colocar el instrumento: una para caballeros y otra para señoras. Para los primeros aconseja cruzar la pierna derecha sobre la izquierda y apoyar la guitarra en la silla. Para ellas señala que es preferible utilizar un pequeño banco para el pie izquierdo⁸⁹³. La mano derecha debe estar situada entre la boca y el puente, y el dedo meñique no debe quedar apoyado en la tapa⁸⁹⁴.

El segundo ejemplar del método de Jauralde que se conserva en la Biblioteca Británica, con signatura h.1163.d.(1.), podría ser de 1845 o posterior, de acuerdo a la nueva dirección del editor que figura en la portada, Joseph Williams, en el número 123 de la calle Cheapside de Londres, domicilio que utilizó a partir de 1845⁸⁹⁵. La portada principal del método se realizó desde la misma plancha metálica del ejemplar de 1828, pero se eliminaron las palabras «published by the Author», también su dirección, y se agregó «Ent[ered] [at] Sta[tioners'] Hall»⁸⁹⁶. En el reverso de dicha página se imprimió el título que anuncia la segunda parte del método: *Jauralde's new instructions for the Spanish guitar, part II*, así como el índice de contenidos de las páginas 1 a 22 y las páginas 23 a 34 de carácter musical, que no se encuentran en la primera versión del método. También se redujo el precio a seis chelines. La diferencia fundamental entre las dos ediciones estriba en que el segundo no contiene la parte teórica, conserva la sección de ejemplos e incluye piezas musicales al final. Cabe la posibilidad de que el método sin la sección de *airs*, mencionados en *The Harmonicon*, tuviera pocas ventas y que el autor al final se viera forzado a añadir un suplemento de obras conocidas, omitiendo la parte teórica. Esta hipótesis se confirma al verificar que la tipografía de dichas partes es parecida, pero no idéntica. Solo hay que comparar la numeración de la página 22, correspondiente a la segunda parte, y la 23 de la sección de piezas musicales, para ver que es distinta (fig. 87).

⁸⁹² *The Harmonicon*, 17.

⁸⁹³ Jauralde, «Part I» en *Complete Preceptor* ([1828]), 5.

⁸⁹⁴ *Ibíd.*, 5.

⁸⁹⁵ Charles Humphries y William C. Smith, *Music publishing in the British Isles from the beginning until the middle of the nineteenth century*, 2.^a ed. (Oxford: Basil Blackwell, 1970).

⁸⁹⁶ Stationers' Hall era el registro oficial para los libros publicados en Reino Unido.

22

23



Fig. 87. El grabado y la tipografía son distintas en la segunda parte destinada a las «Demonstrations» y la sección de obras musicales. Nicasio Jauralde, *A Complete Preceptor for the Spanish Guitar* (Londres: Joseph Williams, [ca. 1845]), 22 y 23. GB-Lbl h.1163.d.(1.).

Todo parece indicar que la sección de piezas musicales se añadió posteriormente, por el mismo autor o a instancias del editor Joseph Williams. Incluye obras conocidas como el himno nacional británico (fig. 88)⁸⁹⁷, diversos vals (entre ellos, el titulado *Weber's Last Waltz*⁸⁹⁸) o canciones populares (como *Carnival of Venice*⁸⁹⁹ o la francesa *Ah! vous dirai-je, Maman*⁹⁰⁰). Muestra su preferencia por fragmentos operísticos conocidos: el coro «Jaegerchor» de *Der Freischütz*, de Weber⁹⁰¹; «Di tanti palpiti» de *Tancredi*⁹⁰²; «Non più mesta» de *La Cenerentola*⁹⁰³, y «Zitti, zitti» de *Il barbiere di Siviglia*⁹⁰⁴, estas tres últimas de Rossini.

Se cumplió, por tanto, lo vaticinado por el crítico del *Harmonicon*, que dudó de que Jauralde convenciera a los aficionados al concebir un método con teoría y ejemplos musicales, pero sin aires conocidos⁹⁰⁵. Independientemente de las primeras intenciones del autor, la sección de piezas es un buen complemento al método, aun contradiciendo su pensamiento pedagógico. La articulación del libro resulta completa con sus tres secciones: teórica, ejemplos y piezas musicales, sencillas y bien armonizadas. Estas se encuentran agrupadas por tonalidades y precedidas de un preludio correspondiente a cada

⁸⁹⁷ Jauralde, *Complete Preceptor* ([ca. 1850]), 23. Titulado *God save the King*.

⁸⁹⁸ *Ibíd.*, 23.

⁸⁹⁹ *Ibíd.*, 26.

⁹⁰⁰ *Ibíd.*, 25. Aparece titulada *Ah vous dirai*.

⁹⁰¹ *Ibíd.*, 24. Titulado *Huntsmen's chorus*. No cita procedencia ni autor.

⁹⁰² *Ibíd.*, 27. No cita procedencia ni autor.

⁹⁰³ *Ibíd.*, 28.

⁹⁰⁴ *Ibíd.*

⁹⁰⁵ Véase p. 147.

tonalidad (fig. 88), el mismo sistema utilizado ya por Fernando Ferandiere y Salvador Castro de Gistau⁹⁰⁶.



Fig. 88. Enseñanza de la tonalidad de do mayor a través del himno inglés. Nicasio Jauralde, *A Complete Preceptor for the Spanish Guitar* (Londres: Joseph Williams, [ca. 1845]), 23. GB-Lbl h.1163.d.(1.).

Una faceta destacable de Nicasio Jauralde fue su espíritu inventor, ya señalado por Vicente Lloréns⁹⁰⁷. Su ingenio, la silla armónica, fue mencionada en *El emigrado observador* en noviembre de 1828:

INDUSTRIA ESPAÑOLA DE LA EMIGRACIÓN

Silla armónica

El Sr. Jauralde, de quien hemos hecho honrosa memoria en el folio 95, núm. 3 de este periódico, acaba de inventar una silla armónica para el uso de los tocadores de guitarra, la cual ofrece las siguientes ventajas.

Primera.- Que en ella se coloca el guitarrista con total desembarazo, y la guitarra queda tan seguramente puesta, que aquel conserva sus dos manos expeditas sin necesidad de ocuparlas en afianzar el instrumento.

Segunda.- El tañedor de guitarra aparece con la mayor elegancia.

Tercera.- Los principiantes no encuentran el obstáculo que frecuentemente les ofrecen los movimientos de la guitarra, y desde las primeras lecciones toma esta su verdadera posición.

Cuarta.- La colocación de la guitarra aumenta un doble la fuerza de sus tonos.

Quinta.- Esta silla, no solo es ventajosa para los que se instruyen en el manejo de la guitarra, sino que es absolutamente necesaria en los conciertos privados.

Nosotros nos apresuramos á dar conocimiento de esta invención, no solo por las utilidades que puede proporcionar á los profesores, sino para recomendar nuevamente la aplicación laudable de este honrado español emigrado á la protección de los hombres virtuosos. El interesado vive en la casa núm. 15, *Finsbury Street, Finsbury Square*⁹⁰⁸.

⁹⁰⁶ Véase p. 189.

⁹⁰⁷ Véase p. 200.

⁹⁰⁸ *El emigrado observador*, noviembre de 1828, 187.

No se ha logrado localizar la patente, ni tampoco una representación de dicha silla, pero por su denominación debió de ser similar a la ideada por Dionisio Aguado en 1830 (fig. 57), y, aunque es posible que por aquel entonces circularan varias ideas sobre prototipos para sujetar la guitarra y obtener de ella una mayor sonoridad, por el momento y a tenor de la documentación hallada, el invento de Jauralde es anterior al del guitarrista madrileño. Independientemente al método, publicó *The Coronation Waltz, for Piano Forte or Spanish Guitar*⁹⁰⁹. En 1858 Jauralde seguirá residiendo en Finsbury, pero en otra dirección, en el número 6 de Hemingford Road, en su lado este⁹¹⁰, perteneciente al distrito londinense de Islington, donde fallecería cuatro años más tarde, en 1862⁹¹¹. Olvidado en España, su método, fruto de la reflexión, es una muestra de la actividad intelectual que desarrolló el grupo de emigrados liberales en Inglaterra.

3.1.7. El Catecismo de música con aplicación a la de forte-piano y la guitarra (Londres, 1829)

La prestigiosa imprenta de Rudolph Ackermann, situada en Londres, publicó textos de los emigrados liberales españoles, entre los que se contaban José María Blanco White, José Joaquín de Mora y José de Urcullu⁹¹², precursores de la independencia de América. El negocio se extendió hasta Sudamérica, y en México abrió una delegación:

El ramo de Librería que el Sr. Ackermann despacha comprende una vasta colección de libros ingleses y españoles, publicados por él mismo en Londres. Las obras españolas han sido escritas con el espreso designio de que circulen en America y todas ellas tienen por objeto la propagacion de los conocimientos utiles, bajo la salvaguardia de la Religion y de las buenas costumbres⁹¹³.

El editor creó una serie de volúmenes pedagógicos, titulados catecismos, sobre distintas materias, para ser distribuidos en Hispanoamérica. Se trataba de manuales

⁹⁰⁹ *The Coronation Waltz, for Piano Forte or Spanish Guitar composed by N. Jauralde Professor of Music & Spanish Guitar* (Londres: el autor, [1833]). El ejemplar GB-Lbl h.115.(10.) está firmado y rubricado por el autor.

⁹¹⁰ Así consta en los registros electorales del distrito de Finsbury. GB-Lbl SPR.Mic.P.316/BL.F.1.

⁹¹¹ «England & Wales deaths 1837-2007», distrito Islington, vol. 1B, 164, <http://www.findmypast.co.uk>.

⁹¹² Carol Tully analiza algunas de estas relaciones en «Ackermann, Mora and the Transnational Context: Cultural Transfer in the Old World and the New», En *Londres y el liberalismo hispánico*, ed. Daniel Muñoz Sempere y Gregorio Alonso García (Madrid: Iberoamericana, 2011), 153-164.

⁹¹³ *Catecismo de Historia del Bajo Imperio* (Londres: R. Ackermann, s.d.), 205.

básicos que abordaban diversas especialidades de las artes y las ciencias. La elección del título está justificada:

Para vencer todos los escrúpulos que pudiera ocasionar la palabra CATECISMO, aplicada generalmente a libros de Religion, debemos prevenir a nuestros lectores, que esta palabra no está exclusivamente consagrada a materias religiosas, si no que indistintamente significa todo libro escrito en preguntas, y respuestas. En este sentido se usa actualmente en todos los paises cultos y catolicos de Europa⁹¹⁴.

Se alude, además, al éxito de la utilización del diálogo como sistema pedagógico: «El metodo de enseñanza adoptado en estas obritas, es de una utilidad tan conocida, que en el dia se halla practicado en todas las casas de Educacion de Inglaterra»⁹¹⁵. Debe recordarse, en este punto, que dicho procedimiento en la enseñanza era habitual en España e incluso utilizado, como se ha visto, por los guitarristas F. Ferandiere en 1799 y S. Gil en 1814.

Dentro de colección de libros de divulgación mencionada, se publicó en Londres en 1829 el *Catecismo de Música, con aplicación a la de forte-piano y la guitarra*⁹¹⁶, destinado a su comercialización en México, Colombia, Argentina, Chile, Perú y Guatemala (fig. 89).

El autor, anónimo, señala: «la guitarra o vihuela se ha hecho de algun tiempo a esta parte un lugar mui honroso y preeminente entre los afizionados a la música instrumental, especialmente en aquella parte que podemos llamar estra-profesional i de mero agrado, en cuanto se cultiva para animar i amenizar los ratos de comunicaci3n entre la jente fina»⁹¹⁷. Sus contenidos, según se ha adelantado, van siendo desarrollados través de un esquema dialógico articulado en preguntas y respuestas (fig. 90).

⁹¹⁴ *Ibíd.*

⁹¹⁵ *Ibíd.*, [209].

⁹¹⁶ El libro menciona en su página ix que es la traducción de un texto publicado en inglés, pero no se ha encontrado ninguna copia, ni en la Biblioteca Británica ni en la Biblioteca Nacional de España, donde tampoco hay ningún volumen de la versión en español. Solo hay localizados dos ejemplares de esta última en la colección de la autora.

⁹¹⁷ *Catecismo de musica con aplicacion a la del forte-piano i guitarra* (Londres: R. Ackermann, 1829), vi.



Fig. 89. Cubierta del *Catecismo de Música* (Londres: Ackermann, 1829). E-LCollado.

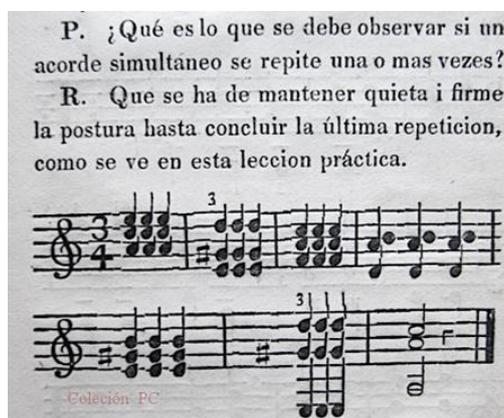


Fig. 90. Diálogo y ejemplo musical en el *Catecismo de Música* (Londres: Ackermann, 1829), 89. E-LCollado.

Contiene nociones generales sobre la música para aficionados. La sección destinada a la guitarra está basada, citándose muchas veces el texto original, en la *Escuela de la Guitarra* de Aguado:

Mereciendo por ello todos los aplausos que de justicia se le deben por ser el primero que, por decirlo así, ha puesto en acción, en método y en agradable teoría i práctica, la fuerza música de este instrumento. Reconozemos con gratitud i sinceridad que cuanto aquí decimos de él, pertenece a la obra citada, i en verdad que habria sido

temeridad hazer otra cosa que tomarla por testo de nuestros rudimentos en esta parte⁹¹⁸.

El tratado, escrito en un estilo sencillo, es claro ejemplo de esas publicaciones destinadas a extender el conocimiento *civilizado* según la orientación de un cierto paternalismo eurocentrista verificado, por ejemplo, en las palabras de José María Blanco White:

Obra mas útil que el Museo Universal [periódico ideado por Ackermann y dirigido por Joaquín de Mora] sería difícil concebir para unos pueblos separados de la parte mas adelantada del mundo, que habiendo vegetado por siglos en el pupilaje mas opresivo, i bajo la férula del gobierno mas ciego de Europa, empiezan a gozar de una especie de edad viril, retardada hasta ahora por la opresion de sus tutores⁹¹⁹.

3.1.8. Los capitanes Molina y *The Spanish Lyre* (Londres, [1823-1829])

Entre 1823 y 1829 aparece, también en la capital británica, un cuidado método (tanto en su contenido como en su edición) titulado *The Spanish Lyre. A New Publication Exhibiting the most Easy and Expeditious Method for learning The Guitar, Together with a Select number of Spanish Songs, by different Authors, Arranged and Dedicated by Permission to her grace the Duchess of Leinster by Don F. V. Molina, Officer in the Spanish Army.*

Erik Stenstadvold menciona un ejemplar cuyo papel presenta una filigrana de 1823⁹²⁰, por lo que habría sido imprimido ese año o poco después. Posteriormente, el método se habría reelaborado y ampliado⁹²¹. De esta segunda edición se conserva una copia en la Biblioteca Británica, con filigrana de 1827⁹²². *El emigrado observador*, con

⁹¹⁸ *Ibíd.*, VI-VII.

⁹¹⁹ *Varietades, ó Mensagero de Londres*, 4 de julio de 1823.

⁹²⁰ Stenstadvold, *Annotated Bibliography*, 142. Dicho ejemplar, perteneciente a la colección privada de Ingolf Olsen en Dinamarca, no ha sido examinado.

⁹²¹ *Ibíd.* 142.

⁹²² GB-Lbl h.259.uu.(5.). En el catálogo en línea de la Biblioteca Británica, consultado en diciembre de 2015, figura erróneamente como autor Francesco Molino. En 1998 se realizó una grabación con obras de este método, que también se atribuyen al guitarrista italiano: Tu Shi-Chao, María Mora y René Mora, *Don Francisco V. Molina (1768-1847) An Officer of the Spanish Army, Several Records* SRD-208, 1998, disco compacto. Últimamente se va rectificando este dato y aparece de forma correcta la autoría en Stenstadvold, *Annotated Bibliography*, 142. Por otra parte, las firmas y rúbricas de Francisco V. Molina y Francesco Molino, completamente distintas, no dejan lugar a dudas.

palabras confusas, menciona su título en 1829: «Los capitanes D. Francisco y D. Antonio Molina, diestros en la profesión, dan lecciones de música, y han publicado dos cuadernos de canciones escogidas españolas con el título de Lira»⁹²³, pero por el contenido aludido podría referirse el redactor a dos álbumes de canciones titulados *Spanish Serenades*⁹²⁴. La dirección del editor Birchall & Co., en el número 140 de New Bond Street en Londres, confirma el rango de las fechas indicadas, que es donde estuvo activo aproximadamente entre 1824 y 1829⁹²⁵. El método habría sido publicado entre estas fechas, con bastante probabilidad en 1828, después de la fabricación del papel (1827) y con anterioridad a su mención en *El emigrado observador* (1829).

El autor indicado en la portada de *The Spanish Lyre* es F. V. Molina, pero el periódico mensual de los refugiados indica que fue escrito por dos capitanes españoles: Francisco y Antonio Molina, emigrados en Londres⁹²⁶. Aparece una persona que responde al nombre de Antonio Molina en la «lista de Wellington», esta vez de cuarta clase⁹²⁷. Todo parece indicar que se trataba de un militar de alta graduación exiliado por razones políticas, y posiblemente ligado al general Miguel Ricardo de Álava, ya que su nombre se encuentra en la lista de suscriptores de sus *Spanish Serenades*.

La cubierta del método muestra a una pareja con indumentaria castiza española tocando la guitarra (fig. 91). La dama mantiene el pie izquierdo sobre un pequeño taburete, pero en las instrucciones sobre la posición del instrumento se comenta:

El Instrumento debe estar inclinado formando una diagonal de cuarenta y cinco grados, de suerte que el final del mastil quede orisontal al oído izquierdo y a distancia de algo mas de un palmo: de este modo pueden jugar ambas manos con libertad⁹²⁸.

⁹²³ *El emigrado observador*, mayo de 1829, 174.

⁹²⁴ Véase nota 546 *ut supra*. Se conserva un ejemplar, GB-Lbl H.2826.c.(25.); en el catálogo en línea de la Biblioteca Británica, consultado en diciembre de enero de 2021, dicho libro se atribuye, erróneamente, también a Francesco Molino, igual que lo hiciera Bone en *The Guitar and Mandolin*, 209-210.

⁹²⁵ Humphries y Smith, *Music Publishing*, s.v. «Birchall, Lonsale & Mills».

⁹²⁶ *El emigrado observador*, mayo de 1829, 174.

⁹²⁷ «Lista de los españoles emigrados en Londres que no perciben socorro alguno ni del Gobierno ni de la Junta llamada citty communitty», E-SIM Estado 8197-fol. 54, [9r].

⁹²⁸ Molina, *Spanish Lyre*, 3.



Fig. 91. Detalle de la portada de *The Spanish Lyre*, de Francisco y Antonio Molina (Londres: Metzler & Son, [1823-29]). GB-Lbl h.259.uu.(5.).

La edición del método, bilingüe, contiene arpegios en distintas posiciones y escalas, varias formas de acompañar y en él se insiste en la práctica del *crescendo* y del *diminuendo*:

Siendo tan útil para los acompañamientos poseer bien los cambios del pianísimo al fortísimo o inversamente su descenso, será fácil avituar los dedos de la mano derecha á su perfecta ejecución ejercitándolos constantemente en los Arpeggios que á continuación se anotan⁹²⁹.

El repertorio incluido consiste en canciones inglesas y españolas⁹³⁰: el *Bolero de La Cachucha*, la *Canción del Lelillo*, el *Bolero del suspiro* y *El serení*, con acompañamientos arpegiados. De Molina se conservan, también en la Biblioteca Británica, los dos volúmenes ya mencionados de canciones españolas con acompañamiento de guitarra y piano titulados *Spanish Serenades. A Collection of the most Beautiful Airs* [...] ⁹³¹.

En el primero de los cuadernos se insertó una extensa lista de suscriptores, en la que destacan miembros de la nobleza, entre ellos la vizcondesa Anson, Mrs. Antrobus, el earl de Essex, la marquesa de Bute, la condesa de Balcarres, la condesa de Caledon, la

⁹²⁹ *Ibíd.*, 4.

⁹³⁰ *Ibíd.*, 3-9 *passim*.

⁹³¹ Véase nota 546 *ut supra*.

condesa Desart, la vizcondesa Eastnor, la condesa de Guildford, el earl de Harrington, la duquesa de Leinster (a quien estaba dedicado el método), la marquesa de Salisbury y la condesa de Wemyss, lo que evidencia el gusto de la nobleza británica por la guitarra y por el pintoresquismo romántico asociado a lo español. Entre los españoles, se encuentra el general Miguel Ricardo de Álava. Los militares ingleses también están presentes: el general sir Andrew Barnard, el lugarteniente Bridport Becker o el capitán Clive. También hay aficionados a la música, entre los destacan los nombres de madame Catalani o miss Davenport, alumna aventajada de Fernando Sor, lo que es una muestra más del interés por el instrumento en estos círculos, en los que se desenvolverían los músicos y capitanes Molina y donde seguidillas, boleros y canciones de temática amorosa constituirían el repertorio preferido.

3.1.9. Octavio Lorenzo Medina y sus *New Instructions for the Spanish Guitar* (Londres, [182-?])

El nombre de su autor, de procedencia española, ha pesado para la inclusión de este método en el presente trabajo, a pesar de que no ha sido posible averiguar ni su lugar de nacimiento ni otros datos biográficos. El título completo es *New Instructions for the Spanish Guitar to which is added a Selection of the most Favorite Airs by Don Octavio Lorenzo Medina*, y fue publicado en Londres por Mayhew & Co., posiblemente en la década de los años veinte del ochocientos⁹³². Se conserva una copia (con signatura VOB4834) en la biblioteca Oviatt, en California State University, Northridge, procedente de la colección Vahdah Olcott-Bickford.

El método incluye nociones básicas sobre solfeo y sobre la técnica del instrumento, para cuya sujeción se propone el empleo de una cinta que consienta mayor libertad de movimientos al intérprete:

⁹³² Erik Stenstadvold en *Annotated Bibliography*, 134, propone las fechas comprendidas entre 1825 y 1830, e indica —citando a John A Parkinson, *Victorian Music Publishers. An Annotated List* (Michigan: Harmonie Park Press, 1990)— que Mayhew estuvo activo como impresor entre 1822 y 1830. En su opinión, la ausencia de filigrana en el papel hace sospechar que el ejemplar se imprimió al final del arco de tiempo señalado, pero también señala que la indicación impresa en la página 23 del libro, «London. Published by R. W. Keith. 131 Cheapside», puede aludir a una eventual edición anterior del método.

The easiest way to hold it in this position, is, to affix a Riband at both ends of the Instrument, and thrown over the left shoulder, which will not only support, but will give a freedom to the hands that they may move up and down without interruption⁹³³.

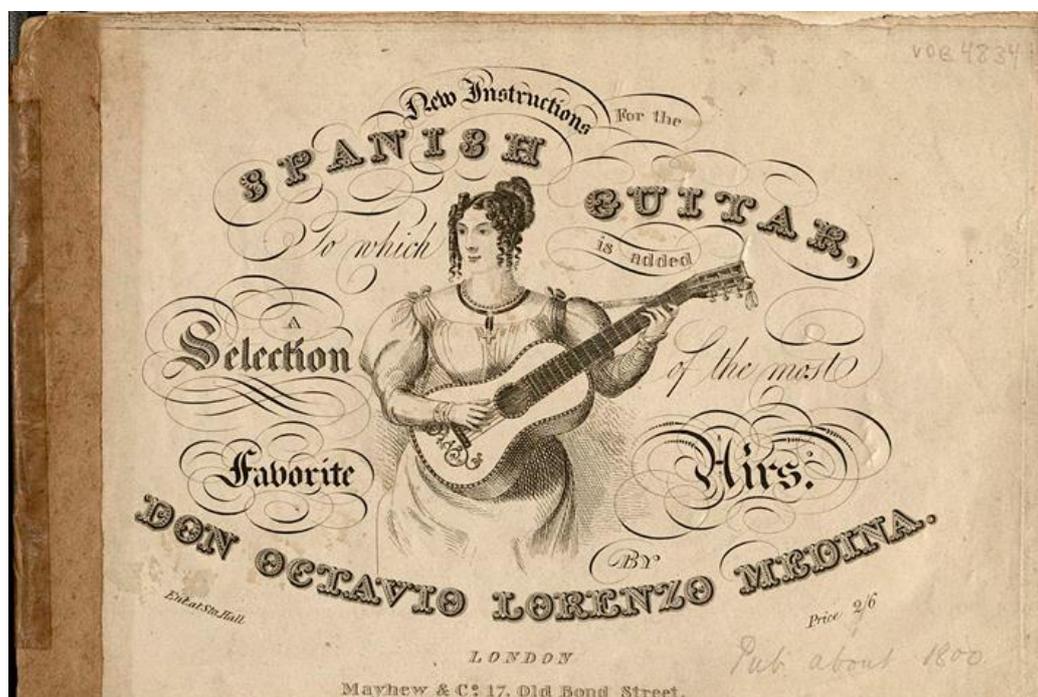


Fig. 92. Cubierta de *New Instructions for the Spanish Guitar*, de Octavio Lorenzo Medina (Londres: Mayhew & Co., [1825-1830]), donde se muestra la sujeción del instrumento mediante una cinta. US-NORol VOB4834.

Esta posición se muestra en la portada mediante una ilustración (fig. 92). El autor indica varias combinaciones de arpeggios sencillos y escalas, y el libro se completa con una nutrida recopilación de piezas populares, tales como el himno nacional británico, canciones escocesas —entre ellas *Kelvin Grove*⁹³⁴, *Ye Banks and Braes*⁹³⁵ o *Blue bonnets*⁹³⁶—, alemanas —*Lieber Augustine*⁹³⁷ (fig. 91)—, italianas —como la veneciana *La Biondina in Gondoletta*⁹³⁸— o fragmentos de ópera —«Rousseau's Dream»⁹³⁹, de *Le*

⁹³³ Medina, *New Instructions*, 6. «La forma más sencilla de sujetar la guitarra en esta posición, es, fijar una cinta en los dos extremos del instrumento, y pasarla sobre el hombro izquierdo, lo que no solo sujetará, sino que dará libertad a las manos que pueden moverse arriba y abajo sin interrupción», trad. autora.

⁹³⁴ *Ibíd.*, 14.

⁹³⁵ *Ibíd.*, 18.

⁹³⁶ *Ibíd.*, 15.

⁹³⁷ *Ibíd.*, 19.

⁹³⁸ *Ibíd.*, 16.

⁹³⁹ *Ibíd.*, 12.

devin du village de Rousseau y «O Dolce consento»⁹⁴⁰, del singspiel mozartiano *Die Zauberflöte*—. En su examen no se han localizado piezas españolas. Todas están escritas con una armonía sencilla y no sobrepasan la primera posición del diapasón. El volumen concluye con unas breves indicaciones para realizar ornamentaciones, en concreto apoyaturas y trinos⁹⁴¹.

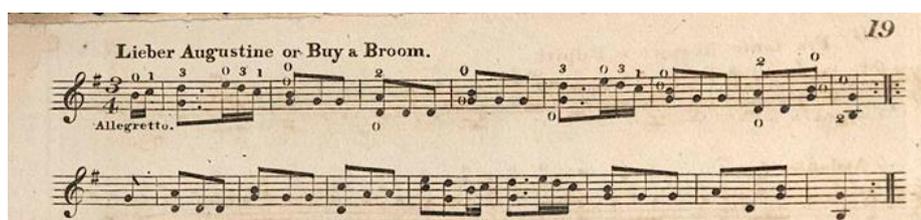


Fig. 93. Ejemplo de canción popular «Lieber Augustine» en *New Instructions for the Spanish Guitar*, de Octavio Lorenzo Medina (Londres: Mayhew and Co., [1825-1830]), 19. US-NORol VOB4834.

En su formato, organización y concepción, este método es predecesor de los que empezarían a aparecer en España a mediados del ochocientos y que conocerían una gran difusión a lo largo de la segunda mitad del siglo, adaptados a los gustos y posibilidades de la mayor parte de la población⁹⁴². En Inglaterra, el método atribuido al español José María de Ciebra⁹⁴³ seguiría los mismos pasos.

3.1.10. Antonio Martínez y su *Método para aprender á tocar la Guitarra, que contiene los rudimentos de la Música* (Londres, [ca. 1830])

Antonio Martínez es el autor de otro método para guitarra publicado en Londres, esta vez escrito únicamente en castellano, por lo que se supone dirigido exclusivamente a la comunidad española, cuyo título es *Método para aprender á tocar la Guitarra, que contiene los rudimentos de la Música, el modo de tener y acordar este instrumento, ampliamente explicado, y las Escalas en todos los Tonos Mayores y Menores, con varias lecciones y Ayres agradables, compuesto y dedicado a Dn. Sixto Perez por Antonio Martínez*. Fue impreso y publicado por Muzio Clementi, y su número de plancha (3418)

⁹⁴⁰ La ortografía correcta sería «O dulce concento» y corresponde al pequeño coro «Das klinget so herrlich» que entonan Monostatos y los esclavos en el final del acto I.

⁹⁴¹ Medina, *New Instructions*, 23.

⁹⁴² Véase el apartado § 4.2.3.

⁹⁴³ José María de Ciebra, *Handbook for the guitar*.

corresponde al año de 1830 según la tabla de secuencias cronológicas de Neighbour y Tyson⁹⁴⁴. Está dedicado al pianista Sixto Pérez, que por entonces residía en Londres a causa de sus ideas liberales. Hay localizada tan solo una copia en la Biblioteca Nacional de España, procedente del legado Barbieri⁹⁴⁵.

En relación con la técnica del instrumento, Martínez es anacrónico en sus preceptos, ya que apoya la guitarra sobre el muslo derecho, tal como hacían los guitarristas Federico Moretti y Francesco Molino⁹⁴⁶. Sujeta el mástil con el dedo índice de la mano izquierda y, en ocasiones, utiliza el pulgar de la misma mano para pulsar notas en el diapasón⁹⁴⁷, procedimiento que señala mediante una cruz (fig. 92). Asimismo, hace apoyar el meñique de la mano derecha en la tapa, costumbre desterrada por la mayor parte de los guitarristas⁹⁴⁸. Martínez también utiliza el sistema de posiciones, en el que la mano abarca cinco trastes, tal como procedía Federico Moretti⁹⁴⁹. Siguiendo la tradición, Antonio Martínez recorre todas las tonalidades con las escalas y las modulaciones correspondientes. El libro está destinado principalmente a aprender a acompañar la voz, y con este propósito desgana distintas fórmulas para la mano derecha.

La obra se cierra con tres piezas: un rondó⁹⁵⁰, una contradanza⁹⁵¹ y *El Caballo*⁹⁵², que habían aparecido con anterioridad en el método de Rosquellas⁹⁵³. El editor Clementi habría considerado oportuno añadir estas piezas conocidas, en particular el «Polo del contrabandista», que tanto éxito tenía.

⁹⁴⁴ Oliver Neighbour y Alan Tyson, *English Music Publishers' Plate Numbers in the First Half of the Nineteenth Century* (Londres: Faber and Faber, 1965), 23.

⁹⁴⁵ E-Mn M/1328.

⁹⁴⁶ Martínez, *Método*, 9.

⁹⁴⁷ *Ibíd.*

⁹⁴⁸ *Ibíd.*

⁹⁴⁹ Véase p. 178.

⁹⁵⁰ *Ibíd.*, 23.

⁹⁵¹ *Ibíd.*

⁹⁵² *Ibíd.*, 24-25.

⁹⁵³ Véase p. 192.



Fig. 94. Antonio Martínez indica mediante una cruz cuándo el pulgar de la mano izquierda debe actuar sobre el diapasón de la guitarra. *Método para aprender á tocar la guitarra* (Londres: Clementi y C.^a, [ca. 1830]), 16, ejercicio 8, cc. 4-5.

Cabe la posibilidad de que este guitarrista fuera autor también de otro *Método para aprender a tocar la guitarra compuesto por Antonio Martínez*, publicado en Hamburgo por J. A. Böhme, editor activo en la primera mitad del siglo XIX. Existe un ejemplar catalogado en la biblioteca Bierce de la Universidad de Akron en Ohio, en la que se hace constar que se trata de un método para guitarra de siete cuerdas afinada en *si*, pero, a pesar de la búsqueda de los bibliotecarios, no ha sido posible su localización. Por ello, mientras no aparezca este u otro ejemplar del texto mencionado, no se puede confirmar que se trate del mismo autor.

3.1.11. D. A. L. L. y sus *Elementos de música y guitarra extractados de las mejores obras modernas* (Madrid, [ca. 1833?])

De autor anónimo, pues no se ha establecido correspondencia alguna para las iniciales que lo encabezan, y según reza su título, los *Elementos de música y guitarra extractados de las mejores obras modernas* consisten en una recopilación de ejercicios aparecidos en otros métodos previos. Podía adquirirse en Madrid en el almacén de Hermoso, completo, o en dos partes, cada una de ellas al precio de ocho reales. Se ha localizado tan solo un ejemplar en la Biblioteca Nacional de España⁹⁵⁴ y ha sido posible efectuar su datación

⁹⁵⁴ E-Mn M/1559.

hacia 1833 gracias a que aparece mencionado en un anuncio del *DdAdM*⁹⁵⁵, pero cabe la posibilidad de que fuera publicado con anterioridad. Comprende escalas y fórmulas en arpeggios similares a las expuestas por Federico Moretti en sus *Principj*⁹⁵⁶ y además incluye un conjunto de piezas de escasa dificultad, de las que no se indica la autoría, pero que en su mayor parte pueden atribuirse a Francesco Molino, como la lección primera⁹⁵⁷, copia de un «Andante» del método del guitarrista italiano⁹⁵⁸, la segunda⁹⁵⁹, calco de un «Allegretto»⁹⁶⁰, o el «Romanze»⁹⁶¹, extraído también del mismo tratado⁹⁶².

Es un testimonio de la costumbre que existía entre los aficionados de reunir fragmentos musicales, pero en esta ocasión, posiblemente por la buena aceptación que tenían, se llevaron a la imprenta.

3.1.12. *Rudimentos muy necesarios para la guitarra* (S.I., [183-])

Si el método anterior es una recopilación de piezas pedagógicas impresas para guitarra, el manuscrito FJIM-1149, que se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando procedente del fondo Román e Ildefonso Jimeno⁹⁶³, presenta características similares a aquel. Hasta el momento no ha sido mencionado en publicaciones ni estudios relativos, por lo que resulta un material inédito a todos los efectos.

Resulta complicado datarlo. Presenta una filigrana —DAC—, que no ha permitido determinar la fecha de fabricación del papel; sin embargo, por el repertorio incluido y por estar en la misma línea de los *Elementos de música y guitarra* reseñados en el epígrafe anterior, podría encuadrarse en la década de los años treinta del siglo XIX.

⁹⁵⁵ *DdAdM*, 3 de julio de 1833.

⁹⁵⁶ Véase p. 185.

⁹⁵⁷ D. A. L. L., *Elementos de música y guitarra extractados de las mejores obras modernas* (Madrid: almacén de Hermoso [ca. 1833?]), 9.

⁹⁵⁸ Francesco Molino, *Nouvelle Méthode Complète pour Guitare ou Lyre dédiée à Madame la Duchesse de Dalberg par François Molino. Texte Français et Italien* (París: Gambaro [ca. 1819-20]), 48.

⁹⁵⁹ D. A. L. L., *Elementos*, 9.

⁹⁶⁰ Molino, *Nouvelle Méthode*, 50.

⁹⁶¹ D. A. L. L.

⁹⁶² Molino, *Nouvelle Méthode*, 56.

⁹⁶³ Véase p. 109.

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

Está escrito en castellano, pero presenta un número considerable de palabras francesas —utiliza términos como *petit barré* o *grand barré* para referirse a las cejillas, por ejemplo—, lo que hace sospechar que el autor no fuera español. Se enseñan en él distintas tonalidades por medio de preludios y se reúnen piezas de diversa dificultad, algunas de ellas de Ferdinando Carulli, aunque sin citar su autoría. La digitación de la mano izquierda aparece señalada con números y la de la derecha mediante puntos.

Se trata de un texto que no aporta ningún cambio ni incorpora novedades relativas a la técnica o a la enseñanza de la guitarra, pero su existencia es de utilidad para conocer las prácticas y gustos de los aficionados en España en el primer tercio del ochocientos, en clara desventaja frente a los métodos publicados en Europa, especialmente por Aguado, Jauralde y Sor, en originalidad y nivel de especulación y reflexión.

3.2. Los métodos para aprender sistemas de lectura

La dificultad del nuevo repertorio polifónico, no obstante, estimuló el ingenio de los guitarristas, que idearon sistemas para leer con facilidad las nuevas partituras. Algunos de ellos llegaron a imprimirse, lo que indica que había una relativa demanda a la que hacer frente. En la *GdM* se advierte de un sistema ideado por D. J. B. Berenguer en el que se podía aprender a tocar la guitarra por medio de las cinco vocales:

Hemos tenido el gusto de examinar el nuevo método que para facilitar el estudio de la guitarra ha publicado el profesor español D. J. B. Berenguer. Con el auxilio de las cinco vocales da á conocer todo el mecanismo de la guitarra con tal sencillez que basta tener una ligera noción de música para comprenderle.

Este mismo profesor, incansable en su tema de simplificar el estudio de dicho instrumento, está ajustando al método expresado, para publicarlas cuanto antes, 100 piezas escogidas de entre las de los mejores guitarristas, incluyendo 63 composiciones de Sors⁹⁶⁴.

De este método no ha sido posible localizar ningún ejemplar, pero sí otros dos libros que se propusieron el mismo objetivo, aunque por procedimientos distintos: *La Melarmonía* (de autor anónimo) y las *Observaciones sobre la pronta ejecución de las posiciones de la guitarra, dedicado á los aficionados* (de Francisco Pastor), que se van a tratar a continuación.

3.2.1. D. J. M. S y *La Melarmonía* (Madrid, 1829)

En 1829 apareció en Madrid un método de un autor que respondía a las iniciales D[on] J. M. S., dedicado exclusivamente a instruir en la lectura del nuevo repertorio: *La Melarmonía ó sistema melo-armónico par la Guitarra. Une y combina el canto y la armonía*⁹⁶⁵. Un largo subtítulo aclara su contenido: *Explicacion de las posiciones generales de todos los tonos mayores y menores, manifestadas en una lámina para completa inteligencia del sistema de posturas, por medio de las cuales se puede unir constantemente la voz cantante con el acompañamiento en toda la extension del diapasón, segun el método melo-armónico de tocar este instrumento*. El texto pretendía

⁹⁶⁴ *GdM*, 31 de julio de 1845.

⁹⁶⁵ Se encuentran localizados tres ejemplares de dicho método: E-Mn MC/4104/10, E-Mn MC/4104/31 y E-Mba FIJM 1753. Ha sido listado por Erik Stenstadvold en *Annotated Bibliography*, 27.

ofrecer una solución a los guitarristas que necesitaban pautas para leer las nuevas y complejas composiciones de Sor. Así lo expresó el autor:

[Cuando] se conozca y generalice este método meloarmónico, se dejarán ver los recursos y alcances de nuestro instrumento nacional, mucho mayores de lo que vulgarmente se cree, como lo ha acreditado el célebre profesor D. Fernando Sor, cuyas obras no todos pueden comprender por falta de conocimiento de este sistema⁹⁶⁶.

Debe recordarse que no es la primera vez que se intentan crear unas reglas que sirvan para la lectura de las nuevas obras para guitarra. La *Colección de Estudios* de Aguado de 1820 y la *Escuela de guitarra* de 1825, del mismo guitarrista, fueron escritos con este propósito, pero resultaban ininteligibles para muchos aficionados. Con las siguientes palabras parece referirse el autor de *La Melarmonía* al músico madrileño:

Aunque se conocen ciertas reglas para la formación de las posiciones generales en la guitarra, no parecen suficientemente claras, y confunden sobre manera á los aficionados á este instrumento⁹⁶⁷.

El nuevo sistema expuesto en *La Melarmonía* consistía en establecer tres posiciones generales para tonos mayores y menores, divididas a su vez en dos clases: armónicas y meloarmónicas. Las primeras se utilizan para los acordes y arpeggios de cuatro, cinco o seis cuerdas, y las segundas dejaban libre el dedo meñique para poder realizar los acompañamientos de la melodía.

La puesta en práctica de este procedimiento tampoco resulta sencilla para los aficionados y su aplicación a la lectura de obras polifónicas no es menos compleja, pero se trata de un documento que acredita la búsqueda de soluciones que se dio en aquel momento para poder interpretar las obras de Sor o aquellas que seguían su estilo y evitar, posiblemente, largos aprendizajes por medio de otros sistemas.

⁹⁶⁶ D. J. M. S., *La Melarmonía ó sistema melo-armónico para la Guitarra* (Madrid: Imprenta de I. Sancha, 1829), 2.

⁹⁶⁷ *Ibíd.*, 1.

3.2.2. Francisco Pastor y sus *Observaciones sobre la pronta ejecución de las posiciones de la guitarra, dedicado á los aficionados* (Barcelona, 1835)

Francisco Pastor, guitarrista hoy prácticamente desconocido, se propuso allanar la lectura del nuevo repertorio con sus *Observaciones sobre la pronta ejecución de las posiciones de la Guitarra, dedicado a los aficionados*⁹⁶⁸. Solo ha sido posible localizar un ejemplar procedente del archivo privado de Fernando Alonso⁹⁶⁹, a quien agradezco que me concediera acceso para su consulta. El autor comenta en la introducción: «Mas no causaré novedad alguna si se atiende á que sin embargo de lo grande y admirable de aquellas obras, muchos principiantes se disgustan del estudio de la guitarra por parecerles interminable el estudio de las posiciones»⁹⁷⁰. Francisco Pastor intentaba remediarlo con un sistema que creó para localizar las notas en el mástil de la guitarra: «Mis observaciones se reducen á buscar con prontitud todas las posturas generalmente conocidas en la guitarra por medio de un pequeño número de caracteres ó figuras que colocadas sobre la música, indican á primera vista la postura que ha de formarse para encontrar en ella el grupo de notas que tiene debajo»⁹⁷¹.

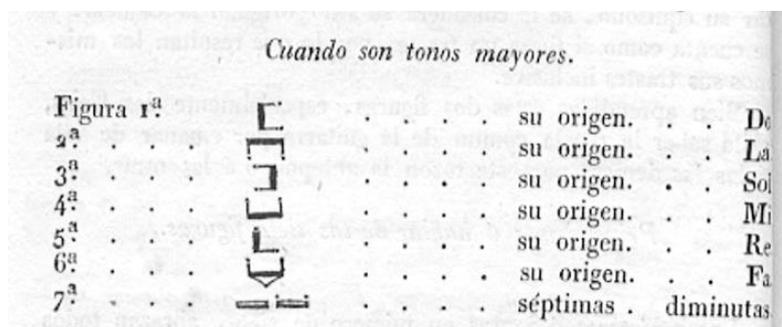


Fig. 95. Símbolos propuestos por Francisco Pastor para indicar los acordes mayores. *Observaciones sobre la pronta ejecución de las posiciones de la Guitarra, dedicado a los aficionados* (Barcelona: Imprenta de Gaspar, 1835), 8.

El método emplea símbolos, incluso para indicar el movimiento de los dedos de la mano izquierda. Por medio de una pequeña cruz se señala cuándo se ha de levantar el

⁹⁶⁸ Francisco Pastor, *Observaciones sobre la pronta ejecución de las posiciones de la Guitarra, dedicado a los aficionados* (Barcelona: Imprenta de Gaspar, 1835).

⁹⁶⁹ En 2015 fue adquirido por el Museo de la Música de Barcelona y catalogado bajo la signatura FA865.

⁹⁷⁰ Francisco Pastor, introducción a *Observaciones*.

⁹⁷¹ *Ibíd.* 13 y 14.

dedo índice al ejecutar una cejilla. Por otra parte, Francisco Pastor ideó una nueva guitarra, con una nueva forma, de la que incluyó un esbozo en el libro:

Me era, pues bastante doloroso trabajar mucho y adelantar poco, por lo que ideé darle otra construcción a la guitarra; y así es que despues de varios ensayos, he venido a conocer, que la figura espuesta es la mas cómoda que he podido encontrar, la mas firme y la mas capaz de resistir el tiro de las cuerdas, habiendo logrado con ella acrecentar la tripleria (pues mi guitarra llega hasta el Re agudísimo) y tocarla libremente y con armonía; y á mayor abundamiento, sujetarla de una manera tan singular, que puesta sobre el muslo derecho parece que queda clavada, de modo que los brazos y manos quedan desembarazados en la ejecución⁹⁷².

Se trata de un pequeño método, pero valioso en información, testimonio del interés de los guitarristas por poder interpretar el repertorio complejo y el deseo de hacer avanzar el instrumento por medio de nuevos ingenios.

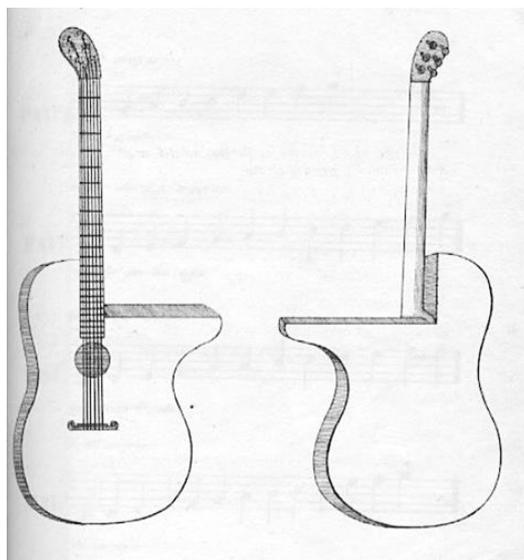


Fig. 96. Guitarra ideada por Francisco Pastor para ampliar el número de notas agudas y tocarlas con facilidad. *Observaciones sobre la pronta ejecucion de las posiciones de la Guitarra, dedicado a los aficionados* (Barcelona: Imprenta de Gaspar, 1835), lámina sin numerar.

⁹⁷² *Ibíd.*

4. LOS MÉTODOS DE GUITARRA ESPAÑOLES:

CA. 1840-CA. 1900

En sus *Crónicas del tiempo de Isabel II*, Carlos Cambronero afirmaba que a finales de la década de los cuarenta del siglo XIX se había ido apagando el entusiasmo por la guitarra hasta, en su opinión, extinguirse por completo. Al hilo de un recital que tuvo lugar el 30 de abril de 1849, llegó a sentenciar: «Concierto por los guitarristas don Tomás Damas y un tal Bassols. Muchos aplausos y pocas entradas. La guitarra había muerto»⁹⁷³. Efectivamente, fueron años difíciles para el instrumento solista, destronado por el piano en los elegantes salones de la aristocracia y de la burguesía emergente; un declive del que, ya en 1839, se alertaba en la prensa londinense:

The romantic guitar is fallen rather into discredit; and whilst many Spanish guitarists were enchanting the rest of Europe (poor Sor among others), those who remained to ply their craft at home, met with a cold reception. This instrument is, however, still a favourite with the lower classes. It is not uncommon to meet with manolos (peasants) possessing remarkable executive skill; but in the higher circles it has been dethroned by the tyrannical piano-forte. This is the common fate of everything romantic – to survive only on the stage, or in works of imagination⁹⁷⁴.

El escenario se repetía en París, de lo que se lamentaba Trinidad Huerta:

Siento en el alma q.e se aya perdido la afición a la Guitarra, el Piano esta en boga, asta las hijas de los espías de Paris llamados Conserges se dedican a este Piano y q.e algunas bezes tocan tan piano q.e no se oye... cosa mala!!!⁹⁷⁵.

Los fallecimientos de Sor (París, 1839) y Aguado (Madrid, 1849) contribuyeron a este ocaso. No obstante, las mismas palabras de Cambronero son susceptibles de ser leídas de otra manera, ya que señalan que a los conciertos de guitarra asistía escaso público, aunque entusiasta⁹⁷⁶. Según los datos y testimonios que se han podido reunir, cabría afirmar que el escenario en el que se encontraba el instrumento no era el de su final, sino el del inicio de una nueva etapa. El historiador madrileño citó los nombres de algunos concertistas que mantuvieron el interés por la guitarra en la segunda mitad del

⁹⁷³ Carlos Cambronero, *Crónicas del tiempo de Isabel II* (Madrid: La España Moderna), 130.

⁹⁷⁴ *The Musical World*, 12 de diciembre de 1839, citado por Suárez-Pajares en A. T. Huerta, 21. «La guitarra romántica ha caído algo en el descrédito; y mientras muchos guitarristas encantaban al resto de Europa (el pobre Sor, entre otros), los que se quedaron para desarrollar su labor en España, encontraron una fría acogida. Este instrumento, sin embargo, es todavía uno de los preferidos de las clases bajas. No es infrecuente encontrarse con manolos con una técnica de ejecución sobresaliente; pero en los altos círculos ha sido destronada por el tiránico piano-forte. Esto es un hecho común a toda cosa romántica – sobrevivir solo en el teatro, o en obras imaginativas», trad. autora.

⁹⁷⁵ Huerta, *Méthode*, 8, subrayado en el original.

⁹⁷⁶ Cambronero, *Crónicas*, 130.

siglo mediante conciertos públicos, el enriquecimiento de la técnica y la publicación de libros pedagógicos. Entre ellos se encontraban los jóvenes Antonio Cano y Tomás Damas. Cambronero describió de forma escueta algunos de sus recitales. En julio de 1848, en el Teatro de la Cruz, actuaron Vicente y Antonio Cano y en sus palabras «gustó, pero hubo poca gente»⁹⁷⁷. En noviembre del mismo año, actuaron Tomás Damas y Domingo Amores en el Teatro del Príncipe, evento del que comentó: «Obtuvo el mismo resultado que el anterior. Por lo visto, la guitarra iba en decadencia»⁹⁷⁸. A pesar de ello, es posible aplicar a tales representantes de la moderna generación de guitarristas aquellas palabras que Mesonero Romanos dedicara al teatro español, también en crisis, a principios del siglo XIX:

Tocaba, pues, a los hombres nuevos, a los jóvenes estudiosos, la importante tarea de suplir la ausencia de los ingenios ya conocidos, de alimentar aquel fuego sagrado que a impulsos de la intolerancia parecía apagarse ya⁹⁷⁹.

Se produjo en ese intervalo de tiempo un relevo generacional y, con él, cambios en la técnica y en el repertorio. Antonio Cano y Tomás Damas, seguidores y admiradores de Aguado (el primero de ellos discípulo directo), realizaron aportaciones a la enseñanza cuya influencia llegaría hasta principios del siglo XX. Mantuvieron la afición y divulgaron nuevos recursos que adoptaron los guitarristas posteriores, entre ellos Francisco Tárrega, como es el caso de la pulsación *apoyando*. Vieron la luz nuevos métodos para acompañar, resurgieron las publicaciones en tablatura y se intensificó el interés por lo popular, además de retornar a España la edición de la mayor parte de libros pedagógicos desde París o Londres.

⁹⁷⁷ *Ibíd.*, 129.

⁹⁷⁸ Cambronero, *Crónicas*, 129.

⁹⁷⁹ *Semanario Pintoresco Español*, 11 de diciembre de 1842.

4.1. Los métodos para aprender el repertorio solista

El repertorio solista de la segunda mitad del siglo XIX contrasta con el del período anterior tanto en estilo como en medios utilizados. Los temas operísticos, susceptibles de ser variados, continuaron gozando de gran aceptación, pero las fantasías, los valeses o las contradanzas europeos se sustituyeron de forma gradual por piezas populares españolas como la jota, la muñeira o los aires andaluces, con las que los guitarristas podían exhibir todo el despliegue virtuosístico necesario para atraer la atención y captar el interés del público. Fue un período de experimentación en el que se incorporaron los logros técnicos de la etapa precedente y se alcanzaron otros nuevos. Florencio Gómez Parreño, en palabras de Aguado, fue uno de los aficionados que encontró más «gracias» en el instrumento⁹⁸⁰ y llegó a proponer a los autores no abusar de los nuevos descubrimientos en el caso de presentarse al concurso convocado por Nikolai Makaroff en Bruselas en 1856:

Por lo mismo, aconsejariamos á los que hubiesen de enviar composiciones para el concurso, no pusiesen gracias nuevamente descubiertas, ni modos de ejecucion nuevos, á fin de no esponerse á que la novedad misma y las dificultades de ejecutar bien sus obras les perjudicaran en vez de favorecerles⁹⁸¹.

Son unos años en los que destaca la incorporación al repertorio de procedimientos y efectos procedentes de la guitarra popular a manos de nombres como Julián Arcas, Tomás Damas, Antonio Cano, Jaime Bosch y José Ferrer, cuya celebridad no sobreviviría a la centuria pues sus creaciones serían minusvaloradas y olvidadas en el siglo posterior⁹⁸², situación que se está revirtiendo en los últimos años con la reedición de sus obras, con estudios específicos o con grabaciones⁹⁸³. La mayor parte de la literatura de

⁹⁸⁰ Aguado, *Apéndice*, 8.

⁹⁸¹ *Gaceta Musical de Madrid*, 9 de noviembre de 1856.

⁹⁸² Véase p. 52.

⁹⁸³ De los guitarristas mencionados, quien más atención ha recibido ha sido Julián Arcas: Melchor Rodríguez publicó *Julián Arcas. Obras completas para guitarra. Nueva edición facsímil de sus ediciones originales* (Madrid: Soneto, 1993) y Javier Suárez-Pajares y Eusebio Rioja escribieron *El guitarrista almeriense Julián Arcas (1832-1882): una biografía documental* (Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2003). Algunos concertistas también han realizado grabaciones de sus piezas, como María Esther Guzmán en *Julián Arcas. Fantasía El Paño*, Centro de Documentación Musical de Andalucía referencia, 1992, CD o Stefano Grondona en *La Leona. Stefano Grondona plays Julián Arcas. 1832-1882*, Stradivarius referencia, 2004, CD. Parte del repertorio de Jaime Bosch fue reeditado por Brian Jeffery en *Jaime Bosch (1828-1895). Works for Guitar. Centenary Edition* (Londres: Tecla Editions, 1995), y algunas de sus obras fueron grabadas por Miguel Javaloy y María Teresa Garrigosa en *Jaume Bosch i Renard*, La

autoría española se generó en el país, pero la atracción hacia el exotismo favoreció el éxito de algunos concertistas fuera de sus fronteras, principalmente en Francia. Jaime Bosch editó en París su método⁹⁸⁴, José Ferrer preparó allí un tratado⁹⁸⁵ y Huerta escribió en el castillo de Mensignac un cuaderno pedagógico dedicado a la condesa Luboff Koucheleff Besborodko⁹⁸⁶. La producción se extendió también a Estados Unidos, donde el reusense José de Anguera publicó un método que, a decir de su descendiente Phil de Anguera, tuvo buena acogida⁹⁸⁷. El escenario volvería a cambiar a principios del siglo XX, al desplazarse la labor editorial de España a Buenos Aires debido a los movimientos migratorios hacia Hispanoamérica.

4.1.1. Antonio Cano: confluencia de tres corrientes guitarrísticas

Antonio Cano nació en Lorca el 18 de diciembre de 1811⁹⁸⁸. Antonio Fargas y Soler señala que estudió música con el maestro de capilla de su ciudad⁹⁸⁹. Su expediente académico del Real Colegio de Medicina y Cirugía de San Carlos (en Madrid), ha sido localizado en el Archivo Histórico Nacional. Contiene cartas de recomendación destinadas a su admisión como alumno, efectuada en septiembre de 1835. Su maestro de primeras letras, don Manuel Pérez, informó de que había destacado en caligrafía y gramática, disciplinas en las que recibió galardones y que siendo su padre sangrador trabajó junto a él, así como en el Hospital de San Juan de Dios de Lorca⁹⁹⁰. Juan Romero, auxiliar del cuerpo de cirugía del ejército, retirado ya, anotó su «buena disposición y aplicación constante»⁹⁹¹. Tras su paso por el Real Colegio de Medicina y Cirugía de San

Mà de Guido referencia, 2010, CD. Este compositor, así como José Ferrer, han sido tratados extensamente por Mangado en *La guitarra en Cataluña*, 38-60.

⁹⁸⁴ Jaume Bosch i Renard, *Méthode de guitare* (París: Veuve. Girod Éditeur, [1891]).

⁹⁸⁵ *Método para guitarra. Obra teórico-práctica, con diversas nociones á la historia de este instrumento por José Ferrer y Esteve* (París-Barcelona, [ca. 1886-1915]), GB-Lam MS611.

⁹⁸⁶ Huerta, *Méthode*.

⁹⁸⁷ Anguera, *New and Complete Method*.

⁹⁸⁸ Una partida de bautismo, adjunta al expediente de Cano, señala que el guitarrista nació el 18 de diciembre de 1811 y fue bautizado el día 23 del mismo año. E-Mah Universidades, leg. 1189-expediente 46.

⁹⁸⁹ Fargas y Soler, *Biografías de los músicos más distinguidos*, 1:331. Antonio Manzanera López actualizó los datos biográficos del músico en «Antonio Cano y Curriela (Lorca, 1811- Madrid, 1897). Guitarrista ilustre», *Clavis* 10 (2018): 207-229.

⁹⁹⁰ Informe del 28 de enero de 1835 de Manuel Pérez, maestro de primeras letras en Lorca, sobre Antonio Cano, adjunto al expediente. E-Mah Universidades, leg. 1189-expediente 46.

⁹⁹¹ Informe de «Don Juan Romero, Bachiller en Artes, Primer Ayudante retirado del Cuerpo de Cirugía Militar de los R[eale]s Ex[er]c[er]c[er]tos de S[u] M[ajestad], efectivo que fue del Regimiento de Infantería de Lorca y Mayor del Hosp[ital] Cibil Militar de S.n Juan de Dios de la misma». Documento adjunto al expediente de Cano. E-Mah Universidades, leg. 1189-expediente 46.

Carlos entre 1835 y 1838, obtuvo el título de cirujano de tercera clase. Durante su estancia en la capital, aprendió guitarra con Vicente Ayala, murciano como él. Ambos se presentaron al público en un concierto en el madrileño Jardín de las Delicias el 16 de julio de 1836, del que se reseñó:

En la noche del 16 del corriente en el Jardín de las Delicias se presentaron por primera vez al público dos jóvenes españoles llamados don Vicente Ayala y don Antonio Cano, quienes ejecutaron con mucho primor un concierto de guitarras. Tocaron con la mayor precisión y limpieza varias piezas á duo y el don Vicente Ayala algunas solo en las que pudimos admirar mas su destreza en la mano izquierda y la calidad de tono que saca con la derecha⁹⁹².

En aquellos momentos, en los que predominaba el interés por Aguado, Sor o Huerta, dicho concierto era un desafío, como se manifestó en la *Revista Española*:

Tiene que ser tan extraordinario el mérito del guitarrista que quiera arrebatar la palma á un Aguado, á Sor, á Huerta, que nos parece punto poco menos que imposible este triunfo [...] Sentimos sobremanera que el público mire con tanta indiferencia estas diversiones de buen gusto, mientras se le ve correr á las cuatro de la tarde con todo el calor del mes de julio, á llenar las abrasantes gradas de la plaza de toros⁹⁹³.

Concluidos los estudios de medicina en Madrid, Antonio Cano regresó a Lorca para ejercer de cirujano, pero volvió a actuar en la capital española en 1846, en el Salón de Postas Peninsulares⁹⁹⁴, sito en la calle de Alcalá⁹⁹⁵. Según Fargas y Soler, fue Dionisio Aguado quien le alentó a dedicarse a la música⁹⁹⁶ y por eso decidió abandonar la carrera de medicina. Como concertista, y según sus contemporáneos, convergían en Antonio Cano los tres estilos por los que se habían distinguido Sor, Aguado y Huerta. Así lo señaló la crítica del concierto:

Las [dificultades] que estas variaciones ofrecían eran grandes seguramente, y tales que bien puede asegurarse no ser asequible superarlas sin unir a la brillante ejecución de Sor, la delicadeza de Aguado y el atrevimiento de Huerta. Todo esto reunió el señor Cano, y en todo fue feliz, manifestándose dotado de un gusto esquisito y de una apreciación de claro-oscuro verdaderamente admirable. Arpejiatura clara y distinta; voz cantante conservada perfectamente; sonidos de diversas graduaciones y de siempre agradables efectos; ligereza y seguridad en la mano izquierda;

⁹⁹² *El Jorobado*, 19 de julio de 1836.

⁹⁹³ *Revista Española, Mensajero de las Cortes*, 19 de julio de 1836.

⁹⁹⁴ Fargas y Soler anota que la llegada de Antonio Cano a Madrid se produjo en 1847; pero *El Eco del Comercio* (23 de mayo, 9 de junio y 13 de junio de 1846), *El Heraldo* (26 de mayo de 1846 y 10 de junio de 1846), *El Clamor Público* (10 de junio de 1846), y el *DdAdM* (10 de junio de 1846) dan la noticia de su concierto en el Salón de Postas Peninsulares en 1846. El biógrafo yerra, además, la fecha de nacimiento.

⁹⁹⁵ Dicho local figura en la prensa, asimismo, bajo la denominación de Salón de las Diligencias Peninsulares.

⁹⁹⁶ Fargas y Soler, *Biografías*, 1:331-332.

conurrencia adecuada de acción, de delicadeza y de brio, según lo pedían los pasos en los dedos de la derecha... todo lo reunió, repetimos, este profesor eminente⁹⁹⁷.

De la misma opinión era el músico Juan de Castro, quien describió su estilo en *La España Musical y Literaria*:

El principal mérito artístico del Sr. Cano es el de reunir en su ejecución los diversos géneros en que dichos artistas [Sor, Aguado y Huerta] individualmente más se han distinguido: pues en las diferentes piezas que ejecutó, parecían oír unas veces la grave y majestuosa ejecución del Sr. Sor, aquellos acordes plenos y nutridos que distinguen sus composiciones. En otras herían nuestro corazón las dulces y apasionadas melodías acompañadas de claros, variados y delicados arpeggios que reinan en la escuela del Sr. Aguado, así como también la diversidad de matices, el claro oscuro, los sonidos oscilatorios con que sabe adornar sus cantables el Sr. Huerta. Plenitud en la armonía; dulzura y pasión en los cantos; delicadeza y claridad en los arpeggios, brillantez y energía en los fuertes, rapidez y limpieza en la ejecución de las escalas, es lo que distingue al Sr. Cano⁹⁹⁸.

Tras el estudio de su obra pedagógica, se deduce que Cano fue fundamentalmente seguidor y admirador de Aguado. Se formó con su método, recibió de forma directa sus consejos⁹⁹⁹ y a lo largo de su existencia se dedicó a mantener y divulgar su técnica. En 1852 publicó su primer método para allanar los preliminares del instrumento:

Más la experiencia de cuarenta años me ha hecho comprender que es susceptible de facilitarse más la enseñanza de este instrumento, único medio a mi entender de aumentar la afición y conseguir que no se extinga la buena escuela que mis antepasados los célebres Sors y Aguado elevaron a tanta altura¹⁰⁰⁰.

4.1.1.1. Método completo de guitarra, de Antonio Cano (Madrid, [1852])

Antonio Cano ofreció algunos conciertos en ciudades españolas, pero también en París y Lisboa¹⁰⁰¹. En Barcelona enseñó guitarra y armonía en su domicilio, situado en la calle del Alba, número 12¹⁰⁰², tal y como refiere un anuncio del *DdB*¹⁰⁰³:

El profesor concertista D. Antonio Cano, conocido ya en esta capital, en la que ha merecido muestras de aprecio, invitado por varios filarmónicos, manifiesta a los

⁹⁹⁷ *El Eco del Comercio*, 13 de junio de 1846.

⁹⁹⁸ *La España Musical y Literaria*, 18 de noviembre de 1854, citado por Suárez-Pajares en A. T. Huerta, 39.

⁹⁹⁹ Fargas y Soler, *Biografías*, 1:332.

¹⁰⁰⁰ *Método abreviado de guitarra por Antonio Cano* (Madrid: Zozaya editor, [1892]), 2.

¹⁰⁰¹ Prat, *Diccionario de Guitarristas*, s.v. «Cano Curriela, Antonio».

¹⁰⁰² Corresponde en la actualidad a la calle del Este, según Lluís Almerich Villarés, *Història dels carrers de la Barcelona vella: guia sentimental* (Barcelona: Millà, 1949), 3:98.

¹⁰⁰³ Información que agradezco a Josep Maria Mangado.

aficionados á la guitarra, que dará lecciones por su nuevo método con el cual en poco tiempo podrán agrandar y lucirse. Tambien enseñará la armonía, á los que ya tocando la guitarra y careciendo de esos conocimientos, quieran saber modular por principios. Los precios serán los acostumbrados en esta por otros profesores, tanto en su casa como en la de los discípulos. Vive en la calle del Alba nº 12, cuarto entresuelo¹⁰⁰⁴.

En él se informa, además, de que Cano utilizaba un método que todavía no habría llegado a la imprenta, ya que sería editado (en palabras del propio autor) en 1852¹⁰⁰⁵ y puesto a la venta en ese mismo año, según atestigua la prensa¹⁰⁰⁶. A su regreso a Madrid, comenzó a publicar de forma periódica algunas composiciones de su creación, que se podían obtener mediante suscripción abonando veinticuatro reales por trimestre en los almacenes de Bernabé Carrafa y Casimiro Martín, así como en su propio domicilio, ubicado en la calle de la Reina, número 22, cuarto segundo, de la capital¹⁰⁰⁷. En la biblioteca del Orfeó Català se conserva un volumen, con signatura 19-VII-30, en el que se reúnen dichas obras, lo que hace sospechar que se trata de la colección de un aficionado que habría ido adquiriendo dicha serie distribuida por entregas entre las que se encuentra el *Nuevo método de guitarra*¹⁰⁰⁸. La primera parte se comercializó en dos cuadernos separados, al precio de veinticuatro reales cada uno¹⁰⁰⁹, a la venta en el almacén de pianos de Boisselot en Barcelona:

En el almacén de pianos de Boisselot y compañía, calle Ancha, núm. 30, se halla de venta un gran surtido de música para piano solo, piano y canto y piezas sueltas de las zarzuelas Valle de Andorra, Jugar con fuego, Domino [sic] azul, Grumete, Estrella de Madrid, Cisterna encantada, Marqués de Caravaca, Tramoya, Gloria y Peluca; mas un surtido de métodos de guitarra por Cano, id. De solfeo de Eslava y varias canciones para piano y canto¹⁰¹⁰.

La obra no incorpora novedades técnicas, pero resume y consolida los procedimientos de la etapa anterior. Los ejercicios están compuestos con una cuidada armonía, disciplina que aprendió, junto a los rudimientos de composición, con el maestro

¹⁰⁰⁴ *DdB*, 14 de julio de 1850.

¹⁰⁰⁵ Cano, *Método abreviado*, 2.

¹⁰⁰⁶ *El Clamor Público*, 7 de noviembre de 1852 y 11 de noviembre de 1852; *El Heraldo*, 9 de noviembre de 1852 y 12 de noviembre de 1852.

¹⁰⁰⁷ *El Clamor Público*, 7 de noviembre de 1852 y 11 de noviembre de 1852.

¹⁰⁰⁸ El ejemplar E-Boc 19-VII-30 es el único que se ha localizado con el título *Nuevo método de guitarra*. No dispone de portada ni de cubierta, por lo que es muy probable que correspondiera a dos de las entregas periódicas de *La Guitarra*.

¹⁰⁰⁹ *El Clamor Público*, 7 de noviembre de 1852 y 11 de noviembre de 1852; *El Heraldo*, 9 de noviembre de 1852 y 12 de noviembre de 1852.

¹⁰¹⁰ *DdB*, 12 de enero de 1854. Debo agradecer esta información a Josep Maria Mangado.

Indalecio Soriano-Fuertes¹⁰¹¹. La influencia de Aguado es perceptible en diversos aspectos técnicos como la utilización del trípode, que aconseja y que, según se ha indicado anteriormente¹⁰¹² fue adoptado por pocos guitarristas.

La postura de la Guitarra es una de las primeras dificultades que encuentra el principiante, la cual esta evitada con el uso de la tripode que manteniendo fijo el instrumento lo pone a disposicion del Guitarrista, siendo mas airosa y elegante la posicion, especialmente en las señoras. Yo hago uso de ella y encuentro mayor facilidad en la ejecucion por lo cual la aconsejo¹⁰¹³.



Fig. 97. Retrato de Antonio Cano. Madrid, s.d. litografía de Bort (Madrid), Antonio Cano, *Nuevo método de guitarra*. E-Boc, 19-VII-30

¹⁰¹¹ Fernando de Arteaga y Pereira, *Celebridades musicales* (Barcelona: Centro Editorial Artístico de Torres y Seguí, 1887), 656.

¹⁰¹² Véase p. 232.

¹⁰¹³ Cano, *Método completo*, 1.

Como hiciera también el profesor madrileño, utilizaba con profusión los arpeggios, aspecto que ya remarcó el crítico de *La España Musical y Literaria*¹⁰¹⁴. Para realizarlos, Cano asignaba a cada cuerda un dedo de la mano derecha y en los de cuatro notas reservaba la melodía al anular (fig. 98).



Fig. 98. Ejecución de la melodía mediante el anular de la mano derecha, Antonio Cano, *Nuevo método* (Madrid: el autor, [1852]), 16, ejercicio n.º 7, cc. 1-4. E-Boc, 19-VII-30.

El sistema de escalas extensas, medias y breves procede también de Aguado. Se decantaba, cuando era posible, por las últimas, ejecutadas en tres cuerdas: «Siempre que se pueda deve hacerse la escala breve por evitar los saltos y ofrecer mas seguridad en su ejecucion»¹⁰¹⁵, con los dedos índice y anular y con uñas, con el fin de conseguir «brillantez y velocidad»¹⁰¹⁶:

En la mano derecha, es necesario poner mucha atención; yo prefiero los dedos índice y anular para ejecutar las escalas, alternando y principiando siempre con el índice, ya sean notas de un mismo valor, ó ya teniendo mas la primera¹⁰¹⁷.

El mismo procedimiento aplicaba para las notas repetidas:



Fig. 99. Notas repetidas que Antonio Cano ejecutaba con los dedos índice y anular de la mano derecha. Cano, *Nuevo método* (Madrid, el autor, [1852]), 17, ejercicio n.º 8, c. 1. E-Boc, 19-VII-30.

¹⁰¹⁴ Véase p. 316.

¹⁰¹⁵ Cano, *Nuevo método*, 25.

¹⁰¹⁶ *Ibíd.*

¹⁰¹⁷ *Ibíd.*

Cano contribuyó a consolidar la «ortografía» guitarrística propuesta por Aguado, en la que los números 1, 2, 3 y 4 designan los dedos de la mano izquierda, las letras p, i, m y a, los de la derecha y en la que las cuerdas se indican mediante cifras inscritas en círculos¹⁰¹⁸. El músico destacaba por el tratamiento de la armonía y el sonido que extraía al instrumento, como hizo notar Félix Ponzoa y Cebrián: «Toca con suma limpieza, con exquisito gusto, y produce en la guitarra efectos muy semejantes á los del arpa»¹⁰¹⁹, lo que recuerda el relato de Aguado en el que describía que Sor tocaba como los arpistas¹⁰²⁰. Las siguientes palabras de Cano reflejan su interés respecto a la calidad del sonido:

Semejante modo de tocar [pulsar las cuerdas con extremada fuerza], contribuye bastante al descredito de un instrumento que necesita mas alago que fuerza. La guitarra no puede competir por la abundancia de sus voces con los demas instrumentos, y es escusado precizarla a que de lo que no tiene; pero en cambio puede competir y aun aventajar tal vez a los demas, en su espresion melodica, en su dulzura simpatica, y en sus sonidos magicos que producen un efecto inesplicable; por fin, es preciso comprenderla como el interprete de los sentimientos del corazon¹⁰²¹.

A pesar de ello, el autor no dedicó unas líneas del texto a explicar el procedimiento exacto de pulsación, aunque sí remarcó su importancia:

En la buena direccion de la mano derecha, consiste la calidad del sonido, y la brillantez con que en la actualidad se ejecuta en la Guitarra; asi como la mayor parte de los efectos particulares que con ella se producen; por lo mismo el principiante deve poner mucho cuidado en el modo de pulsar las cuerdas, para que el tono que saque de ellas sea robusto y claro¹⁰²².

Sin embargo, las palabras publicadas en *La España Musical y Literaria*¹⁰²³ inducen a sospechar que habría empleado la pulsación *apoyando* en sus interpretaciones, pues se menciona que recurría al efecto del claroscuro, utilizado también por Huerta¹⁰²⁴ y mencionado por Damas en su *Pasatiempo español*¹⁰²⁵. Respecto a la realización de las melodías en terceras, aconseja ejecutarlas con los dedos pulgar e índice cuando se realizan en los bordones y con índice y medio en las demás cuerdas, aunque Cano también menciona la forma de realizarlas de Trinidad Huerta, deslizando con rapidez un único dedo, el índice o el medio¹⁰²⁶.

¹⁰¹⁸ Esta forma de designar dedos y cuerdas sigue vigente en la actualidad.

¹⁰¹⁹ Félix Ponzoa y Cebrián, *Tratado de armonía y composición*, E-Boc MM 12-VI-19, 131.

¹⁰²⁰ Aguado, *Apéndice*, 10.

¹⁰²¹ Cano, *Método completo*, 39.

¹⁰²² *Ibíd.*, 12.

¹⁰²³ Véase nota n.º 998.

¹⁰²⁴ Véase p. 316.

¹⁰²⁵ Véase p. 334.

¹⁰²⁶ Cano, *Método completo*, 23. Véase p. 351.



Fig. 100. Terceras que el autor realizaba deslizando el dedo índice o el medio en dos cuerdas consecutivas. Antonio Cano, *Nuevo método* (Madrid: el autor [1852]), 23, ejemplo [s/n]. E-Boc, 19-VII-30.

En su método, Cano dispensó especial atención a los medios técnico-expresivos distintivos y característicos de la guitarra:

Las notas ligadas, los arrastres, apoyaturas, el tremulo y otros adornos; cuando se ejecutan con delicadeza y oportunidad, producen esos efectos de sentimiento y expresion que tanto interesan y que hacen distinguir á la Guitarra de otros instrumentos, prestandose al genio artistico de un modo admirable por la variedad de sonidos que presenta su armonia, y la esquisita delicadeza de su melodía¹⁰²⁷.

Su uso quedó atestiguado en un concierto que tuvo lugar en Palma de Mallorca:

Al tocar en la guitarra las tres piezas que tuvimos el gusto de oirle el sábado último nos reveló un talento aventajado en el manejo de aquel difícil instrumento, y un cabal conocimiento de su índole y de sus recursos. Esos se hallan felizmente empleados en cada una de aquellas piezas, evitando la monotonía, é interesando la atencion del auditorio con los bellos y variados efectos que producen en su instrumento¹⁰²⁸.

El intérprete se sentía inclinado hacia los arrastres, los armónicos y las campanelas, a los que dedicó secciones especiales de su tratado. Sin embargo se oponía a los efectos y emulaciones, tan en boga en la época, que se podían obtener con el instrumento: «Ademas, la guitarra no deve imitarse sino asi [sic] misma, por tener sobrados recursos, y por que no es lo bueno de los otros lo que suele imitarse en ella»¹⁰²⁹. Sin embargo, él mismo recurrió a ellos en sus actuaciones y obras, como en *La gallegada. Fantasía para guitarra*¹⁰³⁰, cuya séptima variación debía ejecutarse «tremando é imitando el canto de una vieja»¹⁰³¹.

El tratado de Cano consiste en una recopilación de los procedimientos conocidos a mediados del siglo XIX, respecto a la digitación y recursos técnicos como los ligados, apoyaturas y arrastres, sigue siendo hoy de utilidad, ya que con sus ejercicios los alumnos

¹⁰²⁷ Cano, *Método completo*, 27.

¹⁰²⁸ *Diario Constitucional de Palma de Mallorca*, 4 de septiembre de 1850.

¹⁰²⁹ Cano, *Método completo*, 39.

¹⁰³⁰ *La gallegada. Fantasía para guitarra por D. Antonio Cano* (Madrid: Antonio Romero, [1869]).

¹⁰³¹ Cano, *Método completo*, 4.

pueden superar las diversas dificultades técnicas y expresivas implícitas en el repertorio. No obstante, el método resulta difícil de seguir para aquellos neófitos carentes de conocimientos básicos previos, como el mismo autor reconoció en su *Método abreviado*:

Los muchos años de practica me han hecho conocer las deficiencias de mi primer trabajo [refiriéndose a este método] por ser muy corto el numero de las lecciones que contiene, y la falta de progresion en los ejercicios y estudios lanzándome demasiado pronto en dificultades de mecanismo que los principiantes abandonan por no tener fuerza de voluntad y tiempo necesario para ello¹⁰³².

Hacia 1855¹⁰³³, Cano publicó una segunda parte destinada al estudio de la armonía, que estuvo disponible en el almacén de Martín Salazar al precio de treinta reales. El libro pasó a denominarse *Método completo*¹⁰³⁴, aunque era posible adquirir cada una de las secciones de forma independiente. Es en esos años cuando intentó introducir la docencia del instrumento en la Escuela Nacional de Música de Madrid, pero la respuesta por parte del director, Ramón Carnicer, el 30 de octubre de 1854, fue concluyente. Sus palabras reflejan la débil situación de la guitarra en aquellos años:

Respecto al primer extremo de la solicitud, las razones en ella espuestas son dignas de toda consideración, y que sería de desear que en este Conservatorio figurase una clase de guitarra, ya por ser un instrumento peculiar y tradicional de España, ya para cultivar los grandes adelantos que en él han hecho los Sor, Aguados y otros, que consagraron su vida en vencer inmensas dificultades, adquiriéndose justa nombradía. Pero, sin embargo, podría indicar al Gobierno la creación de la referida clase hasta tanto que el establecimiento contase ya, con las de órgano, de arpa, de cornetín a pistón y clarín, alguna más de violín, y con la de literatura para la declamación, que hubo en otro tiempo y cuya falta se hace cada día más sensible. Estas clases y alguna otra que podría citarse, son de incuestionable preferencia a la de guitarra, por ser ésta un instrumento que además de no [formar] parte de las orquestas, ha quedado reducido en el día a un instrumento de concierto o de recreo, pues para acompañamiento ha sido desalojado de nuestros salones por el piano con el cual no puede competir¹⁰³⁵.

El músico reiteró su solicitud en 1859, pero la respuesta del 8 de abril fue definitiva: la guitarra no podía formar parte de las enseñanzas del conservatorio, ya que no era instrumento orquestal. Se esgrimieron posibles intereses económicos de Antonio Cano, lo que, en opinión del director, podía suponer un obstáculo:

¹⁰³² *Método abreviado de guitarra por Antonio Cano* (Madrid: Zozaya Editor, [1892]), 2.

¹⁰³³ *Gaceta Musical de Madrid*, 6 de mayo de 1855.

¹⁰³⁴ *La Discusión*, 26 de octubre de 1856; *DOdAdM*, 29 de octubre de 1856. Los ejemplares E-Bc 78.76.05 y E-Mp Mus.714 responden a dicho título.

¹⁰³⁵ E-Mc 282, Leg. 9, Carpeta n.º 77. Octavio Lafourcade Señoret, «Ramón Carnicer en Madrid, su actividad como músico, gestor y pedagogo en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX» (tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2009), 578-581.

Interin el Conservatorio no obtenga estas mejoras no podrá anteponer su atención á un instrumento que por mas que reuna todas las recomendables circunstancias ya enumeradas, no es necesario en la orquesta y que, como dice el exponente, por la moda, y alguna otra causa, ha quedado reducido hoy á solo instrumento de concierto ó de recreo. Su falta de aplicación arguye contra la equidad y conveniencia de establecer su enseñanza en el Conservatorio, pues siendo asi que la juventud que a él concurre lo hace para proporcionarse una carrera con que poder atender á su subsistencia, no asistirían á ella por ver remuneracion á su difícil estudio, y de asistir algunos no se dedicarían con el empeño necesario para corresponder dignamente al objeto de su creación¹⁰³⁶.

Como alternativa a la proposición de Cano, Carnicer mencionó la creación de una plaza de profesor en el Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos de Madrid, más acorde (en su opinión) con las particularidades del instrumento:

No sucedería así en el colegio de sordo-mudos donde también reciben educación los ciegos: la creación de una clase de guitarra en dicho colegio sería oportuna y de gran utilidad bajo el doble objeto artístico y humanitario: uno de los recursos de los desgraciados ciegos es tañer un instrumento; ninguno más á propósito que la guitarra; aprendiendo este instrumento bajo la dirección de un hábil profesor; podrían crearse recursos que hoy día no tienen formando bandas de guitarras para los cafés, llegando algunos con su habilidad á crearse una posición como concertistas y últimamente los que por el medio de tañer un instrumento tratan de interesar más á la caridad pública lo harían de una manera agradable.

Nadie mejor que D. Antonio Cano podría desarrollar esta idea, por ser digno continuador de los citados maestros sus antecesores y el gobierno premiaría justamente su laboriosidad proporcionándole á la vez que la recompensa que solicita, el mejor campo para seguir cultivando el interesante instrumento español¹⁰³⁷.

El guitarrista optó por abrir una academia en su propio domicilio, en la calle de Embajadores (n.º 6, cuarto segundo izquierda), que comenzó a funcionar el 1 de noviembre de 1856 con un horario de seis a nueve de la noche¹⁰³⁸ y que, al año siguiente, se trasladaría a la calle de Toledo (n.º 40, frente a San Isidro)¹⁰³⁹. Se ganó, además, la confianza de la Casa Real, pues fue nombrado profesor de cámara de guitarra y encargado del archivo musical del infante don Sebastián, nombramiento del que se hizo eco la prensa:

Noches pasadas en el Real Sitio de San Ildefonso tuvo la honra de tocar ante SS.MM. el tal reputado profesor de guitarra D. Antonio Cano. En las diversas piezas que ejecutó, recibió marcadas muestras del agrado con que Sus Majestades le oyeron, dirigiéndole las palabras más lisonjeras y haciendo repetir una composición sobre

¹⁰³⁶ E-Mc Leg. 12-79.

¹⁰³⁷ *Ibíd.*

¹⁰³⁸ *La Discusión*, 26 de diciembre de 1856; *DOdAdM*, 29 de octubre de 1856.

¹⁰³⁹ *DOdAdM*, 24 y 27 de octubre de 1857.

aires españoles que el citado artista ha dedicado á S. M. la Reina S.A.R. el Sermo. señor infante don Sebastian, tan entendido como protector de las artes, ha nombrado al Sr. Cano su profesor de cámara de guitarra y agregado á su real Biblioteca y encargado de su archivo musical¹⁰⁴⁰.

En efecto, se ha podido localizar en el archivo del Palacio Real su expediente, aunque sin datos¹⁰⁴¹. En la Biblioteca Real se conserva, además, una copia de su *Método completo* con una encuadernación tipo Bradel y el escudo de la Casa Real¹⁰⁴².

Años más tarde, se creó una plaza de profesor de guitarra en el Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos de Madrid. Carlos Nebreda y López, director de la institución, menciona a Matías de Jorge Rubio, quien ocupó el puesto desde el 12 de septiembre de 1872¹⁰⁴³ hasta, al menos, 1873, fecha a partir de la cual la responsabilidad docente del instrumento pasaría a Antonio Cano¹⁰⁴⁴.

Su método fue reimpresso en Madrid hacia 1869 por Antonio Romero mediante las planchas de la primera edición y estampado en la calcografía Carrafa en papel de calidad inferior¹⁰⁴⁵. Se agregó el número de edición A. R. 847 y se rehizo la cubierta, pero no se efectuaron cambios ni se subsanaron errores en el texto. Su venta tuvo continuidad hasta principios del siglo XX¹⁰⁴⁶, al ser reeditado por Unión Musical Española¹⁰⁴⁷, lo que la convierte en una de las publicaciones pedagógicas de mayor trayectoria¹⁰⁴⁸.

¹⁰⁴⁰ *La Correspondencia de España*, 8 de septiembre de 1860.

¹⁰⁴¹ E-Mpa, C^a 172/35.

¹⁰⁴² E-Mp, Mus.714.

¹⁰⁴³ «Cuadro general del profesorado del Colegio Nacional de Sordo-mudos y de Ciegos desde la fecha de su inauguración», en *El Colegio Nacional de Sordo-mudos y de Ciegos de Madrid, en la Exposición Universal de Viena. Su historia. Su estado actual. Sus trabajos por Don Carlos Nebreda y Lopez. Profesor y director del mismo* (Madrid: Tipografía del colegio nacional de sordo-mudos y ciegos, 1873), 255.

¹⁰⁴⁴ Prat, *Diccionario de Guitarristas*, s.v. «Cano Curriela, Antonio».

¹⁰⁴⁵ Iglesias, *La música en el Registro de la Propiedad Intelectual*, 70.

¹⁰⁴⁶ En el ejemplar E-Bc 78.76.05 consta la dirección Capellanes 10, que corresponde al quinto local de Antonio Romero en Madrid, que estuvo activo entre abril de 1884 y 1897 según Carlos José Gosálvez, *La edición musical española hasta 1936*, 175.

¹⁰⁴⁷ Así consta en el *Extracto del Catálogo General de la Unión Musical Española* (Madrid: Unión Musical Española, 1930), 217. Su precio era de 11,50 pesetas completo y su número de edición 1000; si se adquiría de forma independiente, costaba 7,50 pesetas la primera parte (1000-1) y 5 pesetas la segunda (1000-2).

¹⁰⁴⁸ Existe en la actualidad una edición facsimilar de la primera parte del método realizada por Melchor Rodríguez (Madrid: Soneto, 1993).

4.1.1.2. Principios de guitarra. Colección de veinte y cinco lecciones muy fáciles y progresivas dedicadas á los principiantes por el autor, de Antonio Cano (Madrid, [ca. 1892])

Las veinticinco lecciones de Cano para el estudio preliminar de la guitarra fueron escritas para uso de los alumnos del Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos de Madrid y como complemento al tratado que publicó en 1852¹⁰⁴⁹. Se incluyeron posteriormente en el *Método abreviado*, que se tratará en el siguiente epígrafe. Su conjunto no puede considerarse un método, al no contener instrucciones para poder realizar los ejercicios, pero se informa en este punto de su existencia para evitar confusiones.

4.1.1.3. Método abreviado de guitarra, de Antonio Cano (Madrid, [1892])

Según reza el título, se trata de un texto de corta extensión (menor que el *Nuevo método* publicado hacia 1852), pero con informaciones novedosas sobre la técnica del instrumento y destinado a proporcionar ejercicios a los alumnos principiantes acompañándolos de explicaciones detalladas. El autor insiste en la conveniencia de mantener una correcta posición de la mano derecha, en la que los dedos pulgar e índice deben quedar separados en forma de cruz¹⁰⁵⁰. Respecto a las escalas, destina el pulgar a los bordones, mientras que reserva la pulsación alterna de los dedos índice y medio para el resto de las cuerdas¹⁰⁵¹. Ejecuta las escalas en terceras, como indicó en su *Método completo*, con los dedos índice y medio, aunque también contempla la opción de realizarlas con un único dedo, deslizándolo rápidamente de una cuerda a otra¹⁰⁵².

Antonio Cano recurría a los sonidos armónicos con profusión y a ellos dedicó una amplia sección del texto, deteniéndose en los *octavados*¹⁰⁵³. Describió también una nueva forma de realizarlos, con los dedos índice y anular en la mano derecha y dejando el pulgar libre para tocar acompañamientos, de forma que es posible imitar los sonidos de una «cajita de música»¹⁰⁵⁴. Manifiesta desconocer quién ideó la técnica, pero menciona que

¹⁰⁴⁹ Arteaga y Pereira, *Celebridades musicales*, 657.

¹⁰⁵⁰ Cano, *Método abreviado*, 5.

¹⁰⁵¹ *Ibíd.*, 23.

¹⁰⁵² *Ibíd.*, 23.

¹⁰⁵³ *Ibíd.*, 26.

¹⁰⁵⁴ Este efecto fue incluido por algunos autores en sus obras. Es el caso Francisco Tárrega en *Alborada. Capricho. Obras póstumas escogidas para guitarra* (Madrid: Ildefonso Alier, s.d.).

su hijo Federico los ejecutaba de forma perfecta¹⁰⁵⁵. Explicó, además, un procedimiento para conseguir que un acorde pareciera estar formado por sonidos armónicos. Para ello, el pulgar de la mano derecha debe estar dirigido a la división de la nota más aguda y los dedos índice, medio y anular pueden entonces pulsar las cuerdas. El oído percibe tres sonidos armónicos, pero en realidad suena uno¹⁰⁵⁶. El método se detiene en otros recursos aparentemente descubiertos por su hijo Federico:

Entre los efectos particulares hallados por mi hijo en la guitarra, que no son fáciles de poder hacer su descripción, hay un arpeggio en el cual dobla la primera nota de cada grupo, pulsando las dos primeras con el dedo pulgar e índice; y de este modo aumentando una nota en cada uno, los ejecuta con tal velocidad, que no se concibe como puede hacerse sin previa explicación¹⁰⁵⁷.



Fig. 101. Efecto hallado por Federico Cano, en el que la primera nota de un arpeggio se duplica. Cano, *Método abreviado* (Madrid, Zozaya [ca. 1891]), 29. E-Mn M/4080.

Concluye el *Método abreviado* con doce estudios de mediana dificultad, entre ellos un «Tiempo de bolero» y un «Trémolo». A modo de apéndice, agregó las veinticinco lecciones fáciles y progresivas reseñadas en el epígrafe anterior.

A través de su actividad concertística, la docencia y la publicación de obras y métodos, Cano contribuyó a mantener el interés por la guitarra en la segunda mitad del ochocientos. Consciente de haber cumplido este cometido, en los últimos años de su vida, señaló:

Mas la experiencia de cuarenta años me ha hecho comprender que es susceptible de facilitarse mas la enseñanza de este instrumento, único medio á mi entender de aumentar la afición y conseguir que no se extinga la buena escuela que mis antecesores los célebres Sors y Aguado elevaron á tanta altura y que el instrumento encarnado en el corazon del pueblo español siga el progreso que se observa en todos los ramos del saber humano¹⁰⁵⁸.

¹⁰⁵⁵ *Ibíd.*, 26.

¹⁰⁵⁶ *Ibíd.*, 26.

¹⁰⁵⁷ *Ibíd.*, 29.

¹⁰⁵⁸ Cano, *Método abreviado*, 2

Una idea recurrente en el pensamiento de Cano. El guitarrista, en una conferencia dictada en el Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos de Madrid¹⁰⁵⁹, recalcó sus esfuerzos para que los logros alcanzados en la primera mitad del siglo XIX por sus compatriotas no cayeran en el olvido:

Dispensad al que después de haber ejercido la ciencia de Hipócrates, ha consagrado la mayor parte de su vida por enaltecer la gloria del instrumento nacional; escribiendo varias obras y haciendo oír sus bellezas entre los primeros artistas de las principales capitales de Europa, para retirarse al fin de sus años á la sombra del instrumento más popular y menos protegido¹⁰⁶⁰.

Antonio Cano falleció en 1897. Su labor fue continuada por su hijo Federico¹⁰⁶¹ en España y por Pedro Maza en Buenos Aires¹⁰⁶².

4.1.2. Tomás Damas y los nuevos recursos de la guitarra

Repristinar la afición a la guitarra y captar la atención del público fueron los retos a los que se enfrentaron los guitarristas de la segunda mitad del siglo XIX, algo que se logró gracias a un repertorio atractivo, conocido del público y aderezado de recursos llamativos. Se optó en no pocas ocasiones por motivos y piezas populares extraídos del mundo de la lírica o del folclore español, que podían adaptarse con brillantez al género de la variación. Carlos Cambroneró señaló, sin embargo, la escasa calidad de muchos de los conciertos de la época:

Los conciertos durante esta época adolecen de falta de dirección y de criterio, sin aprovechar el sinnúmero de composiciones que para el caso había ya escritas. Un aria y un dúo en la parte de canto, y una fantasía sobre motivos de una ópera, interpretadas al piano o al violín, constituían el concierto, del mismo modo que se acostumbraba a hacer en la tertulia de una casa particular. En esto nos hallábamos muy atrasados¹⁰⁶³.

¹⁰⁵⁹ Curso de 1887 á 1888. *Discurso leído por D. Antonio Cano y Curriela, profesor de música del Colegio Nacional de Sordo-mudos y de Ciegos, en el acto solemne de la distribución de premios celebrado el día 24 de junio de 1888* (Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-mudos y Ciegos, 1888).

¹⁰⁶⁰ *Ibíd.*, 17.

¹⁰⁶¹ De él hay publicado un *Método de guitarra con texto español y francés por Federico Cano* (Madrid: Idefonso Alier, [ca. 1908]). Su autoría es dudosa, salvo tres estudios de su composición, tal como señala Domingo Prat en su *Diccionario*, s.v. «Cano Lombard, Federico».

¹⁰⁶² Autor del *Método moderno elemental y superior para guitarra con mas de 20 obras incluídas en el texto* (Buenos Aires: el autor, 1927). Asombró al mismo Cano al conocer su método de memoria, como se señala en Prat, *Diccionario de Guitarristas*, s.v. «Maza Barranco, Pedro».

¹⁰⁶³ Cambroneró, *Crónicas*, 130.

La presentación de Tomás Damas, junto con Vicente Cano, hermano de Antonio, tuvo lugar el 23 de marzo de 1843 en el madrileño Teatro de la Cruz¹⁰⁶⁴:

23 de Marzo de 1843.- Cruz.- Se presentan por primera vez los guitarristas D. Vicente Cano y D. Tomás Damas, tocando piezas de su composición y fantasías sobre motivos de óperas italianas¹⁰⁶⁵.

Hasta aproximadamente los años setenta del ochocientos, el guitarrista editó un número considerable de obras y varios métodos de guitarra. Recientemente, Rafael Antón Palacios ha conseguido aportar datos biográficos de este autor, que en realidad se llamaba Tomás Lamas y era originario de Comillas (Santander), donde nació el 18 de diciembre de 1817¹⁰⁶⁶. Cursó estudios de violín durante cinco años a partir de 1830 en el Real Conservatorio de Música de Madrid, y obtuvo sendos premios en 1832 y 1833¹⁰⁶⁷. Posteriormente, en 1837, se ofrece como profesor de guitarra y violín en Santander con su verdadero apellido¹⁰⁶⁸. Posteriormente, a partir de 1843, y según la prensa periódica revisada hasta el momento, se presentará como Tomás Damas¹⁰⁶⁹. Desde sus primeras apariciones en público, el guitarrista se propuso asombrar, pues el término sorpresa aparece reiteradamente tanto en los anuncios y publicidad de sus actuaciones cuanto en sus propios textos. En agosto de 1845 se presentó en público en el madrileño Teatro Variedades junto al mago Francisco Torres y escogió para la ocasión una jota con variaciones. *El Clamor Público* anunció el evento:

Funcion extraordinaria por don Francisco Torres, profesor de juegos de recreativa [sic], y don Tomàs Damas, profesor de guitarra.

PRIMERA PARTE.

Sinfonía à toda orquesta. Las Pirámides de Egipto. El huevo del encantador Merlin. La Moneda rápida. La Botella maravillosa. El Nudo invisible.

A continuacion el señor Damas, tocará varios y escogidos walses de Straus, y otros originales arreglados por dicho profesor.

SEGUNDA PARTE.

Sinfonía. La Columna triunfal. La Moneda de Mr. Valespin. La Palangana invisible. El hombre arcabuceado. Las dos Casas Misteriosas. Concluyendo el todo de la funcion con una introduccion de jota, con variaciones nuevamente compuestas por el señor Damas, produciendo algunos sonidos de vibracion que sorprenderàn [sic] al público¹⁰⁷⁰.

¹⁰⁶⁴ Situado donde convergen hoy las calles Espoz y Mina y Cruz, según indica una placa conmemorativa colocada por el Ayuntamiento de Madrid.

¹⁰⁶⁵ Cambroner, *Crónicas*, 122-123.

¹⁰⁶⁶ Rafael Antón Palacios, «El guitarrista Tomás Damas (1817-ca. 1880). Revisión biográfica y catálogo compositivo», *Revista de Musicología* 41, n.º 1 (2019): 73-102.

¹⁰⁶⁷ *Ibíd.*, 81-82.

¹⁰⁶⁸ *Ibíd.*, 82. El anuncio se publicó en *El cántabro. Boletín de Santander*, 29 de enero de 1837.

¹⁰⁶⁹ *El Eco del Comercio*, 24 de marzo de 1843.

¹⁰⁷⁰ *El Clamor Público*, 10 de agosto de 1845, mayúsculas en el original.

La elección de una pieza tan célebre fue un acierto, ya que a través de las distintas variaciones del tema era posible mostrar su habilidad interpretativa y explotar la mayoría de los recursos del instrumento: la tambora, el timbal, el vibrato, las múltiples formas de pulsar las cuerdas con la mano derecha o los rasgueos. Una muestra del entusiasmo con que el público la escuchaba se refleja en dos reseñas de conciertos. La primera de ellas, en *El Eco del Comercio*, describe los efectos en los asistentes:

Hemos oído hacer muchos elogios del joven don Tomas Damas, profesor de música, por la brillante ejecución y maestría con que tocó en la guitarra varias piezas escogidas, el domingo último en el teatro de Variedades. El público lo aplaudió y los conocedores auguran que ese joven dará con el tiempo honor á su país en un arte que posee á fondo, si su afición hace que se dedique exclusivamente á la guitarra. Lo que mas admiraron los aficionados fue las variaciones de la jota, cuya vibración [sic] y melodía parecía salir de un instrumento mucho mas sonoro que la guitarra. Siempre nos parecen pocos los elogios que tributamos á nuestros artistas de mérito, cuando oímos elogiar siempre á los extranjeros, que muchas veces no alcanzan á nuestros compatriotas¹⁰⁷¹.

En septiembre de 1850 se detalla de nuevo la interpretación de la obra mencionada, además de anunciarse un método de su autoría para el instrumento:

Por último, el señor Damas tocó una magnífica introducción á la jota aragonesa. Nada hemos oído que se parezca á este artista con respecto á su sistema de expresión, al sentimiento en el canto, y á la fuerza de pulsación para hacerse oír con entereza el sonido mas delicado. El pasaje de esta introducción sentimental, el alegre y bullicioso de la jota aragonesa, fue de un afecto sorprendente en el público. Todos ó la mayor parte de los tutis de las variaciones fueron de mucho mérito, dejándose conocer las vibraciones [sic] mas nuevas y delicadas, el grande partido que se puede sacar de nuestro instrumento nacional manejado por artistas hábiles y estudiosos como don Tomás Damas. También el público le hizo justicia llamándole á las tablas y aplaudiéndole como al señor Villeti. Finalmente, hemos tenido ocasión de ver un método que acaba de publicar. Su corto volumen, la precisión y claridad con que está escrito, y sobre todo, el ser de una fácil ejecución, le hacen recomendable á cuantos aficionados quieran dedicarse al estudio de la guitarra¹⁰⁷².

Su jota con variaciones tuvo tanta aceptación en los escenarios que fue editada hacia 1860 por Bernabé Carrafa¹⁰⁷³. De dicha forma musical, que se convirtió en recurrente para los guitarristas de la segunda mitad del siglo XIX, han llegado hasta hoy

¹⁰⁷¹ *El Eco del Comercio*, 14 de agosto de 1845.

¹⁰⁷² *El Clamor Público*, 1 de septiembre de 1850.

¹⁰⁷³ *Gran introducción y jota con variaciones compuesta y dedicada á D. A. Rotondo por Tomás Damas* (Madrid: Calcografía de Carrafa, [1860]). La datación ha sido efectuada por la Biblioteca Nacional de España a partir de la fecha de entrada en el Registro de la Propiedad Intelectual. Fue anunciada en *La Correspondencia de España*, 9 de octubre de 1860.

varias versiones, como la que se encuentra en el manuscrito de Mateu Benavent¹⁰⁷⁴ o la de Julián Arcas¹⁰⁷⁵. Antonio Cano interpretó en el Salón del Liceo Matritense, el 6 de junio de 1851, una «polaca guerrera y variaciones sobre la jota aragonesa, con la imitación de varios instrumentos de cuerda; composición del Sr. Cano»¹⁰⁷⁶ y de Francisco Tárrega hay publicada una jota con variaciones¹⁰⁷⁷ que logró ser la más difundida entre los intérpretes del siglo XX. Su adaptación suponía el conocimiento de las obras de sus antecesores, de suerte que cabe la posibilidad de que el entonces joven guitarrista castellonés hubiera frecuentado a Tomás Damas en Madrid y aprendiera con él los nuevos efectos. No se ha encontrado ningún documento que lo corrobore, pero en unos apuntes de Francisco Cimadevilla, citados por Domingo Prat, se menciona que «Damas dio lecciones a F. Tárrega»¹⁰⁷⁸. Este último ingresó como estudiante en la Escuela Nacional de Música en Madrid en 1874 y por aquellos años Damas estaba activo en la capital y era profesor honorario de ese mismo centro¹⁰⁷⁹, por lo que no resulta descabellado que ambos coincidieran. Tras examinar las obras virtuosísticas que Damas, Arcas o Cano compusieron para mostrar las posibilidades técnicas del instrumento, y compararlas con las de Francisco Tárrega, quedan fuera de lugar las palabras de Miguel Llobet escritas poco después del fallecimiento de su maestro:

Y es perquè en Tàrrega no va ser solament un executant (com jamai n'hagi existit un altre): fou també'l creador d'una escola, quasi podria dir d'una nova era, pera la guitarra, obrint nous horitzons y descobrint una serie d'efectes y sonoritats tant desconegudes, que això feia que, al sentir-lo, l'instrument sonava d'aquella manera tant única y sublim a la vegada¹⁰⁸⁰.

Dicho veredicto informa de que ya a principios del siglo XX se omitían o desconocían las innovaciones de los guitarristas de la segunda mitad del ochocientos, que se atribuían de forma errónea a Tárrega, yerro que se prolongó a lo largo del siglo pasado.

¹⁰⁷⁴ «Jota con variaciones» y «Otra jota», en *Principios y varias piezas de guitarra que fueron de Mateo Benavent* (La Riba, 1851-1854), 23-28 y 35-37 respectivamente. Colección de la autora de esta tesis.

¹⁰⁷⁵ *Jota aragonesa para guitarra por Julián Arcas* (Barcelona: Hijos de Andrés Vidal y Roger, [1892?]).

¹⁰⁷⁶ *El Heraldo*, 6 de junio de 1851.

¹⁰⁷⁷ Francisco Tárrega, *Gran jota de concierto. Obras póstumas escogidas para guitarra* (Madrid: Ildefonso Alier, s.d.).

¹⁰⁷⁸ Prat, *Diccionario de Guitarristas*, s.v. «Damas, Tomás».

¹⁰⁷⁹ Así consta en la portada del *Método de solfeo abreviado con acompañamiento de guitarra. Obra indispensable para los que se dedican a aprender ó á enseñar dicho instrumento* (Madrid: Antonio Romero, [ca. 1874]).

¹⁰⁸⁰ Miquel Llobet, «Francisco Tàrrega», *Revista Musical Catalana. Butlletí de l'Orfeó Català* 7, n.º 73 (1910): 9, cursiva en el original. «Y es porque Tárrega no fue solo un ejecutante (como no ha existido nunca otro): fue también el creador de una escuela, casi podría decir de una nueva era, para la guitarra, abriendo nuevos horizontes y descubriendo una serie de efectos y sonoridades tan desconocidas, que hacía que, al escucharlo, el instrumento sonaba de aquella manera tan única y sublime a la vez», trad. autora.

4.1.2.1. Pasatiempo español. Método ó nuevos principios elementales para guitarra dedicados á la juventud (Madrid, [1848])

En 1847, según la documentación localizada por Rafael Antón Palacios, Damas residía en la calle Bao de Valladolid junto a su mujer y su hijo¹⁰⁸¹. Al año siguiente, en 1848, publicó en Madrid su primera obra pedagógica para guitarra, con el objetivo de proporcionar unos principios elementales que sirvieran de introducción propedéutica al método de Aguado y permitieran salvar los obstáculos iniciales del aprendizaje de la guitarra académica, además de instruir sobre el modo de conseguir nuevas sonoridades en el instrumento. Se anunció en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid* en 1848:

Se acaba de estampar bajo el título de Pasatiempo Español, un nuevo método de guitarra dedicado á la juventud por don Tomás Damas.

Dicho método contiene escalas y preludios en todos los tonos con sus acordes correspondientes; á continuacion hay 8 valeses, 4 sobre motivos de Verdi, y 8 de la Esmeralda, para estudiarlos alternativamente con los ejercicios para hacer mas dulce el estudio.

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

Se halla de venta en 40 reales en el gran almacén de música, pianos y demas instrumentos de don Casimiro Martin, calle de Correos, número 4, frente á los correos.

Nota. A los que tomaran 10 métodos á la vez, se les dará dos de gratificación¹⁰⁸².

El autor señaló su cometido al comienzo del libro:

Dedicado por espacio de mucho tiempo, en hacer sencillos los principios de la guitarra, he estudiado con muchisima atencion todos los métodos que existen; sin duda los hay escelentes, productos por el genio de buenos profesores, pero ninguno se propuso el fin que me he propuesto en esta obrita, cuyo objeto ha sido hacer fáciles para todas las inteligencias los principios de este precioso instrumento, de hacerle tocar en poco tiempo al discípulo y proporcionar en seguida un paso fácil al método del Sr. D. D. Aguado¹⁰⁸³.

De esta primera edición, realizada con un esmerado grabado, se conserva un ejemplar en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid procedente de la

¹⁰⁸¹ Antón, «El guitarrista Tomás Damas», 83.

¹⁰⁸² *DdAdM*, 9 de noviembre de 1848.

¹⁰⁸³ Damas, *Pasatiempo español*, 1.

colección de Cecilio de Roda¹⁰⁸⁴. De su lectura se deduce que el autor consultó la *Escuela de guitarra* de Aguado de 1825 o 1826, así como el *Nuevo método para guitarra* de 1843 del mismo autor. Adoptó el sistema de los «equísonos» propuesto por su antecesor hasta 1837, donde los dígitos situados en círculos indicaban su número, así como la cuerda en que debían realizarse:

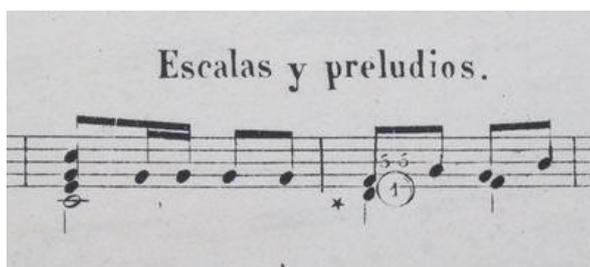


Fig. 102. Indicación de los «equísonos» por Tomás Damas, según la primera forma adoptada por Dionisio Aguado hasta 1837. Tomás Damas, *Pasatiempo español* (Madrid: Casimiro Martín, [1848]), 15, preludio n.º 1, cc. 2-3. E-Mc Roda 951.

En publicaciones posteriores, Tomás Damas se inclinó por el segundo sistema, expuesto en el *Nuevo método de Aguado*, de 1843. Reprodujo la tabla de «equísonos» del mismo autor¹⁰⁸⁵, así como los efectos capaces de realizar con el instrumento: las notas apagadas, la tambora, el fagot y la trompa o los sonidos producidos por la mano izquierda sola.

El guitarrista respetó muchas de las prácticas de Aguado, y así lo manifestó¹⁰⁸⁶, pero expuso también sus propios puntos de vista con respecto a algunas cuestiones técnicas. Sobre la posición del instrumento, por ejemplo, no adoptó el trípode y defendió la libertad de sostenerlo de acuerdo con la constitución de cada intérprete:

Cada uno adopte el sistema que mejor se acomode á sus facultades físicas, prefiriendo siempre una postura airosa y que desde luego favorezca al sugeto que la toca. Para esto se tomará la Guitarra de modo que la tapa de atrás cubra el pecho, quedando por consecuencia el clavijero á la altura de la cabeza del que haya de tocar y hacía la izquierda, cuidando en lo posible de no sugetarla demasiado contra la ropa pues cuanto más independiente se halle de otro cuerpo extraño, más durará su vibracion en los sonidos que se hagan producir¹⁰⁸⁷.

¹⁰⁸⁴ E-Mc, Roda 951. El Conservatorio de Madrid ha estimado su datación hacia 1852 según la secuencia de los números de plancha elaborada por José Carlos Gosálvez, pero las referencias mencionadas al método en la prensa periódica adelantan dicha fecha cuatro años (1848).

¹⁰⁸⁵ Aguado, *Nuevo método*, 13-14.

¹⁰⁸⁶ «En este sentido estoy conforme con el Sr. Aguado». Damas, *Pasatiempo*, 6.

¹⁰⁸⁷ Damas, *Pasatiempo*, 4.

En lo relativo a la secuencia del proceso de aprendizaje, Damas se encuadra en la tradición de enseñar las diversas tonalidades, según se ha visto en los métodos de Ferandiere de 1790¹⁰⁸⁸ o de Baylon en 1827¹⁰⁸⁹. Muestra los relativos mayores y menores más comunes en la guitarra, para los que incluye acordes con sus modulaciones, así como un preludio para practicar arpeggios, bajos con el pulgar, ligados, acordes rasgueados, escalas o trémolos. *Pasatiempo español* destaca por las descripciones pormenorizadas sobre la pulsación de la mano derecha, en particular acerca del procedimiento denominado «apoyando». Damas aplicaba esta técnica exclusivamente a escalas y pasajes melódicos veloces, que explicó con exactitud:

Con la interesante advertencia, de que acostumbrando los dedos de esta mano en las escalas detenidas de los tonos á herir las cuerdas con ellos bien tendidos en figura perpendicular de modo que a el herir por ejemplo la prima, descanse el dedo inmediatamente sobre la segunda, y así en las demas, produciendo por este nuevo género de pulsacion sonidos de mucha fuerza, que además de sorprender, proporcionan á la mano mucha naturalidad para los pasos de ejecucion rápida, y en los que indispensablemente se encorban algo los dedos, consiguiendo por este medio además de dar mucho más espresion á lo que se ejecuta, hacer percibir mejor el claro obscuro, que es la verdadera espresion¹⁰⁹⁰.

Por tanto, su uso está atestiguado en 1848 y —volviendo al argumento antes apuntado— en consecuencia esta forma de pulsar las cuerdas no se puede atribuir a la denominada «escuela Tárrega». El profesor Julián Ortiz, al observar de forma reiterativa dicha práctica entre sus seguidores, alertó de que debía utilizarse únicamente para destacar algunos pasajes, lo que estaría más cerca de su uso original, relacionado con la articulación:

La especial recomendación que hacen algunos métodos y profesores indicando que los dedos índice, medio y anular deben pulsar las cuerdas haciendo intervenir tal o cual falange, posándose éstos en la cuerda inmediata superior, es el alarde más falso de una escuela.

Con ello, queriendo pedir a la guitarra más sonido del que puede dar, se llega a ejecutar, como lo he observado en muchos alumnos, anulando el libre juego de las articulaciones, después de tres meses de estudio, con dedos tiesos como garrotes y a martillazos, escalas estridentes que crisan y con sonido a madera.

Los ejecutantes y concertistas que se hacen oír con agrado, no hacen eso en la guitarra. Y no lo hacen, porque dicha forma, no es ni general ni la más importante, sino aplicable para destacar sonidos sueltos y de duración.

¹⁰⁸⁸ Véase p. 136.

¹⁰⁸⁹ Véase p. 277.

¹⁰⁹⁰ Damas, *Pasatiempo*, 14.

Solo para destacar las notas ligadas, en escala, sueltas y de duración, se pulsará con cierta energía, posándose el dedo en la cuerda inmediata¹⁰⁹¹.

La articulación, por medio de la variación del ataque de las cuerdas de los dedos de la mano derecha, era uno de los aspectos a los que Damas concedió especial atención. Obtenía el efecto de «claro oscuro», que consistía probablemente en una alternancia de pasajes ejecutados con la pulsación «apoyando y tirando»¹⁰⁹².

Según el guitarrista, los dedos de la mano derecha deben actuar de forma independiente al antebrazo y la muñeca y tocar las cuerdas de forma alternativa y sin repeticiones, técnica que años más tarde extendería Tárrega entre sus alumnos. Difería en este sentido de la costumbre de Aguado, que reiteraba el uso de los dedos de la mano derecha dependiendo del valor de las notas y de si estas se encontraban en cuerdas inmediatas¹⁰⁹³. Damas, en cambio, sí conserva la colocación del pulgar e índice en forma de cruz, como hacía Aguado por consejo de Sor, procedimiento que posteriormente sería atribuido también a la escuela de Tárrega¹⁰⁹⁴.

Por otra parte, Damas adoptó el procedimiento de Huerta, denominado «corrido» (abreviado corr.), en el que las notas más graves de un acorde se tocan con el pulgar de la mano derecha y las superiores, con un dedo, en alternancia:

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



Fig. 103. Pasajes ejecutados en sus notas superiores por un único dedo y de forma alterna, técnica denominada «corrido». Tomás Damas, *Pasatiempo español* (Madrid: Casimiro Martín, [1848]), 19, prelude n.º 10, cc. 2-4. E-Mc Roda 951.

¹⁰⁹¹ Julián Ortiz, *El guitarrista virtuoso: compendio de música, escuela y técnica de la guitarra en diez lecciones op. 19* (Buenos Aires: Editores Gracia y Cia. Antigua Casa Núñez, [ca. 1930]), 25.

¹⁰⁹² Damas, *Pasatiempo*, 4.

¹⁰⁹³ Véase p. 236.

¹⁰⁹⁴ Pujol, *Escuela*, 1:80.

Respecto al repertorio utilizado en el método, está formado por composiciones que fueron célebres en el momento, como unos valeses, arreglados y procedentes de la ópera *Attila* de Verdi, o los titulados *Esmeralda* de Bosisio¹⁰⁹⁵. A finales de 1847 llegaron a Madrid dos niños ingleses, George y William Hanlon, que mostraron ejercicios gimnásticos a caballo realizados con la música de fondo de los valeses *Esmeralda*. Provocaron tanta sensación en el hipódromo, situado extramuros de la puerta de Santa Bárbara, que la reina Isabel II acudió a verlos y la duquesa de Alba los invitó a su domicilio. Se han localizado varias referencias sobre el evento en la prensa periódica, donde figuraban como americanos e hijos de Mr. Lees, aunque en realidad eran de Manchester y el acompañante su tutor¹⁰⁹⁶. Con los años, se convertirían, en compañía de otros hermanos, en los famosos gimnastas Hanlon Brothers, acompañados por una orquesta de cien profesores dirigidos por H. Hodois y A. Lurrú¹⁰⁹⁷. Los espectadores podían recrear estas piezas en sus hogares en el piano o la guitarra, ya que sus arreglos se vendían en el almacén de Casimiro Martín, situado en la casa del maragato Cordero, frente a Correos, como confirmó el *Diario Oficial de Avisos de Madrid* el 25 de enero de 1848:

MÚSICA. El único almacén de música en donde se hallan arreglados para piano, los *walses, rigodones, marchas, polkas y galops* que se han ejecutado en las funciones ecuestres del Hipódromo, es en el de DON CASIMIRO MARTIN, editor, CALLE DEL CORREO, nº 4, frente a los Correos, casa de don A. Cordero.

Dichas piezas forman una colección que tienen por título RECUERDOS DEL HIPÓDROMO, también se espenden sueltas.

NOTA. El wals-Esmeralda, número 3, de dicha colección, es el que se tocaba en el Circo de Mr. Paul, mientras estuvo trabajando el inglés MISTER LEES, con sus hijos.

En el mismo almacén sigue establecida la Agencia Filarmónica¹⁰⁹⁸.

Las adaptaciones destinadas a la guitarra fueron elaboradas, según se ha señalado, por Tomás Damas:

¹⁰⁹⁵ Piezas arregladas por Damas y publicadas por el editor Casimiro Martín a principios de 1848, según el *DOdAdM*, 10 y 11 de marzo de 1848. Hay una versión para piano publicada en Londres, Dedicated to Miss Marinack, of Margate. *La Esmeralda. Valses pour le Piano Forte par Bosisio* (Londres: Wissel & C.º, s.d.), AUS-CANl Snell N mb 786.4554 B743

¹⁰⁹⁶ *DOdAdM*, 3, 4 y 6 de noviembre de 1847; *La Época*, 5 de abril de 1849; *El Eco del Comercio*, 11 de noviembre de 1847; *El Español*, 20 de noviembre de 1847.

¹⁰⁹⁷ *DOdAdM*, 19 de diciembre de 1847.

¹⁰⁹⁸ *DOdAdM*, 25 de enero de 1848, cursivas y mayúsculas en el original.

Se acaba de estampar una magnífica tanda de walses sobre los mejores motivos de Atila, del célebre Verdi, y el wals Esmeralda, ejecutada con tanta aceptación en el Hipódromo y en el circo de Paul mientras trabajaba Mister Lees con sus hijos. Dichos walses se hallan arreglados en estilo fácil por don Tomás Damas. Se hallan en el gran almacén de música de don Casimiro Martin, calle del Correo, número 4, frente á los correos¹⁰⁹⁹.

El ritmo de vals y los saltos melódicos muy posiblemente tuviesen un carácter descriptivo o mimético y se ajustasen a las piruetas efectuadas en el hipódromo:



Fig. 104. Fragmento del vals *Esmeralda*, que presenta los *arrastres* para emular los saltos efectuados en el hipódromo. Tomás Damas, *Pasatiempo español* (Madrid: Casimiro Martín, [1848]), 32, vals n.º 3, cc. 21-36. E-Mc Roda 951.

Damas aprovechó su popularidad para reunir estas piezas en su método y atraer posibles aficionados a la guitarra. El tratado tuvo una buena aceptación y fue reimpresso por Antonio Romero¹¹⁰⁰ y más tarde, entre 1920 y 1925, por Unión Musical Española¹¹⁰¹. El guitarrista continuó divulgando las nuevas posibilidades del instrumento a través de sus conciertos en Madrid y provincias, la publicación de partituras y la enseñanza. Entre 1851 y 1853, según referencia aportada por Javier Suárez-Pajares, Damas residió en Salamanca, donde fue director de orquesta y profesor de solfeo, guitarra y violín en su propia academia¹¹⁰². Posteriormente se trasladará a Valladolid, pues hay noticia

¹⁰⁹⁹ *DOdAdM*, 10 de marzo de 1848.

¹¹⁰⁰ Los fondos fueron vendidos a Enrique Villergas el 24 de marzo de 1873 y traspasados después a Antonio Romero el 25 de abril de 1876. Gosálvez, *La edición musical*, 160.

¹¹⁰¹ Datación efectuada por la Biblioteca Nacional de España.

¹¹⁰² *El Correo Salmantino*, 19 de julio de 1851, citado por Javier Suárez-Pajares en *Antología de Guitarra II. Piezas de concierto (1850-1900)* (Madrid: ICCMU, 2017), XII.

documentada de un domicilio en la calle Zúñiga en 1854¹¹⁰³. Según Francisco Cuenca, el guitarrista ofreció, en la década de 1860, recitales en diversas localidades españolas¹¹⁰⁴, dato que coincide con el hallazgo de cuatro anuncios en *El Norte de Castilla*¹¹⁰⁵:

Da un concierto de guitarra el célebre concertista Sr. Damas, en la sociedad «La Familiar»¹¹⁰⁶.

Se suspende por el momento el anunciado recital de Damas¹¹⁰⁷.

Concierto el 30 con el Sr. Picco¹¹⁰⁸ y su silbato, el guitarrista Sr. Damas, y los pianistas Sres. Mir y Perillan en el Salón de Recreo. C/ Ruiz Hernandez, a las 9 de la noche¹¹⁰⁹.

El guitarrista Tomás Damas da clases de guitarra y violín en la c/Conde Ansúrez¹¹¹⁰.

Es también por aquél entonces cuando el músico se instala de forma definitiva en Madrid y salen a la luz la mayoría de sus obras.

4.1.2.2. Método completo y progresivo (Madrid, 1867)

Según se ha mencionado, hacia los años sesenta del siglo XIX Damas residía en Madrid, en el número cuatro, cuarto segundo de la izquierda, de la calle del Gato¹¹¹¹, donde impartía clases por la mañana de once a una y por la noche de siete a diez¹¹¹². Bonifacio Eslava publicó en ese momento varias de sus obras, así como el *Método completo* y

¹¹⁰³ Antón, «El guitarrista Tomás Damas», 84.

¹¹⁰⁴ Cuenca, *Galería de músicos andaluces*, s.v. «Damas (Tomás). Sevilla».

¹¹⁰⁵ Información proporcionada por Joaquín Díaz (Urueña, Valladolid).

¹¹⁰⁶ *El Norte de Castilla*, 1 de octubre de 1859.

¹¹⁰⁷ *El Norte de Castilla*, 5 de octubre de 1859.

¹¹⁰⁸ Picco, músico ciego que, como Damas, sorprendía al público, pero con su silbato, fue mencionado por Antonio Cano en su discurso de 1888 en el Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos con las siguientes palabras «A mediados de este siglo se presentó el ciego Picco en el teatro de la Scala de Milán, á dar conciertos con el silbato, instrumento de madera, de tres pulgadas de largo y con solo tres agujeros, construído por él, y con el que hacia prodigios de ejecución, á pesar de los escasos recursos que ofrecía. Picco recorría en su instrumento tres octavas y media de extensión, con la correspondiente división de semitonos; y con su gran flexibilidad de embocadura, modificaba los sonidos de un modo admirable, que reunido esto á su ejecución sorprendente, constituían en él un prodigio increíble». Cano, *Discurso*, 13.

¹¹⁰⁹ *El Norte de Castilla*, 4 de octubre de 1861.

¹¹¹⁰ *El Norte de Castilla*, 10 de octubre de 1861.

¹¹¹¹ En la actualidad, calle Álvarez Gato.

¹¹¹² *La Correspondencia de España*, 14 de diciembre de 1860.

*progresivo para guitarra*¹¹¹³. El intérprete se propuso atraer la atención de los posibles aficionados mediante repertorio nuevo y así lo expresó en la portada de la colección *El guitarrista moderno*, donde se recoge la inclusión de piezas «escritas para hacer brillar este instrumento»¹¹¹⁴. Se sirvió de música operística y popular española para mostrar los recursos posibles de la guitarra, lo que pareció ser un medio eficaz, dado que la situación mejoró, o al menos así lo señaló el mismo Tomás Damas en el prólogo de su método:

La GUITARRA instrumento Nacional que por sus bellezas naturales va haciéndose de día en día mas digno de la atención pública interesando hasta á nuestros soberanos, como lo ha demostrado en sus conciertos ultimamente, en esta Capital el eminente artista Sr. ARCAS, elevándola hoy á una altura respetable; sin olvidar los esfuerzos que para este objeto han hecho otros profesores concertistas no menos conocidos del publico y los acreditados artifices constructores de esta Corte como los Sres. Carracedo (hijo) Gonzalez, Campos; Llorente, Torres (de Sevilla) y Royo (de Zaragoza) esmerandose en hacer guitarras de unas condiciones tan especiales, que indudablemente contribuyen á que el concertista recoja sus laureles¹¹¹⁵.

Se encontraría él mismo entre los guitarristas «no menos conocidos del público» que ayudaron a remontar el interés por el instrumento, como Julián Arcas, quien realizó una intensa labor concertística. Por otra parte, las transformaciones en la construcción llevadas a cabo durante la segunda mitad del siglo XIX, debidas en buena medida a Antonio de Torres Jurado¹¹¹⁶, contribuyeron a aumentar significativamente la sonoridad de este cordófono, lo que hizo factible su desempeño en salas más grandes y logró paliar situaciones como la que sufrió Damas en un concierto:

En la calle de Jovellanos se presentó el lunes el guitarrista señor Damas, á quien ya habíamos visto en el Príncipe. Tuvo la desgracia de no agradar á las damas ni á los caballeros en general, pues á muchos oímos quejarse de lo mismo, de que nos quejábamos nosotros. En un salon se podrá juzgar de su habilidad, pero en el teatro no se le oye¹¹¹⁷.

El músico estuvo relacionado con Francisco González Estévez, guitarrero ubicado en 1865 en la madrileña carrera de San Gerónimo, número 15¹¹¹⁸: «El profesor de este instrumento D. Tomás Damas, dá lecciones en su casa y en la de los discípulos. En la

¹¹¹³ *Método completo y progresivo* (Madrid: Bonifacio Eslava, 1867).

¹¹¹⁴ *El guitarrista moderno. Repertorio escogido de composiciones para guitarra compuestas por Tomás Damas* (Madrid: Antonio Romero, s.d.).

¹¹¹⁵ Damas, *Método completo*, 1. Mayúsculas en el original.

¹¹¹⁶ José Luis Romanillos realizó un extenso estudio sobre este guitarrero —*Antonio de Torres. Guitar Maker. His Life & Work* (Shaftesbury: Element, 1987)— del que hay una traducción al español debida a Julio Gimeno García: *Antonio de Torres. Guitarrero, su vida y obra, ed. revisada y aumentada* ([Almería]: Instituto de Estudios Almerienses, [2004]).

¹¹¹⁷ *El Clamor Público*, 25 de noviembre de 1860.

¹¹¹⁸ Romanillos, *The Vihuela de mano*, s.v. «González Estévez, Francisco».

guitarrería del señor Gonzalez, Carrera de San Jerónimo, darán razon»¹¹¹⁹. Dicho constructor recibió en la Exposición Internacional de París de 1867 una medalla de bronce «por guitarras y bandurrias de mayor vibracion que las comunes»¹¹²⁰. En el mismo evento, Bonifacio Eslava recogió otra de plata por «ediciones musicales para la enseñanza». Es el año en que se publicó el *Método completo y progresivo* de Damas, por el aumento de la afición, según su autor:

He aqui el motivo por el cual se vá desarrollando la aficcion á estudiarle con algun detenimiento, por lo que, me he animado á publicar este nuevo método siquiera por el cariño que profeso á dicho instrumento, y en justa gratitud de la buena acogida que el publico aficionado ha dispensado á mi ligera obra anterior titulada PASATIEMPO ESPAÑOL, desde cuya epoca hasta hoy he visto la necesidad de hacer otra mas completa y detallada para que los aspirantes á tocar con alguna perfeccion, observando con interés y constancia los preceptos de la misma, consigan en breve sus deseos¹¹²¹.

El *Método completo y progresivo* de Tomás Damas es de mayor extensión que *Pasatiempo español*. Algunos ejemplares incluían el retrato del autor¹¹²², con la posición del instrumento, en la que el pie izquierdo queda apoyado sobre una almohada y la guitarra sobre las piernas de forma muy perpendicular (fig. 105). No obstante, Damas aconsejaba una posición libre, siempre que fuera cómoda para el intérprete¹¹²³.

¹¹¹⁹ *La Iberia*, 1 de junio de 1865.

¹¹²⁰ *Exposición universal de 1867. Catálogo general de la sección española publicado por la Comision Régia de España* (París: 1867, Imprenta General de Ch. Lahure); José de Castro y Serrano, *España en París. Revista de la Exposición Universal de 1867* (Madrid: Librería de Durán, 1867), 200. José Carlos Gosálvez señala que la guitarrería funcionó después del fallecimiento del constructor con el nombre de Guitarrería Universal; *Establecimientos tradicionales madrileños I: Barrio de las Musas-Plaza Mayor* (Madrid: Cámara de Comercio e Industria, 1994), 389.

¹¹²¹ Damas, *Método completo*, 1. Mayúsculas en el original.

¹¹²² Los ejemplares con retrato tenían el precio fijo de 60 reales, y, sin él, de 48.

¹¹²³ Damas, *Método completo*, 3.



Fig. 105. Retrato de Tomás Damas en la cubierta de su *Método completo y progresivo para guitarra* (Madrid: Bonifacio Eslava, 1867). E-LCollado

En el texto se explican de forma más exhaustiva algunas de las técnicas mencionadas en la publicación anterior —*Pasatiempo español*— y la mayor parte de los ejercicios se encuentran digitados. Respecto a los pasajes escalísticos o melódicos, el autor se decanta por la alternancia de dedos, aunque ejecuta con pulgar las notas situadas en las cuerdas quinta y sexta:

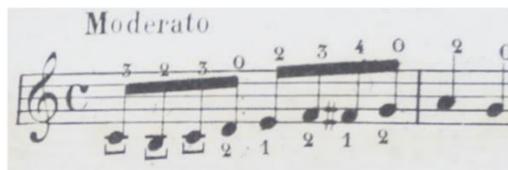


Fig. 106. Ejecución con el pulgar de las notas situadas en las cuerdas 4.^a y 5.^a Tomás Damas, *Método completo y progresivo para guitarra* (Madrid: Bonifacio Eslava, 1867), 10, lecc. 2.^a, c. 1. E-LCollado.

El guitarrista incide en el tratamiento de la articulación, para lo que incluye varios ejercicios con notas picadas, ligadas o en *staccato*, este último procedimiento asociado a la pulsación *apoyando* y señalado mediante un signo determinado:



Fig. 107. Representación del *staccato* o de la pulsación *apoyando* en la escala diatónica de do mayor. Tomás Damas, *Método completo y progresivo para guitarra* (Madrid: Bonifacio Eslava, 1867), 30, escala [s/n]. E-LCollado.

La técnica se describe de forma detallada:

Para ejecutar el Staccato deben tenerse los dedos de la mano derecha bastante tendidos de modo que al herir la cuerda se deslice inmediatamente el dedo sobre la inmediata mas grave como por punto de apoyo, procurando dar la mayor fuerza á los sonidos y con los dedos indice y medio alternativamente, teniendo un especial cuidado en evitar el cerdeo de la uña al acercarla á la cuerda herida que por este grado de fuerza oscila mas de lo ordinario¹¹²⁴.

De la lectura del texto se deduce que Damas no utilizaba este recurso en cualquier fragmento, sino únicamente para enriquecer la articulación. En concreto, lo aplicaba a pasajes escalísticos y melódicos, incluso acompañados de bajos (fig. 108), lo que representa cierta dificultad.

¹¹²⁴ Damas, *Método completo*, 26.

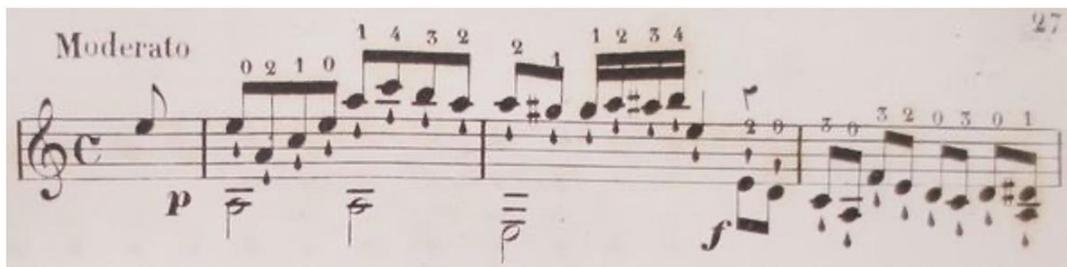


Fig. 108. Notas realizadas con la pulsación *apoyando* y acompañadas de forma simultánea por el pulgar. Tomás Damas, *Método completo y progresivo para guitarra* (Madrid: Bonifacio Eslava, 1867), 27, lecc. 1ª, cc. 1-3. E-LCollado.

El concertista concedió una particular importancia a la expresividad. Buscó diferentes timbres y técnicas en la guitarra y empleó nuevos símbolos para indicarlos en las partituras. Acerca de los «sonidos apagados», que ya utilizaba Aguado, señaló un procedimiento para potenciar su efecto, que se obtenía colocando la palma de la mano derecha sobre las cuerdas:

El signo + significa sonidos apagados de doble efecto; ó lo que es lo mismo al propio tiempo que obra la mano izquierda según he dicho en el capítulo, sonidos apagados debe secundar la derecha este efecto poniendo el pulpejo á la misma encima de los acordes inmediatamente que se hayan pulsado¹¹²⁵.



Fig. 109. Notas apagadas de doble efecto. Tomás Damas, *Método completo y progresivo para guitarra* (Madrid: Bonifacio Eslava, 1867), 56, estudio 2.º, c. 22. E-LCollado

Trata el autor también los *arrastres*. Cuando se realizan sobre notas largas, estas se ejecutan dos veces, una al partir y otra al llegar, con el fin de mantener el sonido:

Para ejecutar el arrastre sin que pierda el sonido la 1.ª nota desde donde parte, es indispensable herir de nuevo dicha nota porque en los tiempos lentos en el intermedio

¹¹²⁵ *Ibíd.*, 56.

del arrastre pierde el sonido la nota herida y daría poco resultado; teniendo presente que la 2ª vez que se hiere le la debe considerar como apoyatura en el valor¹¹²⁶.

Asimismo, proporciona indicaciones para realizar lo que él denomina «trémolo», en el que el dedo pulgar bate la cuerda hacia abajo y arriba:



Fig. 110. «Trémolo». Tomás Damas, *Método completo y progresivo para guitarra* (Madrid: Bonifacio Eslava, 1867), 64, estudio n.º 6, cc. 1-4. E-LCollado.

El *Método completo y progresivo* de Damas puede considerarse un tratado especializado en la articulación y en los recursos expresivos aplicados a la guitarra. Su objetivo era enseñar a interpretar repertorio solista con musicalidad. Los estudios y las obras contienen indicaciones para ejecutar cada fragmento con una intención determinada. Su examen concluye que los procedimientos atribuidos posteriormente a la escuela Tárrega estaban ya presentes a mediados del siglo XIX. Tuvo cierta difusión en España¹¹²⁷ y llegó a ser distribuido en Latinoamérica¹¹²⁸ hasta principios del siglo XX, pero después fue olvidado u omitido por concertistas e investigadores. Su lectura, además de las instrucciones que brinda Damas en algunas de sus obras, es esencial para reconocer las aportaciones de los guitarristas del período e interpretar de forma correcta dicho repertorio.

¹¹²⁶ *Ibíd.*, 34.

¹¹²⁷ Su distribución geográfica fue extensa. En La Coruña, por ejemplo, fue comercializado con bastante aceptación por el almacenista Canuto Berea, quien, en una carta dirigida a los hermanos Salgado el 20 de septiembre de 1889, indica que era uno de «los métodos de guitarra más completos» (E-LCd AB, C.7, vol. 20), información que agradezco a Lorena López Cobas, «El comercio musical en Galicia en la segunda mitad del siglo XIX: Canuto Berea Rodríguez (1836-1891)» (tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2017), 497.

¹¹²⁸ Figura en el *Nuevo catálogo de métodos y obras musicales de Antigua Casa Núñez* (Buenos Aires: Antigua Casa Núñez, 1931).

4.1.2.3. Nuevo método de guitarra por cifra compaseada al alcance de todas las inteligencias (Madrid, 1868)

Tras la publicación del *Método completo y progresivo*, Damas se dirigió a los aficionados que aspiraban a tocar piezas elementales y, en atención a satisfacer los requisitos de dicho público objetivo, escribió el *Nuevo método de guitarra por cifra compaseada al alcance de todas las inteligencias*, editado a finales de 1868 por Antonio Romero y Andía. Se anunció en *La Iberia* los días 17 y 18 de diciembre de 1868 y, de forma más pormenorizada, en *El Artista*, donde, además, se alude a cierta recuperación de la afición al instrumento:

La guitarra es el instrumento nacional de España: Su módico coste, su poco volúmen, y sobre todo sus delicados y armoniosos sonidos, hacen que en todas las clases de la sociedad existan numerosos aficionados á recrearse con tan bellísimo instrumento. Sin embargo, su propagacion es ménos rápida de lo que debería, porque la mayor parte de los que desean dedicarse á su estudio carecen de conocimientos en el arte de la música, que es el lenguaje universal de los sonidos¹¹²⁹.

Damas era consciente de una cierta connotación social relativa a la difusión y uso de estas publicaciones al indicar abiertamente que los libros en cifra estaban dirigidos a personas con menores recursos económicos (carentes de estudios musicales y con una más reducida capacidad adquisitiva):

Creo haber satisfecho los deseos de los buenos aficionados á la Guitarra y tambien los de los aspirantes á tocarla con gusto y maestria, despues de las dos obras de enseñanza que he compuesto, y particularmente con la ultima que publica el Editor D. Bonifacio Eslava, en la que me figuro haber llenado algunos vacios que he observado en otras varias que se han publicado anteriormente. El hallarse escritas por música es causa en parte de que las acepten solo cierta clase de la sociedad: primero; por ser necesario antes un estudio preliminar de Solfeo y segundo por ser mas costosa su adquisición y no estar al alcance de todas las fortunas¹¹³⁰.

Por este motivo, el editor Antonio Romero ofreció facilidades de pago para comprarlo: se podía obtener, desde el 2 de enero de 1869, en cuatro entregas quincenales de cinco reales y, en el caso de comprar el método completo, pasaba a costar dieciséis reales. El manual fue un logro y llegó a reimprimirse hasta principios del siglo XX¹¹³¹. La producción de métodos para guitarra para aficionados sin conocimientos musicales era cada vez mayor, pero, según Antonio Romero, estos libros estaban escritos de forma

¹¹²⁹ *El Artista*, 30 de diciembre de 1868.

¹¹³⁰ Tomás Damas, *Nuevo método de guitarra por cifra compaseada* (Madrid: Antonio Romero, [1868]), 1.

¹¹³¹ Unión Musical Española lo reimprimió en diversas ocasiones, con número de edición 1631.

imperfecta¹¹³². Damas añadió a la tablatura signos musicales para mejorar la comprensión rítmica, pero hay que mencionar que, con anterioridad, Jaime Ruet¹¹³³ y Matías de Jorge Rubio¹¹³⁴ habían ofrecido soluciones similares. A partir de ese momento, el sistema se denominó «cifra compaseada», término que utilizarían otros autores en publicaciones posteriores¹¹³⁵.

En palabras del autor, la música en tablatura era un «caos y una confusión continua por el modo de escribirla ordinariamente con un farrago de números sueltos sin compas ni valores conocidos»¹¹³⁶. Es muy posible que se refiriera al tratado de D. E. M., quien, aun con los inconvenientes mencionados, se había convertido en un éxito editorial¹¹³⁷. En dicha publicación se fomentaba el aprendizaje sin profesor, como reza su portada, cuestión a la que se oponía también Damas: «Protesto contra los falsos ofrecimientos de que se pueda aprender sin necesidad de Maestro y los de limitar el tiempo en que el discípulo puede tocar tantas ó cuantas piezas; pues estas promesas solo las hacen, los ignorantes ó los embaucadores»¹¹³⁸.

El *Nuevo método para guitarra por cifra compaseada* es una publicación pedagógica concebida para auxiliar al docente. El autor omite algunas de las explicaciones técnicas que aparecían en sus manuales anteriores, e incluso comenta que las piezas incluidas deben intercalarse con los ejercicios «según lo crea conveniente el maestro»¹¹³⁹. Se echan en falta explicaciones para realizar el *staccato* o las *notas sueltas*, pero, en cambio, aclara a los aficionados términos de la música referentes a la dinámica, velocidad y expresión, lo cual constata la importancia que concedía Damas a la interpretación y a la expresividad. El orden de aprendizaje propuesto por el autor viene determinado por la exposición de las tonalidades más frecuentes del instrumento, en el que la práctica de la escala correspondiente está seguida de ejercicios para practicar técnicas específicas.

¹¹³² Antonio Romero, «Nuevo método para guitarra por cifra compaseada al alcance de todas las inteligencias, compuesto por D. Tomás Damas y publicado por el editor D. Antonio Romero», *El Artista*, 30 de diciembre de 1868.

¹¹³³ Véase fig. 119

¹¹³⁴ Véase fig. 120

¹¹³⁵ Antonio Marín, *Método fácil de guitarra á cifra compaseada* (Barcelona: Juan Ayné, s.d.); Daniel Fortea, *Método de guitarra por cifra acompasada* (Madrid: Biblioteca Fortea, s.d.).

¹¹³⁶ Damas, prólogo a *Nuevo método de guitarra por cifra compaseada*.

¹¹³⁷ Véase p. 385.

¹¹³⁸ Damas, *Nuevo método de guitarra por cifra compaseada*, 1.

¹¹³⁹ *Ibíd.*, 2.

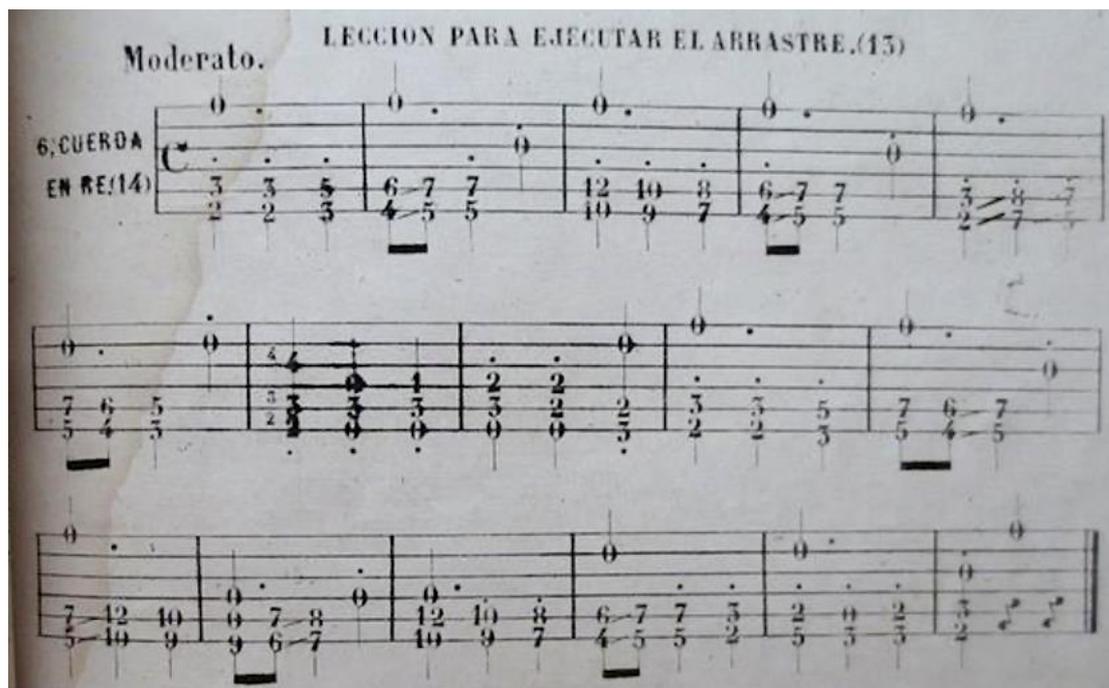


Fig. 111. Sistema de tablatura denominado «cifra compaseada», en el que se indican los valores musicales. Tomás Damas, *Nuevo método de guitarra por cifra compaseada al alcance de todas las inteligencias* (Madrid: Antonio Romero, 1868), 17. E-LCollado.

El texto se cierra con seis pequeñas composiciones del gusto de la época: habaneras, una rondeña, un pasodoble y una polca. Por su aceptación, fue reimpresso por Antonio Romero entre 1884 y 1897 y hacia la década de 1920 por Unión Musical Española¹¹⁴⁰. Asimismo, figura en el catálogo del almacén de música de Romero y Fernández en Buenos Aires¹¹⁴¹.

¹¹⁴⁰ La distribución en España fue extensa, según atestiguan los sellos de los comerciantes estampados en algunos ejemplares de la colección de la autora de esta tesis: el almacén de música y pianos de Víctor Sáenz en Oviedo, el de Adolfo Gascón en Murcia, el de la Casa Sobrequés de Gerona o el de Julio Guallar en Zaragoza.

¹¹⁴¹ *Catálogo de música para guitarra* (Buenos Aires: Casa Romero y Fernández, 1932), 8.

4.1.2.4. *Método abreviado para guitarra (Madrid, 1873)*

Las últimas obras pedagógicas para guitarra de Tomás Damas fueron de escasas pretensiones. A través, una vez más, del editor Bonifacio Eslava, publicó en 1873 un método en dos versiones (música y cifra), cuya portada reza: *Método abreviado para guitarra (por música). Precio fijo 12 Reales. Damas. Método abreviado para guitarra (por cifra compasada)*¹¹⁴². Damas expuso al principio de la publicación su propósito:

El objeto que ha impulsado al autor á escribir estos preliminares ha sido el de proporcionar á los aficionados la adquisicion de una obrita lijera aunque con lo necesario; tanto para los que tengan cortas aspiraciones de tocar, como para los que pretenden llegar á mayor altura, para lo cual pueden continuar con la obra mas completa que he escrito anteriormente, y que ha publicado el editor D. Bonificiao Eslava. La facil adquisicion de este pequeño método por su económico precio (circunstancia no menos atendible) ha sido un segundo móvil para dedicarlo á la generacion, su autor¹¹⁴³.

En el contenido no se han hallado novedades con respecto a las publicaciones anteriores, pero el autor añade una nueva observación sobre la utilización de la uña en el dedo pulgar que, al igual que Aguado, desaconseja¹¹⁴⁴. En lo referente al estudio, recomienda comenzar los ejercicios despacio y aumentar progresivamente la velocidad¹¹⁴⁵. Incluye las técnicas de los ligados ascendentes y descendentes y expone diferentes ejercicios de arpeggios, así como los acordes en las tonalidades más comunes para la guitarra. Como complemento del método, añade un «Estudio único»¹¹⁴⁶, un «Vals»¹¹⁴⁷, un «Vals polka»¹¹⁴⁸, una «Polka mazurka»¹¹⁴⁹, una «Redowa»¹¹⁵⁰, un «Schotis»¹¹⁵¹ y una «Habanera»¹¹⁵². La versión del método en cifra es similar en contenido, aunque varía la introducción y no incluye la «redowa». Este método, según documentación conservada en archivo del comerciante Canuto Berea, tuvo bastante aceptación¹¹⁵³ y fue reeditado a principios del s. XX por Unión Musical Española.

¹¹⁴² E-Mc: 4/4441 es el único ejemplar localizado con las dos versiones.

¹¹⁴³ Tomás Damas, *Método abreviado para guitarra (por música)* (Madrid: Bonifacio Eslava, 1873), 1.

¹¹⁴⁴ *Ibíd.*, 2.

¹¹⁴⁵ *Ibíd.*, 4.

¹¹⁴⁶ *Ibíd.*, 8.

¹¹⁴⁷ *Ibíd.*, 9.

¹¹⁴⁸ *Ibíd.*, 9.

¹¹⁴⁹ *Ibíd.*, 10.

¹¹⁵⁰ *Ibíd.*, 11.

¹¹⁵¹ *Ibíd.*, 11-12.

¹¹⁵² *Ibíd.*, 12.

¹¹⁵³ López Cobas, «El comercio musical en Galicia», 495-497.

4.1.2.5. Método de solfeo abreviado con acompañamiento de guitarra (Madrid, [ca. 1874])

Damas insistió, a través de sus publicaciones pedagógicas, en la conveniencia de estudiar con un maestro y en la necesidad de conocer los signos musicales. Publicó, por ello, un *Método de solfeo abreviado con acompañamiento de guitarra. Obra indispensable para los que se dedican a aprender o á enseñar dicho instrumento*, editada por Antonio Romero hacia 1874. En la portada se indica que Tomás Damas era profesor honorario de guitarra del Conservatorio de Madrid.

El guitarrista incluye explicaciones sobre la terminología musical, las figuras, su duración o la ornamentación, así como lecciones para solfear con una dificultad progresiva. Con dicha herramienta era, y es posible desligar la enseñanza del Solfeo del Piano, al menos en sus primeras fases.

4.1.2.6. Los métodos para instrumentos de púa

Aunque este trabajo no atiende las publicaciones para instrumentos de plectro, se citarán aquí los trabajos que dedicó Damas al respecto¹¹⁵⁴. El guitarrista incluso ideó un nuevo instrumento, que denominó «bandurria sonora» y que construyó en colaboración con su amigo el guitarrero Antonio Carracedo. Amplió el tiro de la bandurria y modificó su afinación para conseguir más sonoridad. Su plantilla se vendía a otros constructores de guitarra al precio de cuatro reales¹¹⁵⁵ y respondía a la siguiente descripción:

La pequeña novedad que introduce su autor, D. Tomás Damas, guitarrista español, tanto en el modo de templarlos, como en la construcción de la bandurria, que sin alterar en nada su forma actual, según se explica en el método, gana, no sólo en suavidad de pulsación, sino que sus sonidos parecen los de una pequeña arpa. El nuevo laúd-lira tiene como la bandurria, seis cuerdas dobles, y se afina lo mismo según el modelo del método, y es de un efecto sorprendente por su bonita figura y especial timbre de sonido¹¹⁵⁶.

¹¹⁵⁴ Diego Martín Sánchez ha realizado una recopilación de los libros pedagógicos de este período para bandurria: «Métodos de bandurria. Estudio de 26 publicaciones impresas entre 1860 y 1904», *Alzapúa. Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro* 23 (2017): 23-38.

¹¹⁵⁵ No ha sido posible localizar dicha plantilla.

¹¹⁵⁶ *El Imparcial*, 4 de febrero de 1873.

El método al que se refiere el anuncio es *La bandurria sonora. El nuevo laúd-lira y la octavilla*¹¹⁵⁷ en dos versiones, por música o tablatura. Posteriormente, hacia 1875, el editor Antonio Romero publicó otro tratado del autor para el aprendizaje de la modalidad tradicional de este instrumento. Se trata del *Nuevo método fácil y progresivo para tocar con la perfección posible la bandurria laúd-lira u octavilla por música*, que fue reeditado a principios del siglo XX.

La importancia de la obra pedagógica de Tomas Damas reside en que dejó por escrito las explicaciones técnicas para poder ejecutar los nuevos procedimientos que surgieron en esos años y en su atención hacia la articulación. No es posible, sin embargo, discernir si dichas aportaciones fueron de creación propia, ya que esos años fueron de búsqueda de efectos y sonoridades para la mayoría de los guitarristas.

Se desconoce el año de fallecimiento de Damas, pero sí consta que su salud se deterioró y que, además, sufría de serias dificultades económicas, según confesó a Barbieri en una carta que le hizo llegar a través de su hijo con un método para solicitarle ayuda financiera, que le fue prestada, según un documento firmado de su mano: «He recibido de D Francisco A. Barbieri doscientos cuarenta r.s que le devolveré á su voluntad. Madrid 27 de Feb.º 1874. Tomas Damas. Son #240# r.v.»¹¹⁵⁸. Se trata de la última referencia localizada hasta el momento de este guitarrista.

4.1.3. *Méthode de guitare et divertissements favoris dédiés a Madame la Comtesse Luboff Koucheleff, de Trinidad Huerta (Mensignac, 1861)*

El nombre de Trinidad Huerta surge ligado en numerosas ocasiones a los de Sor y Aguado, todos ellos guitarristas largamente admirados tanto en España como en el extranjero. Huerta estuvo exiliado a causa de sus ideas liberales y desarrolló la mayor parte de su trabajo en Londres y París¹¹⁵⁹, por lo que su método debería haberse tratado en el segundo capítulo de este trabajo; no obstante, la fecha de 1861 del manuscrito ha

¹¹⁵⁷ Publicado junto a Antonio Rovira, con quien constituyó la sociedad Damas y Compañía, situada en la calle Real de Francia número 6 de Madrid.

¹¹⁵⁸ E-Mn MSS/14027/2.

¹¹⁵⁹ Se dispone de un amplio estudio biográfico y catalográfico de su obra realizado por Javier Suárez-Pajares y Robert Coldwell en *A. T. Huerta (1800-1874). Life and Works* (S.l.: Digital Guitar Archive Editions, 2006).

pesado en la decisión de estudiarlo en la segunda mitad del ochocientos. Como concertista, este músico destacaba por su virtuosismo:

Ya en nuestro número habíamos anunciado que para aquella misma noche tenía dispuesto un concierto en el salon de santa Catalina el célebre profesor español Don Trinidad Huerta, y pronosticamos que así los que ya le hubiesen oído como los que no hubieran tenido este gusto quedarían complacidos y admirados. Así sucedió efectivamente: el señor Huerta estuvo tocando desde las nueve de la noche por espacio de más de dos horas casi sin interrupción, y el público admiró su indecible habilidad en varias piezas que fueron: una fantasía sobre un tema de la Semírames, variaciones del himno de Riego, una sonata religiosa dedicada á Rossini, varias cancioncillas, y finalmente un fandango con variaciones improvisadas. Muchas son las eminentes cualidades que distinguen al señor Huerta, pero aquellos arpeggios de tan maravillosa complicación sin rozarse lo más mínimo, la claridad de los harmónicos, la rapidez de las escalas de puntos picados, y sobre todo el tono brillante y dulce que saca de la guitarra, haciéndola emular con los instrumentos de más voz¹¹⁶⁰.

La reina Isabel lo condecoró con la Cruz de Carlos III en 1847, pero, en sus propias palabras, los honores «no hacen muy buen caldo de puchero»¹¹⁶¹. La Biblioteca Nacional de España adquirió en el año 2007¹¹⁶² su *Méthode de guitare et divertissements favoris dédié à Madame la Comtesse Luboff Koucheleff Besborodko par François Trinité Huerta. Chateau de Mensignac, 1.er Mai 1861*, encuadernado junto a otras obras del autor¹¹⁶³. Consta de 36 páginas manuscritas, de las cuales 27 proceden de la mano de Huerta¹¹⁶⁴. El texto ha recibido la atención de Fernando Espí Cremades, que publicó un estudio sobre él en 2014¹¹⁶⁵.

En palabras del mismo músico, fue protegido por mecenas rusos en su exilio y acogido por su alumno el conde de Sanzillon en su residencia de campo, el castillo de Mensignac en la Picardía francesa, según ya se ha mencionado, donde escribió el método¹¹⁶⁶. El texto no incorpora novedades técnicas, pero recoge algunas vivencias y opiniones personales que amplían el conocimiento de la situación de la guitarra en el siglo XIX: Huerta se muestra pesimista ante la escasa protección que el instrumento recibía en

¹¹⁶⁰ *Correo de las Damas*, 28 de abril de 1835.

¹¹⁶¹ Huerta, prólogo a *Méthode*.

¹¹⁶² Así consta en su catálogo, que figura con signatura Mp/5185/1(1).

¹¹⁶³ Se hallan encuadernados junto al método el artículo «Huerta», *Musée français. Galerie de portraits dessinés et gravés d'après les meilleures photographies* (París: s.n., [1860?]), así como las partituras *Souvenir de Paris. Rondo dédié à Madame la Comtesse Luboff Koucheleff Besborodko par F. T. Huerta y Lola Montès* (St. Louis en L'Île-Paris: el autor, s.d.), *Boléro favori & original. Dédié à son élève Le C. te de Sanzillon. Composé par F. T. Huerta* (St. Louis en L'Île-Paris: el autor, s.d.).

¹¹⁶⁴ La portada y la traducción de la dedicatoria al francés presentan otra caligrafía.

¹¹⁶⁵ «Edición crítica del Método para guitarra de Trinidad Huerta, dedicado a la Condesa Besborodko (Mensignac, Francia, 1861)», *Nassarre*, n.º 30 (2014): 111-161.

¹¹⁶⁶ Huerta, *Méthode*, 8.

España, que desapareció, en su opinión, con el fallecimiento de Sor¹¹⁶⁷ y manifiesta resentimiento hacia las autoridades españolas. Acerca de la técnica, en el método no figuran indicaciones sobre la digitación de la mano derecha y la pulsación de las cuerdas, pero se deduce que la correcta ejecución de los arpeggios era sustancial para Huerta, según anota: «Este estudio se repite mucho todos los días antes de tocar nada a fin de poder conseguir una ejecución Brillante. Huerta».

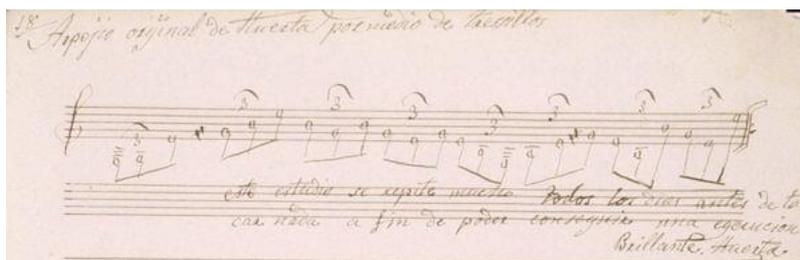


Fig. 112. «Arpejo original de Huerta por medio de tresillos. Este estudio se repite mucho todos los días antes de tocar a fin de poder conseguir una ejecución brillante. Huerta». *Méthode de guitare et divertissements favoris dédié à Madame la Comtesse Luboff Koucheleff Besborodko par François Trinité Huerta, Mensignac, 1861, 18. E-Mn M/3970.*

Según sus contemporáneos, el músico destacaba por tocar pasajes de terceras con un único dedo de la mano derecha. Unas líneas, guillotinas por el encuadernador, se refieren a dicha técnica: «Cuando no hay traste por medio se tocan las dos cuerdas con un dedo solamente y se [tocan] al corrido mas [ilegible]»¹¹⁶⁸.

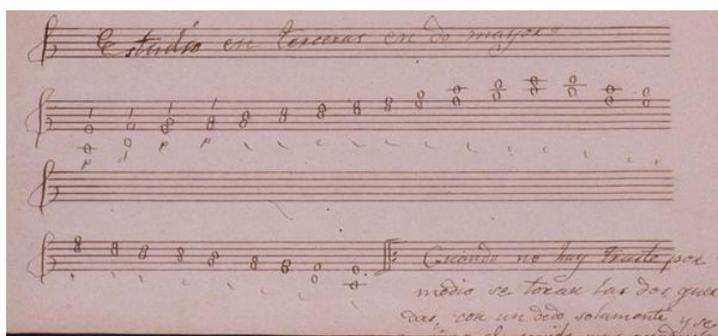


Fig. 113. «Estudio en terceras en do mayor». Huerta, *Méthode de guitare et divertissements favoris dédié à Madame la Comtesse Luboff Koucheleff Besborodko par François Trinité Huerta, Mensignac, 1861, 18. E-Mn M/3970.*

¹¹⁶⁷ *Ibíd.*, 7.

¹¹⁶⁸ *Ibíd.*, 17.

Antonio Cano mencionó ya la ejecución de esta técnica por parte de Huerta:

Algunos periodos de música, especialmente en los cantables; se pueden pulsar las 3as. con un dedo, el índice, o medio, resvalando con prontitud de una a otra cuerda, para que los sonidos se oigan simultaneamente. De este modo de pulsar las 3as. es de lo que el Sr. Huertas [sic] saca buen partido¹¹⁶⁹.

Damas lo indicaba mediante la abreviatura «corr.»¹¹⁷⁰. Son escasas las aclaraciones en el texto sobre técnicas específicas, pero el autor incluye pequeñas composiciones, algunas dedicadas a sus protectores, para practicar ligados, rasgueos, campanelas y armónicos. Dedicó el «Vals Sanzillon»¹¹⁷¹ al estudio de los ligados y la «Favorita mazurka»¹¹⁷², compuesta para la señora condesa de Koucheleff, a la ejecución de ligados, notas de adorno y armónicos. El manuscrito muestra sus gustos en cuanto a repertorio, entre el que se incluían algunas piezas de corte español, como el «Favorito jaleo de Cádiz»¹¹⁷³ y el «Fandango Nacional de España»¹¹⁷⁴.

Antes de cerrar el presente epígrafe, es preciso señalar que, en 1827 y en Londres, los editores Mori y Lavenu habían publicado un tratado con el nombre de Huerta en la portada: *A Complete Book of Instructions for the Spanish Guitar comprising a clear exposition of the Rudiments of Music, numerous Preludes, Airs and Lessons, in the most Prevalent Major and Minor Keys, Fingered for Both Hands, with Explanatory Notes together with a Table of Harmonics and a Scale of the Positions upon the System of Mauro Giuliani. Approved by A. T. Huerta*. La autoría de dicho libro no se puede atribuir con seguridad al guitarrista español. Su nombre señalaría solo su aprobación, probablemente como reclamo comercial. El repertorio consiste en una recopilación de canciones populares y pequeñas piezas de Ferdinando Carulli y Mauro Giuliani, pero ninguna de Huerta. Por otra parte, tampoco se han encontrado pasajes con las técnicas que le eran propias, pero su publicación es una prueba más de lo conocido que este concertista español llegó a ser en el extranjero.

¹¹⁶⁹ Cano, *Método completo*, 23. Véase p. 321.

¹¹⁷⁰ Véase p. 335

¹¹⁷¹ Huerta, *Méthode*, 18-19.

¹¹⁷² *Ibíd.*, 23.

¹¹⁷³ *Ibíd.*, 27-29.

¹¹⁷⁴ *Ibíd.*, 20-22.

4.1.4. *New and Complete Method for the Guitar*, de José de Anguera (Boston, [1866])

José de Anguera fue el autor de un método para guitarra que obtuvo amplia difusión en Estados Unidos, pero que es prácticamente desconocido en España. Su *New and Complete Method for the Guitar* apareció en Boston en 1866¹¹⁷⁵. Phil de Anguera, biznieta del autor, proporcionó algunos datos biográficos del músico¹¹⁷⁶, que nació el 3 de junio de 1810 en Reus, en el seno de una familia acomodada. En 1829 se enroló en el ejército, sin contar aún con la edad requerida, y partió hacia México en una expedición liderada por el brigadier Isidro Barradas y compuesta por un total de 3376 hombres para luchar contra las tropas del general Antonio López de Santa Anna con el propósito de reconquistar el país¹¹⁷⁷. En dicha misión fue herido y hecho prisionero. Nunca volvería a España: contrajo nupcias con Julia Jooper, hija del jefe del fuerte Monroe (Virginia)¹¹⁷⁸ y aprendió a tocar el trombón de varas para formar parte de la banda militar. En Filadelfia se convirtió en profesional de este instrumento, aunque fue en Boston donde se estableció como profesor de guitarra y compuso su método:

So I think about this time he took up the guitar of which he probably, like all Spaniards, knew a little, and I have heard Mother say that many a night after coming home from the theater, he would study and practice until daylight on the guitar, and ere long he took a few pupils and had to work to keep ahead of some of them, until soon he began to be known as a teacher, then as a concert player and an artist, and after that became the most celebrated guitarist of his day. When I was a boy, he had pupils in the wealthiest families in Boston, and people came to Boston from all over the country to study with him. He composed a great number of pieces for the guitar, among them the celebrated "Spanish Retreat". Also he brought out the most popular instruction book "Anguera's Guitar Text", which made lots of money for someone but little for him. He also taught the piano and singing¹¹⁷⁹.

¹¹⁷⁵ El ejemplar US-Wc MT 582 A55 muestra la anotación «Deposited December 18th 1866 Recorded», que indica la fecha de ingreso en el depósito legal.

¹¹⁷⁶ La información apareció en la página personal de Phil de Anguera, <http://quidnunc.net/~deanguer/jose.htm>, inactiva en la actualidad (la consulta fue realizada en el año 2002). Un resumen de la biografía de este autor se halla en Douglas Back, *Hispanic-American Guitar* (Pacific: Mel Bay, 2003), 13-16.

¹¹⁷⁷ Jesús Ruiz de Gordejuela Urquijo, «El brigadier Barradas y la reconquista de México», *Revista de Historia Militar* 133 (2013): 155-175. Este artículo describe de forma detallada la operación y la batalla de Tampico que tuvieron lugar en 1829.

¹¹⁷⁸ Los registros del ejército de Estados Unidos confirman el alistamiento de José de Anguera el 1 de agosto de 1830 con veinte años, y su ubicación en Fort Monroe: United States Army Enlistments 1798-1914. NARA microfilm publication, 19, vol. 038: 4. Washington D. C.: National Archives and Records Administration, n. d.

¹¹⁷⁹ Página personal de Phil de Anguera, <http://quidnunc.net/~deanguer/jose.htm>. «Cuando adoptó la guitarra, tendría probablemente, como todos los españoles, algunos conocimientos. Mi madre decía, que por la noche, al volver del teatro, estudiaba y practicaba la guitarra hasta el amanecer, y que en seguida

El método se tituló *New and Complete Method for the Guitar: containing a full course of elementary exercises in gradual progression: also, a variety of pleasing amusements, overtures, and vocal selections* y fue editado por Henry Tolman, quien disponía de un extenso catálogo de publicaciones pedagógicas de diferentes instrumentos. El libro alcanzó numerosas ventas, pero, según las palabras de su biznieto recogidas en la cita anterior, enriqueció más al editor que al propio José de Anguera. En esos años el músico residía junto a su familia en el número 59 de Baldwin Street, en Charlestown, donde impartía clases de piano, arpa y guitarra. Su hija Mary enseñaba piano y guitarra, mientras que su hijo Fernando afinaba pianos¹¹⁸⁰. El método consta de una compilación de ejercicios de diversos autores (en su mayoría de Ferdinando Carulli, Mateo Carcassi y Dionisio Aguado) de los que en pocas ocasiones se señala la autoría. El procedimiento de enseñanza del guitarrista consistía en la presentación de las tonalidades principales, con la escala y los acordes correspondientes, junto a una pieza para su práctica. El mismo sistema se aplicaba a las técnicas de los arpeggios, ligados, notas de adorno, escalas o armónicos, para lo que incluía ejercicios con objeto de practicar las distintas posiciones.

El libro está estructurado en cinco secciones. La primera, «Elements of Music»¹¹⁸¹, incluye nociones básicas de solfeo, la afinación de la guitarra y la posición del cuerpo y las manos, punto en el que advierte al alumno que evite apoyar el dedo meñique de la mano derecha sobre la tapa¹¹⁸²; además propone ejercicios de arpeggios y escalas en distintas tonalidades, así como valeses y rondós de sencilla ejecución, en su mayoría originales de Carulli. La segunda, titulada «D'Anguera Complete Method for the

comenzó a ser conocido como profesor, y más tarde como concertista y artista llegando a convertirse en el más famoso guitarrista de su época. Cuando yo era pequeño, él tenía alumnos de las familias más acaudaladas de Boston, y la gente venía a Boston desde todos los lugares del país para estudiar con él. Compuso muchas piezas para guitarra, entre ellas la famosa “Spanish Retreat”. Sacó también a la luz el método más popular “Anguera’s Guitar Text”, que dio mucho dinero para otra persona, pero poco para él. Enseñó también piano y canto», trad. autora. La obra a la que se refiere Phil de Anguera es *The Celebrated Spanish Retreat arranged for the Guitar and respectfully dedicated to his Pupil Miss Jane M. Hunt by J. de Anguera* (Boston: E. H. Wade, [1843]), cuya fecha de edición estimada por la United States Library of Congress es posterior en seis años al menos a su interpretación en un concierto que tuvo lugar en The Masonic Temple de Boston, según consta en *Boston Post*, 29 de abril de 1837.

¹¹⁸⁰ Folio. *A journal of Music, Art and Literature*, n.º 4 (1878): 20. De 1862 a 1864 la familia estuvo domiciliada en el número 19 de Linden Street en Charlestown, Massachusetts, según consta en la base de datos en línea www.ancestry.com, U. S. Directories 1822-1995.

¹¹⁸¹ José de Anguera, *New and Complete Method for the Guitar: containing a full course of elementary exercises in gradual progression: also, a variety of pleasing amusements, overtures, and vocal selections* (Boston: Henry Tolman, 1866), III-XVIII.

¹¹⁸² *Ibíd.*, VI.

guitar»¹¹⁸³, consiste en ejercicios escalísticos en distintas tonalidades, ligados, notas de adorno, sextas, octavas y décimas, y armónicos. La tercera, «Progressive amusements»¹¹⁸⁴, es la más extensa y reúne obras conocidas europeas y americanas de carácter popular, entre ellas *Garry Owen*¹¹⁸⁵. La cuarta parte, «Advanced studies»¹¹⁸⁶, comprende estudios de mayor complejidad y virtuosismo ejecutivo. Y por último, «Vocal selections»¹¹⁸⁷, cierra el método con una selección de piezas para voz y guitarra. Los arreglos de buen número de piezas del gusto de los aficionados fueron clave en el éxito de este libro, además de la exposición clara de las técnicas básicas del instrumento. José de Anguera falleció el 28 de septiembre de 1882 en Somerville (Massachussets)¹¹⁸⁸.

4.1.5. Método para guitarra, de Casimiro Tarantino (La Habana, 1888)

El semanario *Galicia Moderna*, órgano de la agrupación gallega «Aires d'a miña terra», con sede en La Habana, Cuba, hasta 1898 territorio colonial español como es bien sabido, recogió algunos datos biográficos sobre el músico Casimiro Tarantino, quien, en 1886 se convirtió en responsable de la sección filarmónica de la mencionada asociación, que lo presentó al resto de los miembros con unas líneas sobre su trayectoria profesional¹¹⁸⁹. Se menciona que era de origen valenciano y que fue alumno aventajado en el Conservatorio de Madrid. Tras una gira por algunas provincias españolas y por motivos de salud, se estableció en Santander, donde creó una academia de música y organizó una orquesta de guitarras, bandurrias y flautas con la que realizó diversas actuaciones por la región. Una plantilla instrumental recurrente a lo largo de su carrera: la adoptó en México para preparar actividades musicales y conciertos de los socios del Casino Español y, más tarde, en Cuba. El mismo semanario relata la primera actuación de sus jóvenes integrantes con motivo de la presentación de la sociedad gallega tras una preparación de tres meses:

¹¹⁸³ *Ibíd.*, 3-20.

¹¹⁸⁴ *Ibíd.*, 21-53.

¹¹⁸⁵ *Ibíd.*, 47.

¹¹⁸⁶ *Ibíd.*, 54-91.

¹¹⁸⁷ *Ibíd.*, 92-11.

¹¹⁸⁸ Massachusetts Vital and Town Records, Town and City Clerks of Massachusetts, www.ancestry.com.

¹¹⁸⁹ *Galicia Moderna*, 26 de diciembre de 1886.

Para corresponder á los ruidosos y repetidos aplausos del público, la Sección de Filarmonía se vió precisada á repetir el wals *María* [de Casimiro Tarantino] y á estrenar otras dos no ménos bellas composiciones musicales. No queremos prodigar elogios que pudieran parecer apasionados; pero para que nuestros lectores hagan por cuenta propia los que crean justos, debemos hacer constar el siguiente hecho: los gallegos que hoy componen esa tan aplaudida orquesta, no tenían hace tres meses conocimientos musicales de ningún género, y los que hoy poseen los deben á D. Casimiro Tarantino, distinguido músico y compositor¹¹⁹⁰.

El músico enseñaba también canto¹¹⁹¹. Su *Método para guitarra*, publicado en 1888 en La Habana, corresponde a dicha etapa. Su factura se debió a la imprenta de P. Fernández y Compañía y consta de 156 páginas, en formato 21 × 16 cm. Se ha localizado un ejemplar en la biblioteca Peter J. Shields de la Universidad de California en Davis¹¹⁹². Fue concebido para un aprendizaje autodidacta, ya que, en opinión del autor, había escasez de docentes y muchos aficionados estudiaban por sí mismos el instrumento de forma inconveniente¹¹⁹³. El conocimiento del solfeo para este autor era imprescindible¹¹⁹⁴ y por ello le dedicó casi una cuarta parte del libro, páginas en las que incluyó los rudimentos sobre la notación específica para el instrumento¹¹⁹⁵. La posición recomendada es la habitual para la guitarra académica, es decir, con el instrumento apoyado sobre la pierna izquierda, con el auxilio de un taburete para el pie. Sus consejos son originales, con escasa influencia de otras publicaciones pedagógicas. El guitarrista no hace uso de la digitación habitual y la mano izquierda trabaja sobre cinco trastes. Utiliza el dedo índice para los dos primeros trastes, excepto cuando entre dos notas hay un traste de por medio¹¹⁹⁶.

Con relación a la mano derecha, destina por regla general el pulgar a los bordones, el dedo índice a la tercera cuerda, el medio a la segunda y el anular a la primera, por lo que en los pasajes melódicos se producen numerosas repeticiones. Concede más importancia al dedo índice que al medio, y al ejecutar pasajes rápidos melódicos el segundo se convierte en auxiliar del primero¹¹⁹⁷. Si bien se observa cierta irregularidad en la digitación, las piezas están ordenadas por dificultad creciente. Las primeras se centran en el aprendizaje de las notas de los cinco primeros trastes de la guitarra, como

¹¹⁹⁰ *Galicia Moderna*, 3 de abril de 1887. Cursiva en el original.

¹¹⁹¹ *Galicia Moderna*, 20 de noviembre de 1887.

¹¹⁹² US-DAVu T582.T285 1888.

¹¹⁹³ Casimiro Tarantino, *Método para guitarra* (La Habana: Imprenta P. Fernández y Compañía, 1888), 5-6.

¹¹⁹⁴ *Ibíd.*, 6.

¹¹⁹⁵ *Ibíd.*, 24-28.

¹¹⁹⁶ *Ibíd.*, 49.

¹¹⁹⁷ *Ibíd.*, 61.

en «Tiempo de vals-polca», «Tiempo de polca-mazurka», «Tiempo de schotis» o «Tiempo de habanera»¹¹⁹⁸ y las últimas abarcan mayor extensión del diapasón, por ejemplo una «Habanera»¹¹⁹⁹ y «Variaciones de jota aragonesa»¹²⁰⁰. Eran piezas habituales del repertorio de baile de la época. Tarantino, además, enseña las tonalidades más habituales en el instrumento y aconseja tocar preludios de forma ágil antes de las obras, con el fin de predisponer a los dedos para la ejecución y verificar la afinación y por dicho motivo incluye algunos en el método¹²⁰¹. Una sección del texto está enfocada al acompañamiento de piezas desconocidas, donde el autor sugiere averiguar la fundamental y tener presentes los cambios a la dominante y las posibles modulaciones¹²⁰².

Más adelante, el guitarrista trasladó su residencia a Buenos Aires. Domingo Prat menciona un ejemplar dedicado de una tercera edición «reformada» publicada en 1906 por José C. Costa. Según el musicógrafo, dicha publicación consta de 79 páginas, de las que las 26 primeras están dirigidas a explicar la notación musical¹²⁰³. La sección práctica comienza en la página 33 e incluye 83 estudios, en su opinión «de mediocre sabor y dudosa factura»¹²⁰⁴. Falleció en Buenos Aires alrededor de 1920¹²⁰⁵.

4.1.6. *Méthode de guitare*, de Jaime Bosch (París, 1890)

París fue la ciudad elegida por algunos artistas españoles para residir en la segunda mitad del siglo XIX. Intelectuales franceses se veían atraídos por el exotismo y particularmente por lo andaluz, lo que tuvo repercusión en la literatura, la música y la pintura del país vecino¹²⁰⁶. Ejemplo de ello son los retratos del cantante Lorenzo Pagans, realizados por

¹¹⁹⁸ *Ibíd.*, 80-83.

¹¹⁹⁹ *Ibíd.*, 142-149

¹²⁰⁰ *Ibíd.*, 150-156

¹²⁰¹ *Ibíd.*, 129-133.

¹²⁰² *Ibíd.*, 117-122.

¹²⁰³ Prat, *Diccionario de Guitarristas*, s.v. «Tarantino, Casimiro».

¹²⁰⁴ *Ibíd.*

¹²⁰⁵ *Ibíd.*

¹²⁰⁶ Diversos estudiosos han estudiado las producciones artísticas, musicales y literarias marcadas por el exotismo español. María Nagore Ferrer, por ejemplo, investigó las relaciones musicales entre ambos países en «Francia como modelo, España como inspiración. Las desiguales relaciones musicales España-Francia en el siglo XIX», *Revista de Musicología* 34, n.º 1 (2011): 135-166.

Edgar Degas¹²⁰⁷ y Edouard Manet¹²⁰⁸. La guitarra, considerada instrumento nacional español, estuvo presente en la Exposición Universal de París de 1867. Un grabado muestra la recreación de una horchatería valenciana en el evento, en la que intervinieron músicos españoles.



Fig. 114. Recreación de una horchatería valenciana en la Exposición Universal de París. *Le Monde Illustré*, 28 de septiembre de 1867. E-LCollado.

Sin embargo, la concurrencia de constructores del instrumento fue escasa. Aymar-Bression comentó que las «très jolies» guitarras de Pedro Fuentes y Francisco González¹²⁰⁹ de «la patria de los Fígaros», tenían escasa sonoridad¹²¹⁰. De esta atracción hacia lo español se benefició Jaime Bosch i Renard, autor del *Méthode de guitare*¹²¹¹ que aquí se examina. Nacido en Barcelona en 1826¹²¹², llegó a ser muy conocido en París y

¹²⁰⁷ Edgar Degas, *Lorenzo Pagans et Auguste de Gas*, ca. 1871-72, óleo sobre lienzo, 54,50 × 40 cm, Musée d'Orsay, n.º inv.: RF 3736.

¹²⁰⁸ Édouard Manet, *Portrait de Monsieur Pagans*, 1879, óleo sobre lienzo, 10,40 × 6,90 cm, col. particular. Hay un estudio biográfico de Vicente García de la Puerta López sobre este músico: *Lorenzo Pagans, «el cantante español» de los salones de París* (Madrid: Edarcón, 2003).

¹²⁰⁹ Véase p. 339.

¹²¹⁰ Citado por Ana Belén Lasheras Peña en «España en París. La imagen nacional en las exposiciones universales, 1855-1900» (tesis doctoral, Universidad de Cantabria, 2009), 626.

¹²¹¹ Se puede consultar al respecto al artículo de Brian Jeffery «Jaime Bosch (1826-1895) and the guitar in Paris at the end of the 19th century» (London: Tecla Editions, 1998), disponible en <https://tecla.com/jaime-bosch-1826-1895-and-the-guitar-in-paris-at-the-end-of-the-19thcentury-by-brian-jeffery/>.

¹²¹² Una biografía documentada de este guitarrista se encuentra en Mangado, *La guitarra en Cataluña*, 166-172.

entabló amistad con o Charles Gounod¹²¹³ o Edouard Manet —quien lo retrató¹²¹⁴—; una carta de la señora Paul Meurice en 1865 a Baudelaire describe una velada musical en casa del pintor: «Mme Manet a joué comme un ange; M. Bosch a gratté sa guitare comme un bijou»¹²¹⁵. Se conocen algunos datos biográficos del guitarrista por la correspondencia que mantuvo con Felipe Pedrell¹²¹⁶, a quien comenta la situación privilegiada del instrumento en París. En una carta fechada el 2 de julio de 1888, escribe: «En 1878 empezaron a llover los discípulos. Mas de 200 he tenido desde esa época. L'aristocracia [sic] de título, dinero, y arte, tout y passe»¹²¹⁷. En el prólogo del método, fechado en 1890¹²¹⁸, menciona que «l'étude de la guitare a repris beaucoup d'extension depuis quelques années»¹²¹⁹. La publicación, que culminó a la edad de 65 años, es una obra extensa (116 páginas) en la que se describen las técnicas fundamentales de la guitarra e incluye numerosas piezas, compuestas ex profeso, que sirven para ejercitar los procedimientos descritos en el texto, ya que en su opinión no existían obras adecuadas. Muchas de ellas son de carácter español, como el «Zapateado» o la «Fantaisie espagnole»; otras son de estilo romántico, como es el caso de «Rêverie» y «Petite marche funèbre»¹²²⁰; en cualquier caso adaptándose, siempre, a los gustos musicales del momento en Francia.

El método refleja la influencia de la escuela francesa de violín, lo que se puede constatar en la forma de afinar el instrumento, tocando las cuerdas al aire, de la misma

¹²¹³ En colaboración crearon la obra *Passacaille. Sérénade par Jacques Bosch avec Violon ad libitum par Ch. Gounod* (París: Lemoine & fils, 1885), la cual fue reeditada en facsímil por Brian Jeffery, *J. Bosch (1826-1895) with Charles Gounod. Passacaille for violín and guitar. Centenary edition* (Londres: Tecla Editions, 1995).

¹²¹⁴ Jaime Bosch dedicó su obra *Plainte Moresque. Mélodie pour la guitare. Op. 85* (París: Lemercier, [1866]) a Manet, cuya portada muestra un retrato del músico realizado por el pintor. Véase Juliet Wilson Bareau, «Plainte moresque», en *Manet 1832-1883* (París: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1983), 252-254.

¹²¹⁵ Eugène Crépet, *Charles Baudelaire. Etude biographique d'Eugène Crépet. Revue et mise à jour par Jacques Crépet suivi des Baudelairiana d'Asselineau, recueil d'anecdotes publié pour la première fois in-extense et de nombreuses lettres adressées à Ch. Baudelaire* (París: Librairie Léon Vanier, 1906), 405; citado por Juliet Wilson Bareau, «Moorish lament», en *Manet 1832-1883*, ed. Françoise Cachin, Charles S. Moffett, Juliet Wilson Bareau (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1983), 253. «La señora Manet ha tocado como un ángel, el señor Bosch ha rasgueado su guitarra como una joya», trad. autora.

¹²¹⁶ Dicho epistolario se conserva en la Biblioteca de Catalunya (E-Bc Fondo epistolario de Pedrell) y sirvió al musicógrafo para redactar la entrada sobre Bosch en su *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música* (Barcelona: Imprenta de Víctor Verdós, 1894), s.v. «Bosch (Jaime, Felipe, José)». Las cartas fueron transcritas por Mangado y publicadas en *La guitarra en Cataluña*, 257-260.

¹²¹⁷ Jaime Bosch, carta dirigida a Felipe Pedrell el 2 de julio de 1888, E-Bc Fondo epistolario de Pedrell.

¹²¹⁸ La fecha de «Dépôt Legal» estampada en el ejemplar F-Pn Vm8.u.130 es 1891.

¹²¹⁹ Bosch, «Avant Propos» a *Méthode*. «El estudio de la guitarra ha retomado mucha extensión desde algunos años», trad. autora.

¹²²⁰ Bosch, *Méthode* 54-55, 78 y 93 respectivamente.

forma que proceden los intérpretes de cuerda frotada¹²²¹, o al describir un procedimiento específico que Bosch denomina «notes attaquées après une note glissée»¹²²², que, según él, fue el primero en aplicar a la guitarra y causaba admiración. Consistía en deslizar el dedo índice o medio de la mano izquierda a lo largo de la cuerda y, en este recorrido, tener la precaución de detenerlo al llegar a los tres trastes anteriores de la nota final, al tiempo que dejaba caer con fuerza el meñique sobre la cuerda para obtener el efecto.

El guitarrista recorre el estudio de las distintas tonalidades a lo largo del libro. Para cada una de ellas expone, en primer lugar, la escala, a continuación un ejercicio («leçon») que se concentra en una técnica determinada, para finalizar con una o varias pequeñas piezas («récréations»), todo ello a través de una metodología estructurada que consigue abarcar, mediante piezas musicalmente atractivas, todos los aspectos del instrumento. Las aclaraciones son pormenorizadas. Era esencial para él que el alumno adquiriera fuerza en la mano izquierda y, para conseguirlo, planteó practicar varios «exercices gymnastiques»¹²²³ todos los días.

Destaca la sección del texto destinada a la enseñanza del rasgueado, no habitual en los métodos de guitarra. Anotó el músico: «est un legs précieux que les maures ont fait aux Espagnols et que nous trouvons avec ce procédé des effets de rythmes adorables que rien ne peut nous remplacez, nous le recommandons d'une façon toute spéciale à nos élèves»¹²²⁴. Para practicar este procedimiento, propuso unas seguidillas gitanas recogidas por dos de sus alumnos, Guillermo G. de Osma y Guy de Polignac, quienes, tras un viaje por Granada, solicitaron su inclusión en el método. En lo concerniente a la técnica, Bosch aconsejaba utilizar lo menos posible el anular de la mano derecha, aunque creía necesario su empleo en algunos pasajes de arpegios. Era el proceder de Fernando Sor, a quien admiraba y a quien dedicó su obra «Sonate dialogue»¹²²⁵, incluida en el método. El guitarrista murió en París en 1895, solo cuatro años después de la publicación del tratado, que condensa tanto el extenso conocimiento que tenía del instrumento en sus aspectos técnicos y compositivos cuanto su capacidad pedagógica. A pesar de la fuerte presencia del piano en los salones de la época, Bosch contribuyó sin duda a que la guitarra y la

¹²²¹ *Ibíd.*, 2.

¹²²² *Ibíd.*, 64. «Notas atacadas tras un arrastre», trad. autora.

¹²²³ *Ibíd.*, 20. «Ejercicios gimnásticos», trad. autora.

¹²²⁴ *Ibíd.*, 42. «Es un legado precioso que hicieron los árabes a los españoles y con este procedimiento hallamos efectos de ritmos adorables que nada puede sustituir, lo recomendamos de forma muy especial a nuestros alumnos», trad. autora.

¹²²⁵ Bosch, *Méthode*, 102-104.

música española para el instrumento fueran valoradas en los círculos culturales de la capital francesa.

4.1.7. Método para guitarra, de José Ferrer y Esteve (París/Barcelona, [ca. 1885-1915])

José Ferrer y Esteve nació en Torroella de Montgrí (Gerona) en 1835 y falleció en Barcelona en 1916¹²²⁶. Establecido en París en la década de los ochenta del siglo XIX, observó que existía un vacío pedagógico respecto al instrumento:

Cuando fui á Paris, á fines de 1885, no habia yo concebido aun la idea de escribir un Método, pero si debo confesar que bien pronto sentí alli la necesidad de semejante obra. Enseñando aprendemos, dice un antiguo proverbio, y es una gran verdad. La experiencia en el transcurso de las lecciones dadas á mis propios discípulos, las observaciones que he debido hacerles durante los muchos años que ya llevo de enseñanza y los vacios que he tenido que llenar al seguir el método de tal ó cual autor que yo quise adoptar, me han hecho decidir á componer una obra que reuniese lo mas esencial para el alumno, sino que tambien cierta amenidad en la cual pueda lograrse sostener la aficion al estudio¹²²⁷.

El libro, que no llegó a la imprenta, es un extenso cuaderno manuscrito de 180 páginas que se conserva en la biblioteca de la Royal Academy of Music en Londres¹²²⁸. El método formó parte de la colección de Domingo Prat, quien alabó su metodología:

Como didacta, tiene Ferrer el método que había de ser publicado en París -que conservo en manuscrito en mi archivo particular-. [...] Usa de mucha habilidad en la colocación y explicación de los distintos tópicos que va desarrollando, sin caer en redundancias de otros autores, pese a dar extensos textos sobre la mayoría de los ejercicios. Esta obra, por el tiempo que se empleó en ella, lleva toda la experiencia guitarrística y el cariño grande de quien se entregó a su culto por entero, sacrificando a veces los bienestares que su posición holgada le permitían¹²²⁹.

Se titula *Método para guitarra. Obra teórico-práctica, con diversas noticias referentes á la historia de este instrumento*. Parece que fue redactado para, tras una introducción histórica, compendiar en 78 lecciones todos los aspectos técnicos conocidos

¹²²⁶ Josep María Mangado ha investigado con detenimiento a este guitarrista, cuya biografía y catálogo de obras pueden consultarse en *La guitarra en Cataluña*, 38-120.

¹²²⁷ Ferrer, *Método*, 1-2.

¹²²⁸ GB-Lam MS611. Procedente del legado de Robert Spencer. J. Augusto Marcellino fue propietario del manuscrito con anterioridad.

¹²²⁹ Prat, *Diccionario de Guitarristas*, s.v. «Ferrer Esteve de Pujadas, José».

hasta el momento y presentar. Fue el resultado de varios años de trabajo, comenzado en París a finales del siglo XIX y concluido posiblemente en Barcelona, entre 1910 y 1915, ya que en el manuscrito figura la fecha del fallecimiento de Francisco Tárrega, acaecido en 1909¹²³⁰. No obstante, se ha estimado pertinente su inclusión en el presente capítulo por el momento en que se inició y por sus circunstancias. El 3 de junio de 1914, Ferrer publicó en la revista *Mundo Gráfico* una «Reseña histórica de la guitarra», que es una reelaboración de la primera sección del método. Es posible que creyera que estaba lejana la publicación del texto y decidiera dar a conocer parte de él en una revista de gran difusión.

De forma estructurada y ordenada, Ferrer se propuso inculcar a los alumnos «medida, continuidad y limpieza»¹²³¹ en la interpretación. Consideraba que el aprendizaje debía partir del conocimiento de las tonalidades más afines a la guitarra (es decir: la mayor, la menor, mi mayor, mi menor, do mayor, sol mayor y fa mayor) y para cada una de ellas señaló la escala correspondiente, los acordes propios, un preludio y diversos ejercicios originales. El estilo de las piezas es clásico-romántico europeo y son, en su mayor parte, valeses, mazurcas, minués o pastorelas. Apenas hay presencia de música popular española, lo que muestra que Ferrer estaba más en consonancia con las corrientes estilísticas de la primera mitad del siglo XIX que con los gustos de sus contemporáneos. En sus obras se conjugan la melodía y la armonía que, a su juicio, «son en la música lo que el dibujo y colorido en la pintura»¹²³², palabras que recuerdan a la célebre sentencia de Rousseau: «la mélodie est dans la Musique ce qu'est le dessein dans la Peinture; l'harmonie n'y fait que l'effet des couleurs»¹²³³.

También dedicó varias páginas a la práctica de las posiciones, a las que asoció varias escalas con distintas digitaciones. El guitarrista no fue innovador en sus postulados. No obstante, en su manuscrito explicó los efectos que se utilizaban en el momento para dar color a las interpretaciones, como es el caso de un procedimiento para realizar los arrastres procedentes de la escuela de violín:

¹²³⁰ Ferrer, *Método*, 10.

¹²³¹ *Ibíd.*, 32.

¹²³² *Ibíd.*, 42.

¹²³³ *Examen de deux principes avancés par M. Rameau, dans sa Brochure intitulé: Erreurs sur la musique, dans l'Encyclopédie, en Collection complete des oeuvres de J. J. Rousseau, Citoyen de Geneve* 8 (Ginebra: s. e., 1782), 529. «La melodía es en la música lo que el dibujo en la pintura; la armonía produce el efecto de los colores», trad. autora.

Hay también otro modo especial de ejecutar los arrastres ascendentes, cuyo procedimiento es sacado de la escuela francesa del violín. Para ello empíese de igual manera la marcha del arrastre, pero la segunda nota se produce siempre con distinto dedo de la izquierda, generalmente el 4.º, que cae con fuerza sobre la cuerda á manera de martillo. Con esto se comprenderá que el pequeño dedo no debe nunca emplearse para pisar la primera nota tratándose de estos arrastres¹²³⁴.

Explicó, además, los sonidos «velados», equivalentes a los «apagados»¹²³⁵ que se realizan con el apoyo del extremo de la palma derecha sobre las cuerdas cerca del puente y mediante el pulgar. En el caso de alejarse unos tres centímetros, con el mismo procedimiento, es posible obtener lo que él llama sonidos «nasales»¹²³⁶. En cuanto al vibrato, lo denomina «vibración sostenida»¹²³⁷. El rasgueo o rasgueado está también presente y de él dice que «debe usarse con mucho tino y moderacion, de otro modo sería monótono y fastidioso. Así pues, solo en alguna forma de un bolero, por ejemplo, ú otro aire de carácter español, es donde el rasgueado sienta oportunamente»¹²³⁸. Incluye, asimismo, una sección para los sonidos producidos por la mano izquierda sin auxilio de la derecha, llamados «filigranados» por influencia de Baldomero Cateura¹²³⁹, así como las campanelas¹²⁴⁰, el tambor, la tambora¹²⁴¹ (que denomina «tamboril») y el arpa¹²⁴².

Se observa que el repertorio seleccionado para el método es anacrónico, pero resulta útil al exponer, reunidos, ordenados y acompañados de sus correspondientes ejemplos, la mayor parte de los recursos técnicos y expresivos en uso hasta el momento.

¹²³⁴ Ferrer, *Método*, 107

¹²³⁵ *Ibíd.*, 137.

¹²³⁶ *Ibíd.*, 138.

¹²³⁷ *Ibíd.*, 139.

¹²³⁸ *Ibíd.*, 143-144.

¹²³⁹ Así los denomina ese autor en su *Escuela de mandolina española* (Barcelona: Juan Ayné, [1908?]), 123.

¹²⁴⁰ Ferrer, *Método*, 148.

¹²⁴¹ *Ibíd.*, 153-154.

¹²⁴² *Ibíd.*, 155-156.

4.1.8. Los métodos para guitarra de Francisco Cimadevilla González

Francisco Cimadevilla González nació en Valladolid el 10 de mayo de 1861 y falleció en Madrid el 19 de agosto de 1931¹²⁴³. Afincado en la capital de España durante muchos años, se dedicó a la composición, a la publicación de numerosas piezas para guitarra y a la docencia. Entre sus alumnos se encontraban dos de los hijos del militar Miguel Primo de Rivera¹²⁴⁴, cuya familia tenía cierto interés por la música popular española¹²⁴⁵. En este sentido, los métodos publicados por el guitarrista a principios del siglo XX se ajustaron a dichas premisas y su ejemplo más significativo es *Hispania*¹²⁴⁶, que responde a ese particular ideario, tanto por su contenido como por el diseño de su cubierta (fig. 116). Daniel Fortea señaló que este guitarrista estuvo vinculado laboralmente a la Casa Dotésio, de Madrid¹²⁴⁷, que publicó un número significativo de sus obras, en la mayoría arreglos de música folclórica. Su primer método de guitarra, *La fácil progresión*, se editó hacia 1893 y a principios del siglo XX publicó otras tres obras pedagógicas para el instrumento

¹²⁴³ Prat, *Diccionario de Guitarristas*, s.v. «Cimadevilla González, Francisco». La partida de bautismo se encuentra en la parroquia de Santiago Apóstol de Valladolid e indica que el sacramento tuvo lugar el 14 de mayo de 1861. No debe confundirse a este guitarrista con Francisco Cimadevilla Alonso, periodista ovetense (1883-1949), un error frecuente dado que en el mismo catálogo en línea de la Biblioteca Nacional de Madrid se atribuyen las obras del periodista al guitarrista (<http://datos.bne.es/find/resultados/?s=cimadevilla,%20francisco&resourceType=Libro>, consultado el 4 de marzo de 2021). Antonio López de Zuazo (1980) incluye una pequeña biografía de Francisco Cimadevilla Alonso (1883-1949) en su *Catálogo de periodistas españoles del s. XX. 2.ª edición muy corregida y aumentada con inclusión de algunos colaboradores I* (Madrid: Universidad Complutense, 1980), 346.

¹²⁴⁴ En su obra «Zortzico» figura la siguiente dedicatoria: «A mis distinguidos discípulos Srta. Carmen y D. Miguel Primo de Rivera», *La guitarra española. Colección de aires regionales españoles, originales, para guitarra, con sus efectos de rasgueado, cadencias y modulaciones propias y exclusivas de este instrumento* (Madrid: Faustino Fuentes, [1926]). De la afición de este último a la música relató su hermana Pilar: «El que inventaba las diabluras más insólitas era Miguel, artista por otro lado. Le encantaba la música y la escultura, y un poco menos los estudios, pero terminó, en definitiva, su carrera de abogado estudiando en la cárcel, una de las veces que estuvo preso», Pilar Primo de Rivera: *Recuerdos de una vida* (Madrid: Dyrsa, 1983), 20. El padre, Miguel, entusiasta del flamenco, frecuentaba veladas en Madrid para escuchar a su amigo y paisano Antonio Chacón. Véase Carmen García-Matos, «Madrid 92, Capital del Flamenco», *Revista de Musicología* 15, n.º 2-3 (1992): 875.

¹²⁴⁵ La música fue considerada como signo identitario y medio de unión de la España del momento en orden a los ideales políticos de la familia. Las siguientes palabras de Pilar Primo de Rivera son un ejemplo: «Cuando los catalanes sepan cantar las canciones de Castilla; cuando en Castilla se conozcan también la sardana y se toque el txistu; cuando del cante andaluz se entienda toda la profundidad y toda la filosofía que tiene, en vez de conocerlo a través de los tablados zarzueleros; cuando las canciones de Galicia se canten en Levante; cuando se unan cincuenta o sesenta mil voces para cantar una misma canción, entonces sí que habremos conseguido la unidad entre los hombres y las tierras de España». *Pilar Primo de Rivera, Discursos, circulares, escritos* (Madrid: Sección Femenina de FET y de las JONS, [1950]), 22.

¹²⁴⁶ Francisco Cimadevilla, *Hispania, método para guitarra escrito por cifra para aprender sin maestro* (Madrid: el autor, [1913]).

¹²⁴⁷ Fortea, *Biografías*, 15.

que, por si bien por fecha de edición no serían objeto de estudio en esta tesis, se tratarán para completar la trayectoria del autor: el ya mencionado *Hispania método para guitarra escrito por cifra para aprender sin maestro*; un segundo texto titulado *España. Nuevo método teórico y práctico de guitarra por música*¹²⁴⁸; y, por último, un *Método teórico-práctico para guitarra escrito por música y cifra*¹²⁴⁹. Escribió, además, otros dos métodos para instrumentos de pulso y púa¹²⁵⁰.

4.1.8.1. *La fácil progresión*, de Francisco Cimadevilla (Madrid, [1893])

La fácil progresión. Método de guitarra dividido en dos partes y cuidadosamente digitado por Francisco Cimadevilla, fue publicado por Louis E. Dotésio en 1893¹²⁵¹ en Madrid. El diseño de la cubierta, modernista, corresponde a la etapa en que el editor, fundador de la Sociedad Bilbaína de Artes Gráficas, adoptó dicho estilo en sus ediciones musicales¹²⁵². El texto estaba concebido para guitarristas principiantes con conocimientos musicales y se estructuraba en dos partes, que podían adquirirse de forma conjunta o por separado. En las primeras líneas, el autor reprende a quienes tocan el instrumento sin nociones de solfeo, lo que se contradice con el hecho de que más tarde publicara dos métodos por tablatura¹²⁵³:

Precioso instrumento español al que todo inteligente en música le concede gran mérito por sus bellezas inimitables. – Es en efecto muy triste que se profane tanto y esto obedece sin duda alguna, á que muchos de los que le practican, no tienen siquiera los mas leves conocimientos de Solfeo. – Pocos españoles hay que no sepan tocar la Guitarra, ó mejor dicho m a r t i r i z a r l a¹²⁵⁴.

¹²⁴⁸ Francisco Cimadevilla, *España. Nuevo método teórico y práctico de guitarra por música conteniendo un gran repertorio de bailes y aires españoles, y una colección de obras clásicas de los mejores autores* (Madrid: Faustino Fuentes, [ca. 1919]).

¹²⁴⁹ Francisco Cimadevilla, *Método teórico-práctico para guitarra escrito por música y cifra* (Madrid: Unión Musical Española, [1928]).

¹²⁵⁰ Francisco Cimadevilla, *España. Método teórico-práctico para bandurria o laúd. Escrito por cifra interpretable por cualquiera* (Madrid: el autor, [192-?]) y *Método teórico-práctico para bandurria o laúd* (Madrid: Unión Musical Española, 1925).

¹²⁵¹ La dirección de venta en Santander, que consta en la cubierta —calle Blanca 29 y 34—, estuvo activa entre los años 1890 y 1893 según Gosálvez, *La edición musical española*, 151; y el número de registro en el RPI —n.º 16.750— corresponde al lapso comprendido entre 1893 y 1895, por lo que 1893 es el año más probable de publicación del método.

¹²⁵² Gosálvez, *La edición musical española*, 146.

¹²⁵³ Cimadevilla, *Hispania*, y *Método teórico-práctico para guitarra*.

¹²⁵⁴ Francisco Cimadevilla, *La fácil progresión* (Madrid: E. Dotésio, [1893]), 28. Se ha respetado la disposición tipográfica original.

Tampoco es un método innovador, pues se centra en las técnicas que se utilizaban en España a finales del siglo XIX. Así, por ejemplo, sigue los postulados de Tomás Damas en lo referente a la pulsación apoyando, asociada exclusivamente al *staccato* y señalada con el mismo símbolo en las partituras¹²⁵⁵, de lo que se deduce que dicha forma de atacar las cuerdas no se aplicaba en el momento de forma generalizada, sino solo a los fragmentos que lo requerían. Era considerado, pues, un recurso más para enriquecer la articulación:

Del Staccato. Para que resulte este efecto, deben ponerse algo tendidos los dedos de la mano derecha, pulsando con mas fuerza que de ordinario y descansando los dedos, despues de producir los sonidos, en la cuerda próxima mas grave. Para ejecutar el Staccato se emplearan los dedos indice y medio, alternando. Se indica con puntos de esta forma ▼▼▲▲¹²⁵⁶.

De Dionisio Aguado adoptó la forma de colocar el instrumento. Cimadevilla aconsejaba el uso del trípode, aunque solo para el género femenino, pues para los varones prefería la utilización del banquillo en el pie izquierdo:

Tratándose de Señoritas, recomiendo muy eficazmente el empleo de la Máquina ó Trípode. Invencion debida al excelente Profesor D. Dionisio Aguado. Dicha Máquina ó Trípode es un aparato sumamente cómodo y elegante, destinado á sujetar perfectamente la guitarra, evitando por este sistema los puntos de contacto antes indicados¹²⁵⁷.

Se sirvió, además, de su procedimiento para realizar las escalas, en las que la primera nota era ejecutada con el pulgar de la mano derecha, si se trataba de una nota grave y el resto, con índice y medio¹²⁵⁸. Como él, propuso ejercicios en sextas, décimas y arpeggios, aunque menos complejos, e incluyó también ejercicios para practicar las técnicas más comunes de la guitarra: acordes, ligados, cejillas, escalas en diversas tonalidades, arrastres, sonidos armónicos. El método se cierra con una «Marcha»¹²⁵⁹, una «Polka»¹²⁶⁰, una «Mazurka»¹²⁶¹ y una «Tanda de valsés»¹²⁶². Tuvo aceptación, ya que fue reimpresso hacia 1910 por la misma casa Dotésio y más tarde por Unión Musical Española.

¹²⁵⁵ *Ibíd.*, 3

¹²⁵⁶ *Ibíd.*, 28.

¹²⁵⁷ *Ibíd.*, 4.

¹²⁵⁸ *Ibíd.*, 6.

¹²⁵⁹ *Ibíd.*, 36.

¹²⁶⁰ *Ibíd.*, 37.

¹²⁶¹ *Ibíd.*, 38.

¹²⁶² *Ibíd.*, 39-40.

4.1.8.2. *Hispania*, de Francisco Cimadevilla (Madrid, [ca. 1913])

Hacia 1913, Francisco Cimadevilla, a pesar de, como ya se ha indicado, haber amonestado a los aficionados que tocaban por cifra¹²⁶³, publicó una obra para ellos: *Hispania. Método para guitarra escrito por cifra para aprender sin maestro. El más económico, progresivo, ameno y extenso de los publicados hasta ahora*, que fue distribuida a través de la librería de Fernando Fe de Madrid a toda España. Sin embargo, no se puede atribuir con seguridad la autoría al guitarrista vallisoletano, ya que un año antes había aparecido *España. Método de guitarra por cifra sin necesidad de maestro. Lo mas facil hasta hoy* (fig. 113), firmado por S. Huertas¹²⁶⁴ y con un contenido prácticamente idéntico, que fue editado por el Centro Editorial España, situado en la calle de Jacometrezo número 62 de Madrid, donde era posible encargarse de composiciones por cifra y por música para guitarra, laúd, bandurria, cítara y mandolina¹²⁶⁵. No se han encontrado referencias sobre este autor, pero cabe la posibilidad de que se tratara de una mujer, por las palabras del prólogo:

No he de terminar sin llamar la atención de las mujeres españolas para que concedan más importancia, más amor á la inimitable Guitarra, que si en todas las manos tiene incomparable gracia, en las de las mujeres la tiene mayor, ya que ellas son el conjunto donde todas las gracias se asientan. No lo dudéis, la Guitarra os dará más vida al hacerla más dulce y ayudará á manifestar vuestra exquisita sensibilidad para lo bello como ningún otro instrumento¹²⁶⁶.

El título *España...* respondería a la denominación del lugar donde se editó, el Centro Editorial España, aunque tampoco parece ajeno a otras connotaciones de índole estético-ideológica pues en el libro se considera a la guitarra como el instrumento nacional español por antonomasia y el más adecuado para interpretar el repertorio folclórico:

Interpretando Aires Españoles ocupa la Guitarra el primer lugar de todos los instrumentos: decid ó haced, por ejemplo, una Malagueña, una Jota, una Guajira, etc., etc., en el piano y éste solo dará una idea pálida de la realidad. ¡¡Si la Guitarra es española!!¹²⁶⁷.

¹²⁶³ Véase p. 366.

¹²⁶⁴ No debe confundirse con el guitarrista Trinidad Huerta, que en ocasiones era designado como Huertas (véase p. 368).

¹²⁶⁵ Así aparece en la cubierta posterior del método, del que se conocen dos ejemplares, uno en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid (E-Mlg, AC 48-11) y otro en la colección particular de la autora de esta tesis.

¹²⁶⁶ S. Huertas, *España. Método de guitarra por cifra sin necesidad de maestro. Lo más fácil hasta hoy* (Madrid: Centro Editorial España, 1912), II.

¹²⁶⁷ *Ibíd.*

En 1913, Francisco Cimadevilla González depositó en el Registro de la Propiedad Intelectual¹²⁶⁸ otra versión similar de este método, en la que firmó y rubricó todas las páginas (fig. 116). Estampó también un sello con la palabra «Hispania» para indicar que no se trataba de una imitación. En dicha edición, la palabra *España* del título se sustituye por *Hispania* y la cubierta, para realzar el contenido del libro, se imprimió con los colores de la bandera española. Además, el dibujo de la guitarra fue reemplazado por el del instrumento sin trípode. Contiene 90 páginas de música en cifra, prácticamente las mismas de la edición *España* de 1912; sin embargo, llama la atención que Cimadevilla cite a Miguel Llobet y José Ferrer, pero no a Tomás Damas, del que era seguidor, ni que tampoco aplique su sistema de «cifra compaseada»¹²⁶⁹. Por el contrario, prescindió de cualquier valor musical en la tablatura, que el aficionado debía adivinar. Dicha carencia fue criticada por Daniel Fortea: «También publicó por su cuenta un método, que no es tal método, ya que sólo contiene trozos de música andaluza o de estilo flamenco, por cifra sin indicación de medida, por lo cual es poco aprovechable»¹²⁷⁰. Sin embargo, en métodos posteriores, Cimadevilla sí añadió valores musicales en sus obras por tablatura¹²⁷¹. Por estos motivos, es remota la hipótesis de que el guitarrista vallisoletano fuera el autor de *Hispania*. Cabe la posibilidad de que en la entrega del ejemplar firmado en el Registro de la Propiedad Intelectual actuara como editor, aunque él mismo se muestra como autor en una nota:

El autor del presente método, se ofrece **desinteresadamente** á aclarar las dudas que puedan ocurrir en esta obra, mandando sello para contestar. Diríjase á F. Cimadevilla, calle de Atocha. 109. Guitarrería. Madrid¹²⁷².

Más tarde, el guitarrista publicó una edición de similares características, pero dedicada a la enseñanza de la bandurria o el laúd¹²⁷³. En los ejemplares examinados, se

¹²⁶⁸ Se trata del ejemplar E-Mn M. 3173. Consta en la relación de obras inscritas en el Registro de la Propiedad Intelectual correspondientes al cuarto trimestre del año 1913. *GdM*, 18 de marzo de 1914.

¹²⁶⁹ Utilizado, por ejemplo, en Damas, *Nuevo método*.

¹²⁷⁰ Fortea, *Biografías*, 15.

¹²⁷¹ Es el caso del *Nuevo álbum flamenco. Colección de seis obras originales españolas por F. Cimadevilla. Sevillanas. Malagueña. Petenera. Alegría. Tango. Guajira* (Madrid: Unión Musical Española, 1930).

¹²⁷² Cimadevilla, contraportada de *Hispania*, negrita en el original. Esta dirección fue actualizándose posteriormente, como muestran dos ejemplares en la colección de la autora de esta tesis. En uno de ellos se muestra rectificada la dirección: «Diríjase á F. Cimadevilla, calle de la Sombrerería, 5, tercero, izquierda, Madrid». Por otra parte, una reedición posterior presenta el precio modificado y un sello estampado con la dirección del autor: «Francisco Cimadevilla. Glorieta de Embajadores, 6, entlo, Madrid». Este último ejemplar estaría a la venta hacia 1929, cuando el guitarrista se anunció en *La Libertad* el 11 de agosto de ese mismo año: «Puédese aprender solo. Inmejorables métodos escritos por números. Uno para guitarra y otro para bandurria-laúd. ¡Mucho flamenco! Consultas gratis. Precios: Madrid, 3,50. Provincias, á reembolso, 4,10. F. Cimadevilla. Glorieta Embajadores, 6».

¹²⁷³ Cimadevilla, *España. Método teórico-práctico*.

deja ver estampado un sello para autentificar los ejemplares: «Métodos Cimadevilla. Barbieri, 26, 3.º dcha. Madrid»¹²⁷⁴, por lo que podría haber ejercido de editor y distribuidor de estas obras en cifra. Respecto al contenido textual, es prácticamente idéntico en ambos métodos: varía únicamente el prólogo (de S. Huertas en la edición *España*), que destaca, como el autor de *Hispania*, las virtudes de la guitarra para interpretar el folclore autóctono:

Y si esta atención ha merecido por parte de los grandes maestros, sí tan bien interpreta sus obras ¿qué será la guitarra, tan española, tan genuinamente nuestra, haciendo ó diciendo Malagueñas, Granadinas, Sevillanas, Peteneras, Soleares, con toda la pasión, con todo el divino fuego del alma andaluza...; con esa mezcla de pena y alegría que sabe dar á sus cantos? ¿Y diciendo una Guajira, una Jota, ú otro aire nacional? Las obras clásicas y las delicadas, las dice la guitarra tan bien como cualquier instrumento, y los Aires Españoles, mejor que todos¹²⁷⁵.



Fig. 115. Cubierta de S. Huertas, *España*, (Madrid: el autor, 1912). E-LCollado.



Fig. 116. Cubierta firmada y rubricada por el autor. Francisco Cimadevilla, *Hispania* (Madrid: Fernando Fé, [ca. 1913]). E-Mn M/3173.

¹²⁷⁴ *Ibíd.*, IV.

¹²⁷⁵ *Ibíd.*

El manual contenía el repertorio doméstico común en la época. Destacó el autor los matices sonoros que se pueden obtener de la guitarra frente a la potencia de otros instrumentos:

Quien guste del ruido, ahí está el piano de manubrio. La música no tiene determinada intensidad: óigase la Guitarra en sitio que reúna condiciones acústicas, guardando absoluto silencio, y os convenceréis que no hay instrumento que encierre tanta poesía¹²⁷⁶.

Independientemente de la autoría del método, lo más destacable fue el peso que tuvo el libro firmado por Cimadevilla en el ambiente cultural español de principios de siglo. Michael Christoforidis menciona un ejemplar anotado por Manuel de Falla¹²⁷⁷, empleado para estudiar el lenguaje del instrumento y las formas del flamenco y con cuyos conocimientos pudo componer su *Homenaje a Debussy*¹²⁷⁸, creado en Granada en agosto de 1920, que constituyó un hito en el repertorio guitarrístico y contribuyó a que otros compositores escribieran para el cordófono.

En el contenido pedagógico del método, idéntico en *España e Hispania*, se distinguen dos secciones: la primera, teórica, consta de 12 páginas; la segunda, práctica, de 84, está destinada a ejercicios y piezas populares y bailables, entre las que predominan las de corte flamenco. La publicación tuvo buena aceptación, se reimprimió al menos en otra ocasión¹²⁷⁹ y Cimadevilla realizó en 1926¹²⁸⁰ una nueva edición en su ciudad natal¹²⁸¹. Para dicha ocasión, se reelaboraron la composición y la tipografía y se incluyeron obras nuevas. Esta edición de Valladolid está compuesta por 84 páginas de música en cifra en las que se añadieron algunos ejercicios. El guitarrista ya había advertido de esta cuestión: «Según prometí en la edición anterior, he variado casi todas las piezas del géneroailable, y una más de la sección de música española»¹²⁸². La edición

¹²⁷⁶ *Ibíd.*, III.

¹²⁷⁷ Se trata del ejemplar E-GRmf R. 1339. Véase Michael Christoforidis, «La guitarra flamenca en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla», en *Manuel de Falla, Latinité et Universalité: actes du Colloque International tenu en Sorbonne*, 18-21 novembre 1996, ed. Louis Jambou (París: Université de Paris-Sorbonne, 1999), 267.

¹²⁷⁸ Manuel de Falla, «Homenaja pour Guitare», *La Revue Musicale. Numéro spécial consacré a Debussy* (diciembre de 1920): 30-31.

¹²⁷⁹ Se encuentra un ejemplar, en la colección de la autora de esta tesis, impreso en otro tipo de papel y con la cubierta reelaborada, lo que confirma que se trata de otra tirada.

¹²⁸⁰ Esta fecha es la indicada en la contraportada: «Acaba de publicarse (Mayo-1926) una Gran Colección de Obras Españolas, escrita por música con rasgueados artísticos sujetos a compás».

¹²⁸¹ Realizada en la litografía de Pablo Concejo de Valladolid. Se conservan dos ejemplares en la colección particular de la autora de esta tesis.

¹²⁸² Cimadevilla, *Hispania*, 2.^a ed., contraportada, 85.

pinciana se benefició, asimismo, de comentarios a los ejercicios propuestos, posiblemente del mismo guitarrista. Indicó cómo realizar escalas, las técnicas de los ligados, los arpeggios, los arrastres, las notas de adorno, los armónicos... así como, en algunas ocasiones, cuándo mantener los dedos de la mano izquierda sobre el diapasón.

Se agregó, también, un nuevo prólogo, que precede a un resumen de la introducción de la primera edición escrito por Ricardo Baeza —intelectual y político, embajador de la República en Rusia, amigo de Lorca y Falla— titulado «Espíritu de la guitarra», que ensalza el instrumento: «La pasión contenida y melancólica, el acento del corazón en la soledad, son nada más de la guitarra»¹²⁸³. En ese momento, el guitarrista seguía residiendo en Madrid. En la edición vallisoletana se indica que ofrecía clases por correspondencia. *Hispania* se distribuyó también en Sudamérica, ya que figura entre las obras del catálogo de la casa Romero y Fernández de Buenos Aires¹²⁸⁴.

4.1.8.3. *España*, de Francisco Cimadevilla (Madrid, [1917])

En la última página de *Hispania*, se advierte de la edición en curso de una versión en música del tratado: «Este mismo Método, escrito por música, y ampliado con obras selectas de los grandes Maestros clásicos, se halla en curso de publicación». Con estas palabras se refería al manual que editaría Faustino Fuentes Navas en 1917¹²⁸⁵, titulado *España, nuevo método teórico y práctico de guitarra conteniendo un gran repertorio de bailes y aires nacionales, y una colección de obras clásicas de los mejores autores por F. Cimadevilla*. El contenido teórico y el prólogo son exactos a los de *Hispania*, así como los ejercicios, pero incluye varias obras de su autoría, en particular danzas, además de transcripciones de autores académicos como Félix Mendelssohn¹²⁸⁶.

Los métodos *Hispania* y *España* firmados por Cimadevilla son diferentes en su concepción: *Hispania* se dirigía a un público amante de la música popular española, mientras que *España* se enfocaba a un público de salón, para lo que se escogió una

¹²⁸³ Ricardo Baeza, prólogo a la 2.^a ed. de *Hispania* de Cimadevilla, III.

¹²⁸⁴ *Catálogo de música para guitarra*, 8.

¹²⁸⁵ La fecha procede del Registro de la Propiedad Intelectual, publicada en la *GdM* el 4 de julio de 1918, cuyo registro pertenece al ejemplar E-M 4104/11.

¹²⁸⁶ Cimadevilla, *España. Nuevo método teórico y práctico*, VII.

impresión en tamaño gran folio y otro repertorio, consistente en piezas solistas clásico-románticas y flamencas de mediana dificultad. El método fue reimpresso por Unión Musical Española, que adquirió los fondos de Faustino Fuentes¹²⁸⁷.

4.1.8.4. *Método teórico-práctico para guitarra, de Francisco Cimadevilla (Madrid, 1928)*

Unión Musical Española publicó en 1928¹²⁸⁸ el *Método teórico-práctico para guitarra escrito por música y cifra*, de Francisco Cimadevilla. En la portada se halla impresa la dedicatoria «A. S. A. R. el Príncipe D. Ataulfo de Orleans y Borbón, mi muy distinguido discípulo»¹²⁸⁹ que indica una recuperación en el gusto de los círculos hegemónicos de la sociedad madrileña por el instrumento. Se disponen de forma paralela a lo largo del libro la notación convencional y la tablatura, lo que facilita la comprensión de los valores musicales —se trata del mismo procedimiento que utilizara ya el autor en el *Método teórico-práctico para bandurria o laúd*, publicado tres años antes—. Consta de dos partes, ambas con una sección teórica y otra práctica: la primera de ellas, tras seis páginas introductorias, se centra en enseñar escalas, ejercicios de arpeggios o ligados, mientras que la segunda se detiene en los sonidos armónicos, la escala cromática, los trémolos de tres o cuatro notas, el *pizzicato*, las notas de adorno y el *staccato*, que, según se ha visto, corresponde a la pulsación «apoyando». Como complemento incluye un tango, una granadina y una jota.

Con este método se cierra la sección dedicada a Francisco Cimadevilla, guitarrista prácticamente olvidado del que sería necesario realizar una catalogación de su amplia obra para guitarra.

¹²⁸⁷ Fue reimpresso en 1955 por Unión Musical Española y todavía puede adquirirse hoy a Music Sales Limited, que dispone de los derechos de reproducción.

¹²⁸⁸ *GdM*, 7 de junio de 1932.

¹²⁸⁹ Cimadevilla, cubierta de *Método teórico-práctico*.

4.2. Métodos para aprender armonía y composición aplicadas a la guitarra

Corresponden a esta categoría dos manuscritos que recogen apuntes sobre el lenguaje musical utilizado para el instrumento y que destacan por su amplitud y contenido pormenorizado, si bien es muy posible que fueran compuestos para uso personal y sin intención de publicarlos. El más extenso, *Sucintas nociones de armonía y composición*, cuyo autor es Félix Ponzoa y Cebrián, se centra en el estudio de la armonía de aplicación a la guitarra. El anónimo *Previsiones musicales* es menor y también trata aspectos específicos de la escritura para el instrumento, principalmente notas de adorno y efectos particulares. Ambos métodos se distinguen de los de su época, de los publicados en el siglo XX e incluso de los publicados hoy día, por abordar cuestiones apenas tratadas en la bibliografía pedagógica, especialmente el primero de ellos.

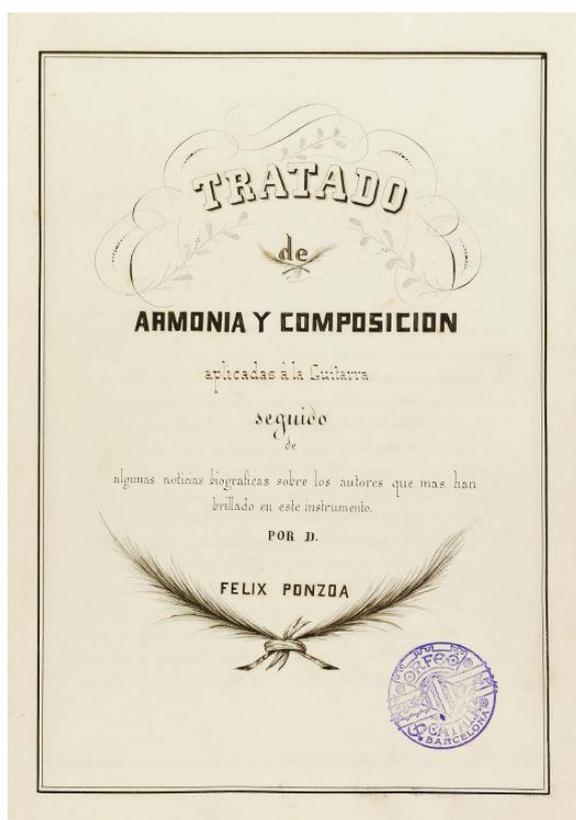


Fig. 117. Cubierta del *Tratado de armonía y composición aplicadas á la guitarra seguido de algunas noticias biograficas sobre los autores que mas han brillado en este instrumento* por D. Felix Ponzoa, E-Boc MM 12-VI-19.

4.2.1. *Sucintas nociones de armonía y composición aplicadas á la guitarra, de Félix Ponzoa y Cebrián (Madrid, [ca. 1854])*

Félix Ponzoa y Cebrián, un anticuario profesional con conocimientos de arqueología y aficionado a la guitarra, fue el autor de un método manuscrito¹²⁹⁰ de cuya existencia se tenía noticia a través de Mariano Soriano-Fuertes¹²⁹¹. En los inicios de esta tesis se buscó el texto sin éxito, pero en estos momentos hay dos manuscritos localizados: uno en la Biblioteca Nacional de España, con signatura M. 1003, del que Miguel Ángel Arnaiz e Isabel Lozano Martínez publicaron un extenso estudio en el año 2006¹²⁹² y otro en la Biblioteca del Orfeó Català, del que no se conoce mención en publicaciones pero que se encuentra disponible en la red¹²⁹³.

De la comparación de ambos documentos se deduce que fueron escritos por personas distintas, aunque hasta el momento no se puede concluir que ninguno proceda de la mano del autor. No obstante, una nota de Barbieri indica que el ejemplar de la Biblioteca Nacional lo es: «Este manuscrito es autógrafo y creo que inédito de D. Felix Ponzoa y Cebrian, quien lo hizo por los años 1854. Lo compré á Carmen Soriano y Perez de Guzman en Enero de 1882 pagando por él cuarenta pesetas»¹²⁹⁴. El ejemplar de la Biblioteca Nacional se titula *Sucintas nociones de Armonía y composicion aplicadas á la Guitarra por D. F. P. y C.* y el del Orfeó Català, *Tratado de armonía y composicion aplicadas á la guitarra seguido de algunas noticias biograficas sobre los autores que mas han brillado en este instrumento por D. Felix Ponzoa*. Se observa que el contenido de ambos es prácticamente el mismo, pero con pequeñas variantes. El que se conserva en el Orfeó Català presenta una caligrafía y ortografía más cuidadas y dispone de datos adicionales en la sección sobre las biografías de los guitarristas. Al tratar a Fernando Sor, por ejemplo, el manuscrito de la Biblioteca Nacional apunta que «A D.n Fernando Sor, natural del pueblo de [en blanco] en el principado de Cataluña, le destinaron sus padres

¹²⁹⁰ Escribió, entre otras obras, *Historia de la dominación de los árabes en Murcia, sacada de los mejores autores, y de una multitud de códices y documentos auténticos de aquella época, que existen en las bibliotecas y archivos del reino* (Palma de Mallorca: Imprenta Nacional á cargo de D. Juan Guasp, 1845), y *Diccionario manual para el estudio de las antigüedades* (Palma de Mallorca: Imp. de Pedro José Gelabert, 1846).

¹²⁹¹ Soriano Fuertes, *Historia de la música española*, 4:207.

¹²⁹² Jiménez y Lozano, «Sucintas nociones», 587-616.

¹²⁹³ Se trata de E-Boc MM 12-VI-19, que se puede consultar en línea en el sitio web del Palau de la Música-Orfeó Català, http://www.palaumusica.cat/tresorsbiblioteca/papela_web/palau_12vi19_pft/papelaweb.htm, consultado el 22 de abril de 2019.

¹²⁹⁴ Ponzoa, *Sucintas nociones*, E-Mn M-1003. Nota manuscrita en una de las guardas.

para la música», mientras que el del Orfeo Català dice: «Sor, se llamaba José Fernando Macario y nació en Barcelona el 13 de febrero de 1778. Su padre que era comerciante le destinó para la música». La redacción en este manuscrito también es más cuidada en algunos párrafos, por ejemplo, al hablar del guitarrista Tostado. En E-Mn M. 1003, se indica que «la pieza que más aplausos le valió fue el Fandango de cuyo tema compuso cincuenta y tres variaciones todas buenas», mientras que en el del Orfeo Català se señala que «la pieza que más aplausos le valió fué el fandango, de cuyo tema sacó cincuenta y tres variaciones todas de un gusto y composición admirables». Es posible que el manuscrito del Orfeo Català sea posterior y se haya beneficiado de mejoras; sin embargo, presenta lagunas, ya que no incluye, por ejemplo, la composición del padre Basilio que sí está presente en el manuscrito de la Biblioteca Nacional.

El tratado, en ambos casos, consta de tres partes: la primera consiste en una introducción que contiene una breve historia del instrumento y la exposición de los objetivos del método; la segunda es técnica y enseña los principios de armonía y composición aplicados a la guitarra y la tercera (y más conocida) fue incluida por Mariano Soriano-Fuertes en su *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*¹²⁹⁵ y recoge datos sobre guitarristas del siglo XIX, útiles, pero con algunos errores, por lo que es necesario leerlos con precaución. Los intérpretes mencionados son el padre Basilio, Fernando Sor, Dionisio Aguado, Federico Moretti, Francisco Tostado, Jaime Ramonet, José de Ciebra, Antonio Cano, Francisco Trinidad Huerta, José Benedid, Mariano Ochoa, Vicente Franco y Miguel Carnicer.

Se ha señalado anteriormente que la guitarra a mediados del siglo XIX estaba perdiendo protagonismo por el auge del piano. En opinión de este autor, se debió a la falta de formación musical de los guitarristas, que no disponían de suficientes conocimientos de armonía y contrapunto para componer con solvencia, por lo que escribió el método con objeto de suplir dichas carencias:

Un fenómeno se observa en la música de guitarra. En medio de los colosales adelantos que han tenido en este siglo las ciencias y las artes, cuando la armonía ha conseguido una gloriosa regeneración, son muy limitados los compositores de música para guitarra, así es que en la actualidad hay varias notabilidades que no lucen como lucirían porque no tienen música que tocar en género y gusto moderno. Considerando esta circunstancia como deplorable para los amantes de la guitarra española, me ocurrió la idea de que los guitarristas temen á la ciencia del contrapunto

¹²⁹⁵ Madrid: Martín y Salazar, 1855.

como si fuese una cosa superior á su inteligencia é impracticable en su instrumento. Nada de eso: esten seguros de que esceptuando el piano, como príncipe de los instrumentos armónicos, ninguno alcanza a la guitarra, y aun los pianistas envidian los ligados, los arrastres, las vibraciones y la voz simpática de las cuerdas de tripa¹²⁹⁶.

El autor explica las reglas armónicas, o los procedimientos de un canon o una fuga, pero con ejemplos aplicados a la guitarra. Una amplia sección del libro se destina a la elucidación de las formas musicales (las más utilizadas en el momento: preludios, vales, minués, variaciones o fantasías) y a la interpretación de repertorio coevo. Respecto al prelude indica lo siguiente:

El Preludio es una composicion que no exige forma alguna, es enteramente libre y puede girar sin metro ni ritmo. Su obgeto es asegurarse de la afinacion del instrumento, predisponer la agilidad de los dedos, y dejar establecido el tono y el modo para lo cual conviene modular en la tónica, en la cuarta, en la quinta y en los relativos y correr la Escala Diatónica, concluyendo en el acorde Perfecto¹²⁹⁷.

Distingue Ponzoa dos tipos de vals: clásico, en el que «un solo motivo que se propone en la primera parte, se desarrolla en la segunda y mediante una ligera coda vuelve á reproducirse como conclusión»¹²⁹⁸ y el de forma o género libre, en el que «puede componerse cada parte con un motivo distinto y llevarse la Armonia á tonos diversos en ambos modos»¹²⁹⁹.

4.2.2. Previsiones musicales, tratado anónimo (1863)

El manuscrito titulado *Previsiones musicales para la ejecucion en la guitarra. Año de 1863* se conserva en la Biblioteca Nacional y procede del legado de Barbieri, sin indicación alguna sobre su autoría¹³⁰⁰. Su caligrafía es similar a la de una copia manuscrita del método de Antonio Cano del Real Conservatorio de Madrid¹³⁰¹, por lo que es posible que en ambos casos se trate de copias para uso personal de algún guitarrista. Consta de 82 páginas, de las que las 19 primeras están dedicadas a nociones básicas de solfeo.

El tratado explica la realización de las escalas y las notas de adorno (apoyaturas, trinos, grupetos); se detiene también en la articulación (notas picadas o en *staccato* y

¹²⁹⁶ Ponzoa, *Sucintas nociones*, E-Boc MM 12-VI-19, 8.

¹²⁹⁷ *Ibíd.*, 82-83.

¹²⁹⁸ *Ibíd.*, 83

¹²⁹⁹ *Ibíd.*, 84.

¹³⁰⁰ Signatura E-Mn M/1918.

¹³⁰¹ *Método completo de guitarra por don Antonio Cano*, E-Mc Roda-950.

ligados) y especialmente en los efectos particulares que se pueden obtener con la guitarra (arrastres, rasgueo, armónicos, tambora, sordina o sonidos apagados —con el borde de la mano derecha sobre las cuerdas, junto al puente—, graneados, campanelas).

En cuanto al vibrato, lo denomina «trémolo», e indica que también se realiza en acordes¹³⁰². Se trata de un compendio que pone de manifiesto la importancia que tuvieron los efectos que se podían conseguir en la guitarra y la articulación para los guitarristas de la segunda mitad del ochocientos.

¹³⁰² *Previsiones*, 93-94.

4.3. Los métodos para aprender el repertorio doméstico

Juan Martínez Villergas describió el papel de la guitarra en las tertulias de los hogares, en las que los más pequeños de la casa debían demostrar sus habilidades musicales ante los invitados:

[...] y antes que el niño atraiga la atención general, ya están las mocitas de la reunión hablando de los estudios de Aguado, si tocan la guitarra, y de los de Sobejano si tocan el piano. No hace falta mas que un atrevido diga: vamos, cante usted, fulanita, y en esto siempre la mamá se lleva la delantera, y la niña hace como que no quiere, y quiere porque se va acercando al instrumento del mismo modo que los médicos dicen, «gracias», yo no lo hago por interés, cuando se están guardando la propina¹³⁰³.

El repertorio que se solía interpretar se relata a continuación:

La música no es nueva, pero eso no importa: los padres tienen buena salida con decir: nosotros como todos los viejos odiamos las cosas del día: chica, toca, toca el wals de Elisa y Claudio y el Mambrú se fué á la guerra, ó canta la Atila, el Gerineldo y la triste Corina. Y no es maravilloso que esto se cante en el día sino que haya quien lo oiga por primera vez, que todo es verosímil. Acábase la canción, dan cuatro palmadas los circunstantes y once campanadas el reloj de la sala que suele ser cosa de gusto, como que tiene muñecos que bailan y un cuquito que sale de vez en cuando á decir cu cu cu, y empieza á desfilar la tropa para acurrarse cada mochuelo en su olivo¹³⁰⁴.

Refleja un cambio de rumbo operado en los años cuarenta del siglo XIX con respecto a la situación anterior, en la que la mayor parte de los métodos estaban destinados al aprendizaje de obras de cierta complejidad y en ellos escaseaba el elemento popular. Esto, unido a la publicación de literatura para guitarra en pequeñas poblaciones provinciales —debido, en parte, a un más fácil acceso a los novedosos procesos de impresión— consintió su acceso a más estamentos sociales. Incluso, en el caso de los métodos de guitarra, se prefirió la tablatura sobre la notación musical para la divulgación de los contenidos¹³⁰⁵.

¹³⁰³ Juan Martínez Villergas, «Las tertulias», *La Risa. Enciclopedia de Estravagancias* 1, n.º 3 (1843): 23.

¹³⁰⁴ *Ibíd.*, 25-26. Las piezas mencionadas por Juan Martínez Villergas son ejemplos habituales en el repertorio de la época: el tema del «wals de Elisa y Claudio» procede de *Elisa e Claudio, ossia L'amore protetto dall'amicizia* (S. Mercadante y L. Romanelli, 1821), una ópera que, al igual que ocurría con *Attila* (Giuseppe Verdi, F. M. Piave y Temistocle Solera, 1846) proporcionó numeroso material que se arreglaba para diversos instrumentos. Por su parte, la canción popular «Mambrú se fue a la guerra» y el «romance de Gerineldo» conocieron amplísima difusión popular, así como la «canción de la triste Corina», derivada de la novela *Corinne ou l'Italie* de Madame de Staël-Holstein, publicada originalmente en 1807 y traducida al español en 1819.

¹³⁰⁵ Purificación Collado Villoldo, «Los métodos de guitarra españoles para el aprendizaje del repertorio popular en la segunda mitad del siglo XIX», *Roseta, Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, n.º 11 (2017): 73-102.

4.3.1. *Nuevo método para aprender de tocar la guitarra sin solfa y sin maestro con facilidad y en breve tiempo*, de F. LL. y C. (Barcelona, 1842)

Tras un paréntesis ocupado por los métodos en notación musical en la primera mitad del siglo XIX, un guitarrista que respondía a las iniciales F. Ll. y C. publicó en Barcelona, en 1842, un *Nuevo método para aprender de tocar la guitarra sin solfa y sin maestro con facilidad y en breve tiempo*. Surgió de la imprenta de Valentín Torras, en la rambla de los Estudios, de la que salían novenarios, gozos, manuales prácticos de cocina o libros de remedios medicinales. El pequeño tratado pretendía colmar las aspiraciones de los que esperaban aprender a tocar sin conocimientos musicales. Señala el autor en el prólogo:

Muchos aficionados á tocar la Guitarra por puro recreo ó pasatiempo se hallan en la imposibilidad de poderlo obtener por medio de la nota, no solo por ser bastante largo el tiempo que se necesita para conseguir un mediano conocimiento de ella, sino tambien por el gasto indispensable que siempre acarrear las lecciones que deben recibirse por parte del Maestro¹³⁰⁶.

El manual podía adquirirse, como se indica en la contraportada, en cuatro librerías barcelonesas: en la de la imprenta ya mencionada; en la de la viuda Coll, situada en la calle de Fernando VII, en la de Agustín Gaspar, frente a la lonja, y en la de Francisco Font, en la bajada de la cárcel. Se han localizado dos ejemplares: uno de la primera edición en la Biblioteca de Catalunya¹³⁰⁷ y otro, de la segunda, en la Biblioteca Municipal «José Celestino Mutis» de Cádiz¹³⁰⁸.

El texto es parco en razonamientos técnicos y consta de dos secciones: en la primera, teórica, el autor explica la colocación del instrumento sobre la pierna izquierda y aconseja apoyar el meñique de la mano derecha sobre la tapa armónica. Incluye instrucciones sobre la técnica de los ligados, la afinación de la guitarra y algunos acordes básicos; en la segunda, práctica, titulada «Segunda parte del nuevo método para aprender de tocar la guitarra sin solfa y sin maestro con facilidad y en breve tiempo», recoge piezas de la época como valeses, la Marcha Real española, fragmentos de óperas¹³⁰⁹, la cachucha,

¹³⁰⁶ F. Ll. y C., *Nuevo método para aprender de tocar la guitarra sin solfa y sin maestro con facilidad y en breve tiempo* (Barcelona: Imprenta de Valentín Torras, 1842), 3.

¹³⁰⁷ E-Bbc 2007-4-C 24/22.

¹³⁰⁸ E-CZbm Sig. FG C64 fl.

¹³⁰⁹ Entre los títulos reflejados a través de arreglos incluidos constan óperas de autores españoles —*La Fattucchiera*, de Vicenç Cuyàs y Felice Romani, 1838—, varios títulos de V. Bellini —*Il pirata*, 1827; *La*

una jota aragonesa, pasodobles o contradanzas. El sistema de escritura en tablatura es rudimentario: apenas se emplean los signos musicales, únicamente se señala el compás de cada pieza y se dividen los compases, con lo cual no es factible averiguar la duración de cada nota. El antiguo propietario del ejemplar conservado en la Biblioteca de Catalunya, para resolverlo, añadió en algunas piezas las figuras musicales de forma manual y el siguiente comentario: «Pongo los valores sencillos para conocer el valor»¹³¹⁰ (fig. 118).

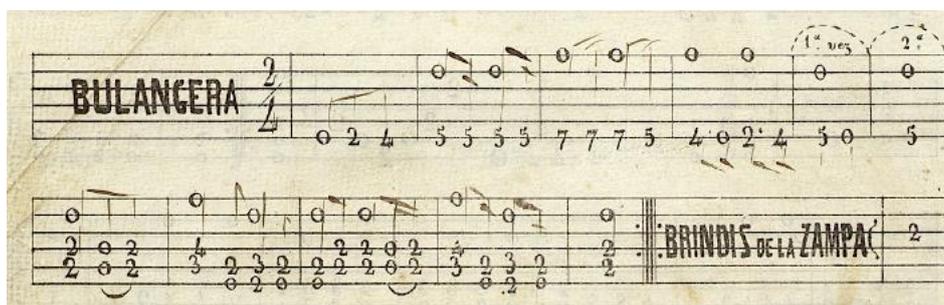


Fig. 118. F. Ll. y C.: Bulanguera en cifra a la que el propietario del libro ha añadido los valores musicales. *Nuevo método para aprender de tocar la guitarra sin solfa y sin maestro con facilidad y en breve tiempo* (Barcelona, 1842), 18. E-Bbc 2007-4-C 24/22.

El aficionado debía conocer de antemano el ritmo de las piezas, por lo que únicamente se señalan los trastes de la guitarra donde se localizan las notas. No obstante, y a pesar de los inconvenientes mencionados, el libro llegó a conocer tres ediciones. La segunda presenta escasas variaciones, pero incorpora nuevas piezas que se imprimieron de forma independiente. En el prólogo, manifiesta el autor que ha experimentado varios métodos y que el expuesto es el más sencillo para tocar la guitarra sin maestro. Tras agotarse los ejemplares, se anunció una tercera edición en febrero de 1851, de la que hasta el momento no se ha localizado ningún ejemplar:

Nuevo método para aprender de tocar la guitarra sin solfa y sin maestro, con facilidad y en breve tiempo. Habiéndose agotado de mucho tiempo á esta parte todos los ejemplares de la segunda edición de dichos métodos; á instancias de varios sujetos y atendida la demanda de ellos, se ha hecho una tercera edición de los mismos. Los cuales se hallarán de venta en la librería de Gaspar, frente la Lonja, Saurí, calle

Straniera, 1829; *Norma*, 1831, todas ellas con Felice Romani—, Donizetti —*Lucia di Lammermoor*, S. Cammarano, 1835— e incluso alguna ópera-comique como *Zampa ou la fiancée de marbre* (de Ferdinand Hérold y Mélesville, 1831).

¹³¹⁰ Ll. y C., *Nuevo método*, 12.

Ancha; Font, bajada de la Cárcel; viuda Torres, Rambla de los Estudios; y Cerdá; plaza del Angel, al precio de 8 rs. uno, y á 7 la docena¹³¹¹.

Posteriormente, en 1853, se añadieron piezas nuevas, y así se señaló a modo de reclamo publicitario, en el *DdB*:

Nuevo metodo para aprender a tocar la guitarra sin solfa y sin maestro, con facilidad y en breve tiempo. Se vende la tercera parte de dicha obra, que contiene entre otras piezas, aria de tenor de la zarzuela de D. Simon. Cuarto idem. Una polka de la ópera Erano duo er [sic] sono tre. Coro de Freyschutz [sic], etc. Todas las dichas y otras piezas, arregladas para guitarra por un acreditado profesor de esta ciudad. Esta tercera parte se vende suelta, ó agregada al sobredicho cuaderno del Nuevo metodo que formó la primera y segunda parte por F. Ll. Y C. En la imprenta de D. Agustin Gaspar, plaza de Palacio, frente la Lonja, en la de Sauri calle Ancha, Cerdá, plaza del Angel, en la librería Histórica plaza de la Constitución y en la de la viuda Torres, Rambla de los Estudios, á 3 rs. La tercera parte sola, y á 10 rs. Las tres partes¹³¹².

Estos anuncios y las tres ediciones reflejan la buena aceptación del texto por parte del público, al menos entre la publicación de la primera parte en 1844 y de la tercera en 1853. Es posible que su formato sirviera de modelo para el método publicado por D. E. M. hacia 1845 en Madrid, que se tratará en el siguiente epígrafe. Se inició de esta forma un mercado emergente de publicaciones económicas dirigido a los aficionados a la guitarra con el objetivo de enseñar el repertorio doméstico del momento a quienes no disponían de conocimientos musicales.

4.3.2. *Novísimo arte de tocar la guitarra, de Don E. M. (Madrid, [1845])*

Poco después de la aparición del manual de F. Ll. y C. se publicó en Madrid un método similar en su concepción, escrito por un autor anónimo que respondía a las iniciales E. M., en 1845, fecha señalada en el *Boletín Bibliográfico* de la librería Hidalgo:

Novísimo arte de tocar la guitarra, punteado y rasgueado, por cifra, sin necesidad de maestro. Adornado de grabados y láminas de piezas sueltas, bailes, etc. Por D. E. M.

¹³¹¹ *DdB*, 5 de febrero de 1851; *El áncora*, 18 de febrero de 1851.

¹³¹² *DdB*, 27 de marzo de 1853. Cabe destacar en este punto la inmediatez de alguna de estas incorporaciones, pues si bien *Eran due or sono tre* (Ricci y Ferretti) se estrenó en Barcelona en 1845 y *Der Freischütz* (Weber y Kind) en 1849, la zarzuela *Buenas noches Señor Don Simón*, de Olona y Oudrid, se había estrenado en el teatro del Circo de Madrid el 16 de abril de 1852, es decir, prácticamente un año antes.

Madrid, 1845. Imprenta de D. R. Campuzano, sociedad central, calle de la Gorguera, núm. 7. Un cuaderno en 8.º marquilla apaisado. 4 [reales]¹³¹³.

Un año después era anunciado en *El Español*:

Novísimo arte de tocar la guitarra punteado y rasgueado por cifra, sin necesidad de maestro, escrito prácticamente y adornado con grabados y láminas de piezas, bailes etc., etc.: en rústica 4 reales. [...] Todos estos libros se hallarán, con otras muchas, cuyo catálogo se dá gratis, calle de la Gorguera, núm. 7¹³¹⁴.

Y al año siguiente apareció mencionado en el periódico del partido liberal *El Clamor Público* al precio de cuatro reales. Se podía adquirir en la misma imprenta, en la calle de la Gorguera número 7, donde existía un comercio destinado a la venta de libros prácticos: «Libros interesantes: Guitarra: Novísimo arte de tocar la guitarra punteado, rasgueado y por cifra sin necesidad de maestro con láminas de piezas, bailes, etc.»¹³¹⁵. De la primera edición no ha sido factible localizar ningún ejemplar, aunque sí de la segunda, fechada en 1848, en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona¹³¹⁶. El pequeño método de Don E. M. tuvo tanta aceptación que fue reeditado sucesivamente hasta principios del siglo XX. Contenía repertorio popular habitual: escocesas, zapateados, seguidillas, vales, contradanzas, rigodones, boleras de teatro, mazurcas, una bolanchera, una muñeira, un fandango, el punto de La Habana, una jota aragonesa, la cachucha, el polo del contrabandista y un galop; es decir, el repertorio doméstico del momento. Como se ha señalado para el método de F. y LL. y C, el ritmo de las canciones no se anotaba sobre la tablatura, al ser conocido por los que adquirirían el método y, en caso de haber alguna dificultad, se debía recurrir al «ingenio»:

En primer lugar es requisito para tocar este instrumento tener mucha disposicion y oido fino, pues como en la música todo está manifestado, en la cifra suple lo que la falta el ingenio del hombre; por lo mismo en las piezas por cifra no sirve solamente el tocar los puntos que estan indicados, sino que el ingenio y el oido acaban de perfeccionar la pieza, dándola el aire que la corresponda¹³¹⁷.

El sistema de cifra es similar al utilizado en el manual de F. Ll. y C., con las diferencias de que en la edición madrileña no se indica el compás de las piezas y el orden de las líneas del hexagrama es inverso, ya que la inferior representa la sexta cuerda de la guitarra. Los dos métodos aparecieron en fechas muy cercanas y respondían al mismo

¹³¹³ Dionisio Hidalgo, *Boletín Bibliográfico Español y extranjero* (Madrid: Librería Europea, 1845), 6: 372.

¹³¹⁴ *El Español*, 22 de abril de 1846.

¹³¹⁵ *El Clamor Público*, 22 de mayo de 1847.

¹³¹⁶ E-Bih A 12º op. 534.

¹³¹⁷ Don E. M., *Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro*, 2.ª ed. (Madrid: Imprenta de M. R. y Fonseca, 1848), 17-18.

objeto: llenar el vacío de la enseñanza del repertorio popular en guitarra mediante el uso de la tablatura. La armonía aplicada es muy sencilla y en algunos casos, está mal empleada. El libro de Don E. M. rescata enseñanzas de manuales más antiguos; así, por ejemplo, se reconoce la huella del padre Víctor Prieto en las explicaciones sobre el origen mitológico de la guitarra¹³¹⁸ y en las indicaciones para encordar la guitarra de seis órdenes dobles¹³¹⁹, en desuso en España ya por aquellos años. Sin duda alguna, E. M. conocía la obra de Antonio Abreu, ya que seleccionó algunos de los textos para utilizarlos en la introducción de su libro.

Respecto a la metodología, como era habitual en el aprendizaje de la guitarra, comienza con la enseñanza de la escala, que aconseja tocar con lentitud al principio y aumentar la velocidad de forma progresiva¹³²⁰. En cuanto a la digitación de la mano derecha, emplea el pulgar en los bordones y los otros dedos en el resto de cuerdas. Para las escalas, aconseja alternar los dedos índice y medio. Por otra parte, muestra la técnica del rasgueo, abandonada por los guitarristas académicos del XIX, de forma rudimentaria en unas seguidillas¹³²¹, jota¹³²² y boleras¹³²³.

El libro tuvo larga existencia, ya que se reeditó con pequeñas variaciones hasta al menos el año 1885 y con modificaciones mayores en el siglo posterior. Las diferencias entre las diversas ediciones hasta 1848 son tipográficas y ortográficas, mientras que las láminas con ejemplos y piezas musicales se reimprimieron tal cual. El éxito del manual traspasó fronteras y lo publicó Rosa & Bouret de forma paralela durante algunos años en París, con destino a los países latinoamericanos. Algunas de estas copias se conservan en la Bibliothèque Nationale de Paris¹³²⁴ y, al compararlas con las españolas, se constata que el texto es idéntico, salvo que en la versión francesa se ha corregido la ortografía y se han grabado ex profeso todas las láminas, con moldes nuevos, tanto el texto como las piezas musicales, por lo que cabe la posibilidad de que fuera una edición no autorizada. Se

¹³¹⁸ *Ibíd.*, 5-6.

¹³¹⁹ *Ibíd.*, 7-8.

¹³²⁰ *Ibíd.*, 15.

¹³²¹ *Ibíd.*, lám.27-28.

¹³²² *Ibíd.*, lám. 10.

¹³²³ *Ibíd.*

¹³²⁴ Se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia la octava edición del *Novissimo arte de tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro adornado con grabados y laminas de piezas, bailes, etc. por D. E. M. O.* (París: Rosa y Bouret, 1866), F-Pn V- 48200, así como la undécima edición, publicada en 1886, F-Pn 8-V-8149. Véase Alberto David Leiva, «El rol de la librería internacional en la difusión de la literatura jurídica. El caso de Rosa & Bouret en el Río de la Plata», *Revista de Historia del Derecho* 33 (2005): 159-172.

observa también que el intervalo de tiempo en que salían a la venta las ediciones española y francesa no era demasiado dilatado; por ejemplo, la octava edición se publicó en Madrid en 1863 y en París en 1866.

Hacia los años ochenta del siglo XIX, el librero madrileño Antonio de San Martín se hizo cargo de su impresión y comercialización, como muestra la portada de la edición de 1881 y desde ese momento el manual fue actualizándose con nuevo repertorio. Posteriormente, ya sin especificar el número de edición, las láminas con música se fueron reelaborando, dejaron de imprimirse en negativo y se cambió el orden de algunos ejercicios. El examen de las distintas ediciones del manual hace posible comprobar los cambios en los gustos musicales de los españoles. A principios del siglo XX, el método reunía en su mayor parte piezas de corte andaluz (una granadina, peteneras, sevillanas, soleares), aunque también se encuentran muñeiras, valeses, tangos, jotas y habaneras. El repertorio se iba ampliando según las novedades y las modas (por ejemplo, el chotis de *Las bravías* del maestro Chapí¹³²⁵, o el garrotín de *Mi papá* y el tango de *Las bribonas*¹³²⁶), e incluso se adaptó a lugares destinatarios de la publicación, como Ecuador, con cinco aires ecuatorianos¹³²⁷. El formato del libro fue imitado posteriormente por Faustino Fuentes Navas, quien editó un *Gran método de guitarra por cifra sin necesidad de maestro al alcance de todos por F.F.N.*, y que fue comercializado por Unión Musical Española hasta los años setenta del siglo XX.

4.3.3. Principios de Mateo Benavent y Cabacés (La Riba, Tarragona, [ca. 1850])

Mateo Benavent fue un guitarrista aficionado, de quien no se conocía su existencia hasta la aparición de un manuscrito cuya primera página, agregada y escrita por José Antonio Oliva y Guarro (tratado en el epígrafe § 3.1.5), reza: «Principios y varias piezas de Guitarra que fueron de Mateo Benavent maestro de instruccion primaria en el pueblo de la Riba en el año 1851, y que murió en 18 agosto del año 1855; de colera asiatico, en otro

¹³²⁵ *Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro por D. E. M. Nueva edición corregida y aumentada con el Schottisch de Las Bravía, del maestro Chapí* (Madrid: Librería de Antonio San Martín, [191-?]).

¹³²⁶ *Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro. Edición aumentada con el garrotín de Mi papá, el tango de Las bribonas* (Madrid: Ángel de San Martín, 191-).

¹³²⁷ *Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro. Edición aumentada con el garrotín de Mi papá, el tango de Las bribonas y con los cinco ayres ecuatorianos. Ojitos azules. El Chimborago. Recuerdos de Pichincha. Ayres Quiteños. Reflejos* (Guayaquil: Librería de Janer é hijo, s.d.).

pueblo, soltero de edad 54 años; cuya musica de guitarra heredé yo José Antonio Oliva segun testamento de otro Benavent, y no me fueron entregadas mas q.e dos libretas»¹³²⁸. Su partida de bautismo señala que nació en Reus el ocho de noviembre de 1801:

Dia Vuyt de Novembre de Mil de Novembre de Mil Vuyt Cents y hu en las fonts baptismals de la Iglesia Parroquial de Sant Pere de la Vila de Reus Archebisbat de tarragona per mi Pere Anton Mallafé Prbre. Y Vicari de dita Parroquia fou solemnement batejat Joachim Matheu Jaume nat lo mateix día a dos quarts de deu del mati fill lilegitim y natural de Jaume Benavent Professor de primera educación natural de Marssá Bisbat de Tortosa y de Theresa Cabassés de Aytoyna Bisbat de Lleyda conjuges¹³²⁹.

El manuscrito consta de ochenta páginas, de las cuales las dos primeras fueron añadidas por su heredero con algunas anotaciones personales sobre Mateo Benavent y la técnica de la guitarra, que complementan lo expuesto en su método¹³³⁰. Las páginas 3 a 73 constituyen un compendio elaborado por Mateo Benavent en el que se señala: «En esta llibreta y a 43 tonadas á mes de las llisons»¹³³¹; es decir, un conjunto de ejercicios y obras que reunió el maestro para su consulta y uso, de los que no se puede atribuir con seguridad su autoría. El manual está estructurado en dos partes: una de ejercicios y otra, más amplia, de repertorio. Se incluyen escalas, variados tipos de arpeggios, las tonalidades principales y los armónicos. Sobresale el uso de afinaciones singulares de la guitarra en algunas piezas, con el fin de facilitar la ejecución en determinadas tonalidades, a saber: «Vals la 5.^a en sol y la 6.^a en re»¹³³², «Vals la 4.^a en mi, la 5.^a en si y la 3.^a en sol#»¹³³³, «Marcha la 2.^a en do y la 6.^a en fa»¹³³⁴, «Jota la 5.^a en si»¹³³⁵, «Vals la 1.^a en re y la 5.^a en sol»¹³³⁶, «Contrad[an]za la 5.^a en sol la 6.^a en re»¹³³⁷ y «Vals la 5.^a en si»¹³³⁸.

¹³²⁸ El manuscrito, que perteneció a José Antonio Oliva y Guarro en el siglo XIX, se encuentra en la colección de la autora de esta tesis y hasta el momento no ha sido objeto de estudio.

¹³²⁹ E-Taha, *Llibre XVI de baptismes de la Parròquia de Sant Pere apòstol de Reus*, 392. «Día 8 de noviembre de mil ochocientos uno en las fuentes bautismales de la Iglesia Parroquial de San Pedro de la villa de Reus, Arzobispado de Tarragona, por mí Pere Anton Mallafé Presbítero y Vicario de dicha parroquia fue solemnemente bautizado Joachim Matheu Jaume nacido el mismo día a las nueve y media de la mañana, hijo legítimo y natural de Jaume Benavent, profesor de primera educación natural de Marçà, obispado de Tortosa y de Theresa Cabassés de Aitona, Lérida, cónyuges», trad. autora.

¹³³⁰ Véase el apartado § 3.1.5.

¹³³¹ *Principios y varias piezas de guitarra que fueron de Mateo Benavent*, 3. «En esta libreta hay 43 tonadas además de las lecciones», trad. autora.

¹³³² *Ibíd.*, 21.

¹³³³ *Ibíd.*, 34.

¹³³⁴ *Ibíd.*, 33.

¹³³⁵ *Ibíd.*, 35-36.

¹³³⁶ *Ibíd.*, 49.

¹³³⁷ *Ibíd.*, 50.

¹³³⁸ *Ibíd.*, 52.

El texto no aporta novedades a la técnica de la guitarra, pero es un testimonio de la afición que había por el instrumento no solo en Madrid y Barcelona, sino en provincias, así como del repertorio en uso. La mayor parte de las piezas incluidas procede de diversas regiones españolas. Se encuentran vales (en un total de veinte), polcas, mazurcas, dos jotas con variaciones¹³³⁹, un bolero, un chotis, contradanzas, pero también *La marsellesa*¹³⁴⁰, el himno de Garibaldi (titulado *Himno de Bilbao*¹³⁴¹), el himno de Riego (titulado como *Himno*¹³⁴²), además de copias de obras de Fernando Sor, un *galop a la tirolesa*, marchas de la ópera *El pirata*¹³⁴³ e *Impermestra*¹³⁴⁴ o un tango americano.

Se ha incluido este manual entre los textos destinados al aprendizaje del repertorio doméstico, pero se debe aclarar que algunas de las obras son virtuosísticas y explotan más recursos técnicos que aquellas piezas.

4.3.4. Los métodos para guitarra de Jaime Ruet

No ha sido posible obtener datos biográficos de este guitarrista que publicó algunos métodos pedagógicos para el instrumento en Barcelona entre aproximadamente 1859 y 1880 y que fueron comercializados hasta principios del siglo XX.

4.3.4.1. *Novísimo método para guitarra, de Jaime Ruet (Barcelona, ca. 1859)*

La primera edición del *Novísimo método para guitarra arreglado con las figuras y accidentes de la música* de Jaime Ruet fue anunciada en el *DdB* el 25 de julio de 1859, donde se especificaba que podía adquirirse al precio de 8 reales en «los almacenes de música y principales librerías de Barcelona»¹³⁴⁵.

¹³³⁹ *Ibíd.*, 23-28 y 35-36.

¹³⁴⁰ *Ibíd.*, 29-30.

¹³⁴¹ *Ibíd.*, 40.

¹³⁴² *Ibíd.*, 41.

¹³⁴³ *Ibíd.*, 56-58. Arreglo de fragmento de la ópera *Il pirata*, de Vincenzo Bellini y Felice Romani, estrenada en La Scala de Milán el 27 de octubre de 1827.

¹³⁴⁴ *Ibíd.*, 65-68. Arreglo de fragmento de la ópera *Ipermestra*, de Baltasar Saldoni sobre libreto de Metastasio, estrenada en Madrid el 20 de enero de 1838.

¹³⁴⁵ *DdB*, 25 de julio de 1859. Información proporcionada por Josep Maria Mangado.

Habría sido publicado en 1859 o incluso con anterioridad, ya que en ese año hay constancia de una nueva edición, que estuvo disponible en la librería de Antonio Palau y Dulcet en 1922, titulada *Novísimo método para guitarra. Nueva edición arreglada por números adornados con las figuras y accidentes de la música*. B. Gaspar, 1859. El bibliófilo indicó que se trataba de un libro en octavo apaisado y lo tasó en 1,50 pesetas¹³⁴⁶. De dichas ediciones no ha sido posible localizar ningún ejemplar, aunque sí de algunas posteriores, las más antigua de las cuales está fechada en 1872 y fue editada por Andrés Vidal y Roger con el título *Método para guitarra arreglado por números con las figuras de la música*¹³⁴⁷. Este sigue la senda de los manuales en cifra de F. Ll. y D. E. M., pero con un sistema de tablatura más completo, al insertar los valores musicales (fig. 119) según una solución similar a las adoptadas más tarde por Matías de Jorge Rubio¹³⁴⁸ y Tomás Damas¹³⁴⁹.



Fig. 119. Dos primeros compases de una polca en Jaime Ruet, *Método para guitarra arreglado por números con las figuras de la música* (Barcelona: Andrés Vidal y Roger, 1872), 14. E-LCollado.

El autor aconseja colocar la guitarra sobre la pierna izquierda y ayudarse con un pequeño taburete para el pie. Realiza la afinación mediante la comprobación de la escuela natural y explica algunas técnicas específicas, como la realización de los ligados. Tras mostrar los acordes principales utilizados en el acompañamiento, reúne algunas piezas del momento: vales, polcas, chotis, americanas y contradanzas. Se trata del repertorio habitual de, por ejemplo, los bailes de máscaras que tanto éxito tuvieron en Barcelona, iniciados en el Gran Teatro del Liceo y seguidos por distintas asociaciones particulares¹³⁵⁰. Un programa de baile posterior de la Sociedad Latorre¹³⁵¹, fechado en

¹³⁴⁶ Palau i Dolcet, *Diccionario*, s.v. «Ruet, Jaime».

¹³⁴⁷ Datos sobre este editor barcelonés pueden consultarse en Gosálvez Lara, *La edición musical española hasta 1936*, 181-183. El ejemplar mencionado se encuentra en la colección de la autora de esta tesis.

¹³⁴⁸ Véase p. 396.

¹³⁴⁹ Véase p. 346.

¹³⁵⁰ Aurelio Capmany, *Un siglo de baile en Barcelona* (Barcelona: Ediciones Librería Millà, 1947), 17.

¹³⁵¹ Sus bailes eran muy concurridos, pero se reservaba el derecho de admisión para mantener el buen nombre de la sociedad. Capmany, *Un siglo de baile*, 36.

1881, incluye dichas piezas, que gozaron del favor de los barceloneses durante toda la segunda mitad del siglo XIX (fig. 120).

El método de Ruet estuvo vigente durante largo tiempo. Fue reeditado por los hijos de Andrés Vidal y Roger a finales del ochocientos y por Unión Musical Española a principios del siglo XX¹³⁵². En el museo-archivo de Santa María de Mataró (Barcelona) se conserva un manuscrito, datado en el tercer tercio del siglo XIX y titulado *Tonos de la guitarra siguiendo el metodo de Dn Jaime Ruet 1er Preludio*, que incluye las piezas «Valz la Traviatte», «Schotis», «Marcha», «Rigodones» y «Las ninas del Ter»¹³⁵³, que atestiguan también su uso.



Fig. 120. Programa de baile del Teatro Romea de Barcelona para el carnaval de 1881 en el que figuran las danzas habituales en este tipo de eventos. E-LCollado.

¹³⁵² *Extracto del catálogo general* (Madrid: Unión Musical Española, 1930).

¹³⁵³ Josep Maria Gregori i Cifré y Neus Cabot i Sagrera, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya 4. Fons del Museu-Arxiu de Santa Maria de Mataró* (Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2010), 169.

4.3.4.2. Método de guitarra acompañado de una escogida colección de tocatas, de Jaime Ruet (Barcelona, 1861)

Surgido de la editorial de Federico Durán y España en 1861, hoy en día no resulta complicada su localización en bibliotecas y colecciones particulares, de lo que se deduce una larga tirada de ejemplares y una amplia difusión, si bien en el prólogo se insiste en la conveniencia de poseer conocimientos teóricos musicales: tonos e intervalos en particular. Dedicó Ruet varias páginas a la localización de las diferentes notas en el mástil de la guitarra y a la realización de los diversos tipos de ligados y arrastres, así como a los armónicos. Otra sección se centra en la enseñanza de las distintas tonalidades con el fin de adiestrar al aficionado en el procedimiento de acompañar para, después, introducir algunos ritmos conocidos a los que es posible aplicar los acordes aprendidos, de forma que se incluyen marchas, rigodones, galops, polcas, mazurcas, lanceros y contradanzas. El método se cierra con un «Preludio de acordes»¹³⁵⁴, para practicar diversas tonalidades, y varias piezas sencillas solistas: vales¹³⁵⁵, polcas¹³⁵⁶, contradanzas americanas¹³⁵⁷, chotis¹³⁵⁸, una varsoviana¹³⁵⁹, la *Marcha de Inkerman*¹³⁶⁰ y algunas transcripciones de fragmentos de ópera¹³⁶¹. Ruet se propuso también enseñar a tocar piezas sencillas solistas y el manual se convirtió en un libro de consulta donde el diletante podía informarse sobre las tonalidades y disponer de una selección de repertorio, aunque con las escasas explicaciones sobre la técnica no sería posible llegar a interpretar las «tocatas escogidas» señaladas en el título del método. Hacia 1880, Andrés Vidal y Roger reeditó el volumen en Barcelona, pero modificó la sección teórica, simplificó los textos y actualizó la ortografía. Sin embargo, la parte musical correspondiente a los acordes y a las tocatas no presenta diferencias en contenido, aunque se reimprimió con una tipografía más moderna,

¹³⁵⁴ Jaime Ruet, *Método de guitarra acompañado de una escogida colección de tocatas* (Barcelona: La Ausetana, 1861), 12.

¹³⁵⁵ *Ibíd.*, 13-15.

¹³⁵⁶ *Ibíd.*, 13, 20 y 25.

¹³⁵⁷ *Ibíd.*, 14, 22 y 25.

¹³⁵⁸ *Ibíd.*, 16 y 17.

¹³⁵⁹ *Ibíd.*, 17.

¹³⁶⁰ *Ibíd.*, 18.

¹³⁶¹ *Martha, o la feria de Richmond* (Friedrich von Flotow y Friedrich Wilhelm Riese, 1844) y *Lucrezia Borgia* (Gaetano Donizetti y Felice Tomani, 1833). *Ibíd.*, 19-24.

se efectuaron correcciones y se revisaron los ejercicios, además de añadirse una sección para realizar rasgueos. El método fue comercializado hasta principios del siglo XX¹³⁶².

4.3.5. Matías de Jorge Rubio y sus métodos para guitarra

La referencia más antigua que se ha podido localizar sobre este guitarrista se encuentra en la revista *El Anfión Matritense*, donde figura como suscriptor y residente en Ávila¹³⁶³. Posteriormente, ya en Madrid, ejerció de intérprete de viola en varias orquestas, según informan algunas noticias de la prensa capitalina. Sus propias palabras confirman que era violinista¹³⁶⁴. Tocaba la viola en el Teatro del Circo, donde le sustrajeron el instrumento:

Por el inspector del distrito de Buena-Vista ha sido puesto á disposicion del juez de primera instancia un individuo, por haber robado una viola en el teatro del Circo del Rey, propiedad de D. Matías Jorge Rubio¹³⁶⁵.

Formó parte de la orquesta del Teatro Rossini¹³⁶⁶ y participó en un concierto organizado por Francisco Asenjo Barbieri en el Circo del Príncipe Alfonso en 1866¹³⁶⁷. Compaginaba dichas iniciativas con la enseñanza de la guitarra y la bandurria. Su trayectoria profesional fue similar a la de Tomás Damas, ya que ambos eran violinistas de profesión y se dedicaron a la docencia y publicación de obras pedagógicas, así como al arreglo de piezas populares, para guitarra. El 12 de septiembre de 1872 fue nombrado profesor de guitarra y bandurria en el Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos de Madrid, donde ejerció posiblemente hasta 1873, pues Antonio Cano fue designado para el mismo puesto en 1874¹³⁶⁸. Matías de Jorge impartía en 1873 enseñanza de guitarra a siete niños y cuatro niñas y de bandurria a siete niños, que recibían dos clases individuales diarias de una hora de duración, una por la mañana y otra por la tarde, con auxilio de otro profesor¹³⁶⁹. Carlos Nebreda y López incluyó la programación detallada de estas

¹³⁶² En el *Extracto del catálogo general* de Unión Musical Española de 1930 figuran el *Método de guitarra, arreglado con las figuras de la música* y el *Método para guitarra acompañado de una escogida colección de tocatas*.

¹³⁶³ Suplemento al *Anfión Matritense*, 26 de marzo de 1843, donde figura una persona llamada «Matías Jorge».

¹³⁶⁴ Matías de Jorge Rubio, introducción a *Nuevo método elemental de cifra para aprender á tocar por si solo la guitarra* (Madrid: Calcografía de Carrafa, 1860).

¹³⁶⁵ *La Esperanza*, 19 de abril de 1864.

¹³⁶⁶ *DOdAdM*, 7 de junio de 1864.

¹³⁶⁷ *Gaceta Musical de Madrid*, 14 de abril de 1866.

¹³⁶⁸ Prat, *Diccionario de Guitarristas*, s.v. «Cano Curriela, Antonio».

¹³⁶⁹ Nebreda, *Colegio Nacional de Sordo-Mudos*, 144.

asignaturas en su descripción de la institución para la Exposición Universal de Viena de 1873¹³⁷⁰. De su lectura se deduce que el programa era estructurado y ordenado y abarcaba todos los aspectos relacionados con la técnica del instrumento y su historia. Asimismo, se menciona el uso de los métodos de Carulli, Sor y Aguado¹³⁷¹. Matías de Jorge publicó varios manuales en música y cifra que se detallan a continuación.

4.3.5.1. *Nuevo método elemental de cifra, para aprender á tocar por si solo la guitarra con los últimos adelantos hechos en el sistema, de Matías de Jorge (Madrid, [1860])*

Con objeto de acercar el estudio de la guitarra a quienes no tenían conocimientos musicales, Matías de Jorge publicó en 1860 su *Nuevo método elemental de cifra, para aprender á tocar por si solo la guitarra con los últimos adelantos hechos en este sistema*, que fue anunciado en los siguientes términos:

Para los aficionados á la guitarra.

Se está concluyendo de publicar el nuevo método de cifra que para aprender á tocar por si solo la guitarra publica don Matias de Jorge Rubio; esta obra es útil para los aficionados.

Consta de tres partes. La primera y segunda contienen los conocimientos y sistema nuevo de cifra y los elementales de guitarra, concluyendo con un pequeño método para aprender las diferentes clases de rasgueo: la tercera parte consta de veinte y cuatro piecitas, la mayor parte de carácter nacional, y además tiene otro método para aprender á tocar con pua¹³⁷².

En efecto, el método incluía un sistema novedoso de escritura para guitarra, más completo que el de la tablatura convencional, que no era capaz de reflejar el valor de las notas y obligaba al aficionado a conocer el ritmo de las piezas de antemano. A la numeración al uso, que indicaba los trastes del instrumento, el músico añadió los valores musicales mediante números o líneas verticales. También representó los silencios, excepto los de redonda o blanca, para los que adjudicó los números cuatro y dos, respectivamente. Este procedimiento fue recogido por su contemporáneo el teórico José Flores Laguna, director del Orfeón Artístico Matritense, en su *Guía general, notas y reglas del cuadro sinóptico-histórico-musical y repertorio clásico*¹³⁷³. En ella, insertó un

¹³⁷⁰ *Ibíd.*, 140-144.

¹³⁷¹ *Ibíd.*, 144.

¹³⁷² *El Clamor Público*, 1 de diciembre de 1860.

¹³⁷³ *Guía general, notas y reglas del cuadro sinóptico-histórico-musical y repertorio clásico compuesto y dedicado al Sr. D. Hilarion Eslava, maestro de la Real Capilla de s. M., profesor é inspector del Real*

ejemplo sobre los diferentes tipos de notación musical a lo largo de la historia, junto a otros de tablatura renacentista¹³⁷⁴ (fig. 121). Además, se dio noticia de esta nueva forma de escribir música en *La Esperanza*¹³⁷⁵.

The image shows a musical score for guitar. The top part is a guitar tablature system labeled '(54) 6.º TONO. CIFRA PARA GUITARRA.' It consists of six lines representing the strings, with numbers 0-5 indicating fret positions. Above the lines are diamond-shaped symbols representing natural harmonics. Below the tablature is a line of lyrics: 'Donec ponami. ni. micos tu. os sca. bellumpe. dumtu. o. rum. Glori. a pa. tri et fi. li. o'. The bottom part of the image is a standard musical notation system labeled '(55) MARCHA REAL.' It features a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Fig. 121. Detalle de la lámina elaborada por José Flores Laguna para la *Guía general, notas y reglas del cuadro sinóptico-histórico-musical y repertorio clásico compuesto y dedicado al Sr. D. Hilarion Eslava* (Madrid: Imprenta de la Esperanza, 1862). El ejemplo superior procede de Miguel de Fuenllana, *Libro de música para vihuela intitulado Orphenica Lyra* (Sevilla: Martín de Montedoca, 1554), y el fragmento inferior representa el sistema ideado por Matías de Jorge Rubio, *Nuevo método elemental de cifra, para aprender á tocar por si solo la guitarra* (Madrid: Calcografía de Carrafa, 1860). E-Mn M.FOLL/100/14.

Sin embargo, a pesar de las mejoras que introdujo el músico, no hay constancia de su uso entre otros guitarristas. Tan solo se han podido localizar dos obras autografiadas por este sistema en la Biblioteca del Senado de España: *El sitio de Zaragoza*¹³⁷⁶ y *El Ole*¹³⁷⁷, que ahora es posible interpretar mediante las explicaciones de su método. El autor añadió una sección de arreglos fáciles de piezas conocidas: valeses, el punto de La Habana, un baile inglés, un tango americano, un zapateado o un galop de *La sonnambula* de Bellini.

Respecto a la técnica, no provee explicaciones detalladas. Aconseja mantener la guitarra sobre la pierna izquierda y apoyar el pie en un pequeño banco. Hace colocar el pulgar de la mano izquierda en la mitad del mástil con el fin de favorecer la libertad a la mano, pero el método no se detiene en cuestiones más puntuales y se desconoce cómo pulsaba las cuerdas de la mano derecha.

A través de Matías de Jorge Rubio se manifiesta el interés que se estaba extendiendo entre los guitarristas de la segunda mitad del siglo XIX por la música popular.

Conservatorio de Madrid, Caballero de la Real y distinguida orden de Carlos III, etc. Por José Flores Laguna (Madrid: Imprenta de la Esperanza, 1862), 14.

¹³⁷⁴ *Guía general*, lámina s.f.

¹³⁷⁵ *La Esperanza*, 1 de abril de 1862.

¹³⁷⁶ *El sitio de Zaragoza. Rondalla*, E-Ms FH C-295-4(7).

¹³⁷⁷ *El Ole*, E-Ms FH C-295-4(7).

En el prólogo, que dirige a los aficionados, nombra las piezas autóctonas de diferentes regiones.

Se le ha tenido entre nosotros, una grande y especial afición, y que de muy largos tiempos viene caracterizando á la nacion Española, diganlo Andalucía con sus cañas, fandango, jaleos y rondeñas; digalo Valencia Navarra y Aragon con sus rondas y jotas especiales, la Mancha con sus seguidillas y por último Madrid que con la Pua hace sentir cuantos caracteres tienen los diferentes países citados¹³⁷⁸.

Como anunció *El clamor Público*¹³⁷⁹, el libro consta de tres partes, si bien, en realidad, se constituyen como tres tratados independientes. El segundo de ellos se titula *Modo práctico para aprender el nuevo sistema de cifra. El rasgueo de la guitarra con su correspondiente esplicacion. Contiene Jota y Fandango en rasgueo sencillo y doble, Rondeña, Seguidillas y Mollares de Sevilla*, del que realizó también su versión en notación musical convencional¹³⁸⁰. Matías de Jorge rescató la técnica popular del rasgueo y la explicó en esta sección del método, al contrario de los tratados de guitarra académica. En el caso de Aguado prefería los acordes placados a los arpegiados con el fin de no romper la armonía. Las indicaciones que expone el autor para el rasgueado son estas:

El Rasgueado se hace pasando ligeramente el dedo pulgar de la mano derecha por las seis cuerdas de la Guitarra empezando por el sonido mas bajo de la postura ó acorde hasta el mas alto, y los otros dedos de la misma mano hacen seguidamente el rasgueo en contrario del pulgar sobre la misma postura. Es sin embargo mejor dar con el pulgar solo el sonido mas bajo ó á lo mas dos ó tres que son los que coge el grueso del pulgar marchando así el primer tiempo ó golpe del Compas¹³⁸¹.

El guitarrista distinguía tres tipos de rasgueo: «sencillo», cuando cada parte de compás corresponde a un golpe; «doble», cuando hay dos o más, normalmente con el orden de uno abajo y otro arriba y «graneado», al ejecutarse con los cinco dedos de la mano derecha, en los que el pulgar toca la nota más grave y el resto de los dedos lo hacen de forma consecutiva desde el meñique hasta el índice, o viceversa. Señaló que una práctica era marcar el primer tiempo en el fandango y la jota «con las yemas de los dedos de la mano derecha, y juntos, en la caja de la guitarra»¹³⁸², aunque él prefería dar el primer golpe «sobre las seis cuerdas y cerca del puente volviendo un poco la mano derecha y

¹³⁷⁸ Matías de Jorge Rubio, *Nuevo método elemental de cifra, para aprender á tocar por si solo la guitarra con los últimos adelantos hechos en este sistema* (Madrid: el autor, [1860]), 1.

¹³⁷⁹ Véase p. 395.

¹³⁸⁰ *Modo práctico para aprender el rasgueo de la guitarra. Contiene Jota y Fandango en rasgueo sencillo y doble, Rondeña, Seguidillas y Mollares Sevillanas por M. J. Rubio* (Madrid: el autor, s.d.).

¹³⁸¹ De Jorge, *Nuevo método elemental de cifra*, 34, mayúsculas en el original.

¹³⁸² *Ibíd.*

estendiendo el pulgar y dando sobre dichas cuerdas»¹³⁸³, lo que corresponde al procedimiento de la «tambora». Según él, «esta clase de golpe es de mejor efecto y mas agradable»¹³⁸⁴. La tercera parte de su método consta de una recopilación de piezas populares y conocidas, al estilo del método de D. E. M., pero escritas con su nuevo sistema de cifra y con un respeto hacia los autores de algunas obras, publicadas «con el permiso del autor»¹³⁸⁵. Es el caso de la «Marcha triunfal del ejército de África»¹³⁸⁶ y «Buenas noches D. Simón»¹³⁸⁷. Sobre algunas piezas realiza aclaraciones, como la siguiente acerca de la tarantela:

La Tarantela ó tocata que se toca en España, á los mordidos de la Tarantula, especialmente en la Mancha donde abunda mas; estos sonidos naturalmente escitan á bailar á los enfermos hasta el extremo de causarles un copioso sudor, el que guardado y cuidado hace desaparecer esta enfermedad: y como objeto de curiosidad se dá aquí¹³⁸⁸.

El método se cierra a su vez con otro manual, destinado a la guitarra tocada con púa. El uso de este accesorio fue creciendo por la popularidad de las rondallas en la segunda mitad del siglo XIX. En palabras de Matías de Jorge, concretamente Madrid «con la Pua hace sentir cuantos caracteres tienen los diferentes países citados (Andalucía, Valencia, Navarra, Aragón y La Mancha)»¹³⁸⁹. El libro se titula *Método y ejercicios para aprender á tocar la guitarra por el nuevo sistema de cifra con pua. Contiene reglas generales sobre la pua. Siete lecciones para aprender á hacer dos, tres y cuatro sonidos en cada parte; dos lecciones para ligar dos y tres sonidos, una escala á duo y mollaras corraleras*¹³⁹⁰. El autor indica que tocar con púa es propio de la bandurria, pero que podía aplicarse también a la guitarra. En ese caso, sería preferible encordar el instrumento de forma doble, que es su «verdadero modo»¹³⁹¹. Sobre su uso, aconseja:

Se tomará con los dedos pulgar e índice sin que la fuerza que se empleé en sostenerla influya en la muñeca para su flexibilidad; Debe usarse esta, tambien flexible no dura, porque lo contrario á mas de ofrecer resistencia para las ejecuciones, produce mal efecto el ruido que hace al herir con ella la cuerda¹³⁹².

¹³⁸³ *Ibíd.*

¹³⁸⁴ *Ibíd.*

¹³⁸⁵ *Ibíd.* 42 y 47.

¹³⁸⁶ *Ibíd.*, 42. Juan de Castro publicó un su *Marcha triunfal del ejército [sic] de África* (Madrid: Casimiro Martín, [1860]) y en el mismo año Matías de Jorge elaboró su arreglo para guitarra.

¹³⁸⁷ *Ibíd.*, 47. Se trata de la ya mencionada zarzuela *Buenas noches Señor Don Simón* (véase nota n.º 1312)

¹³⁸⁸ *Ibíd.*, 48.

¹³⁸⁹ *Ibíd.*, 1.

¹³⁹⁰ Madrid: el autor, [1860].

¹³⁹¹ *Ibíd.*, 2.

¹³⁹² *Ibíd.*

El músico atendió a la demanda de los instrumentos de plectro con otra publicación para bandurria de 1862 titulada *Novísimo método de bandurria dedicado á los aficionados*¹³⁹³, en una doble versión en música y cifra, con el mismo sistema que había utilizado en la guitarra.

4.3.5.2. Método fácil de guitarra dedicado a los aficionados, de Matías de Jorge Rubio (Madrid, [ca. 1868-70])

Unos años después, entre 1868 y 1870, según las fechas del Registro de la Propiedad Intelectual, Matías de Jorge publicó una versión del *Nuevo método elemental de cifra, para aprender á tocar por si solo la guitarra con los últimos adelantos hechos en este sistema*. En el libro omitió la enseñanza de los valores musicales, que daba por conocidos, pero reutilizó las instrucciones preliminares sobre la guitarra y las planchas de las páginas 2 y 3 de la versión en cifra. La metodología se centra en las tonalidades, por medio de escalas y modulaciones. Repite algunas de las piezas, pero otras son nuevas. Resultó un método muy práctico y ameno, adecuado para los principiantes, especialmente por la última sección, la «parte recreativa», con obras del repertorio popular arregladas de forma sencilla, pero con conocimiento de la armonía.

Se ha señalado que en 1872 Matías de Jorge fue nombrado profesor del Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos¹³⁹⁴. Al año siguiente, quedó registrado en la prensa un concierto en el que se interpretaron arreglos para orquesta de guitarras y bandurrias, por ejemplo, la jota de la zarzuela *El molinero de Subiza*. Compuso además obras como *La cieguita*, *Polka*, o *La verbena de San Juan*¹³⁹⁵ y en 1874 se le concedió el premio de cooperación de segunda clase como profesor de guitarra y bandurria en el Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos¹³⁹⁶.

¹³⁹³ Madrid: el autor, 1862. También escribió *24 grandes estudios para bandurria dedicados al Mtro. D Francisco Asenjo Barbieri* (Madrid: el autor, [1869]). Estos estudios pasaron a formar parte de la enseñanza del Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos, según consta en la programación.

¹³⁹⁴ Véase p. 1872.

¹³⁹⁵ *La Discusión*, 11 de diciembre de 1873.

¹³⁹⁶ *Gaceta de los Caminos de Hierro*, 26 de abril de 1874.

Matías de Jorge también publicó un *Nuevo método breve y completo de solfeo dedicado a los aficionados*¹³⁹⁷. Fue un músico completo, que tuvo la capacidad de realizar publicaciones pedagógicas adaptadas a la demanda de su momento y que destaca por su acercamiento a la música popular y el uso de las técnicas correspondientes a la guitarra, además de conformar una enseñanza coherente y estructurada.

4.3.6. *Handbook for the guitar*, de José María de Ciebra (Londres, [ca. 1860])

Hacia 1860 apareció en Londres un tratado titulado *Handbook for the guitar with Copious Gamuts, Double and Chromatic Scales, and Harmonies: to which is added a selection of thirty beautiful and appropriate melodies, many of which are the Exclusive Copyright of the Proprietor of the "Musical Bouquet"*, presuntamente debido a J. M. de Ciebra y publicado por Charles Sheard, del que se ha localizado tan solo un ejemplar¹³⁹⁸.

Sin embargo, el contenido del libro hace dudar de la autoría de José María de Ciebra, un abogado aficionado a la guitarra que ofreció algunos conciertos en París y en Londres¹³⁹⁹. En primer lugar, el uso del lenguaje cuestiona que fuera escrito por un español, debido a la inclusión de expresiones extraordinariamente idiomáticas como «the constant accompaniment to the knightly stanza upon the eve of battle», o «the fete under the Greenwood Tree». En segundo lugar, el repertorio seleccionado reafirma dicha hipótesis, ya que en su mayor parte se trata de canciones populares inglesas. El manual, de veinticuatro páginas, contiene treinta piezas sencillas, la mayoría de ellas conocidas y arregladas para guitarra solista. Consta de instrucciones elementales sobre música en general y cuestiones generales sobre el instrumento que se dirigirían a aficionados con escasas pretensiones. Dos de las páginas se destinaron a publicitar otros métodos, denominados «sixpenny tutors»¹⁴⁰⁰ y «Musical Instruction Books», es decir, libros de enseñanza musicales de carácter elemental. Según Saldoni y Félix Ponzoa, Ciebra se encontraba en Londres hacia 1858¹⁴⁰¹ y el libro puede datarse hacia 1860, por lo que es

¹³⁹⁷ Madrid: s.n., 1870.

¹³⁹⁸ En GB-Lam con signatura XX (146459.2).

¹³⁹⁹ *The Athenaeum*, 20 de abril de 1839; *La Belle Assemblée* (concierto el 3 de julio), julio de 1839; *The Musical World*, 11 de junio de 1840; *The New Monthly Belle Assemblée* (concierto el 19 de junio), julio de 1845.

¹⁴⁰⁰ Métodos vendidos a seis peniques.

¹⁴⁰¹ Nota adicional escrita en Ponzoa, *Sucintas nociones*, E-Boc MM 12-VI-19, 130.

muy posible que no fuera compuesto por el guitarrista y únicamente se hubiera utilizado su nombre como reclamo comercial.

Debió de tener cierto éxito, ya que se conserva una reimpresión posterior¹⁴⁰². En su cubierta figuran algunos distribuidores: «City Agents: E. W. Allen, 11, Ave Maria Lane; F. Pitman, 20, Paternoster Row; and Sold by all Book and Music sellers.» y los anuncios de la contraportada se listan actualizados.

4.3.7. Método por cifra para tocar la guitarra sin necesidad de maestro, de José Bel y Zaragoza (Tortosa, 1869)

De esta obra, desconocida hasta el momento, se ha localizado tan solo una copia que se encuentra en la colección de la autora de este trabajo. José Bel y Zaragoza se puede relacionar con una guitarrería situada en Tortosa, registrada en el *Anuario del Comercio de la Industria, de la Magistratura y de la Administración* entre 1881 y 1887, regentada por José Alegría¹⁴⁰³ y José Bel¹⁴⁰⁴.

El autor del método habría sido el constructor mencionado o algún familiar con idéntico nombre. Fue publicado en 1869 para ser vendido en el mismo comercio, según se deduce de su título completo: *Método por cifra para tocar la guitarra sin necesidad de maestro. Compuesto por D. José Bel y Zaragoza. En el establecim[iento del aut]or que*

¹⁴⁰² GB Lam 62.01. CIEBRA

¹⁴⁰³ De este guitarrero se conserva un instrumento en la colección del folclorista Ismael; véase Romanillos, *The Vihuela de mano* s.v. «Alegría Subirats, José», donde se indica que la información fue proporcionada por Cristina Bordas.

¹⁴⁰⁴ *Anuario-almanaque del Comercio, de la Industria, de la Magistratura y de la Administración ó Almanaque de las 400.000 señas de Madrid, de las provincias, de ultramar y de los estados Hispano-americanos* (Madrid: Carlos Bailly-Baillièrre, 1880), 1287; *Anuario del Comercio, de la Industria, de la Magistratura y de la Administración ó Almanaque de las 400.000 señas de Madrid, de las provincias, de ultramar y de los estados Hispano-americanos* (Madrid: Carlos Bailly-Baillièrre, 1881), 1298; *Anuario del Comercio, de la Industria, de la Magistratura y de la Administración ó Almanaque de las 400.000 señas de Madrid, de las provincias, de ultramar y de los estados Hispano-americanos* 1353; *Anuario del Comercio, de la Industria, de la Magistratura y de la Administración ó Almanaque de las 400.000 señas de Madrid, de las provincias, de ultramar y de los estados Hispano-americanos* (Madrid: Carlos Bailly-Baillièrre, 1883), 1469; *Anuario del Comercio, de la Industria, de la Magistratura y de la Administración ó Almanaque de las 400.000 señas de Madrid, de las provincias, de ultramar y de los estados Hispano-americanos* (Madrid: Carlos Bailly-Baillièrre, 1885), 1569; *Anuario del Comercio, de la Industria, de la Magistratura y de la Administración ó Almanaque de las 400.000 señas de Madrid, de las provincias, de ultramar y de los estados Hispano-americanos* (Madrid: Carlos Bailly-Baillièrre, 1886), 1675; *Anuario del Comercio, de la Industria, de la Magistratura y de la Administración ó Almanaque de las 400.000 señas de Madrid, de las provincias, de ultramar y de los estados Hispano-americanos* (Madrid: Carlos Bailly-Baillièrre 1887), 1683.

vive en Tortosa calle de d[ilegible – donde se vende] este método acompañado de d[ilegible] de música, guitarras y demás instr[umentos de cuer]da.

En esta ciudad tarraconense hay testimonios de cierta producción guitarrística; precisamente, los concertistas Buenaventura y Narciso Bassols pasaron en ella los últimos años de su vida¹⁴⁰⁵. No ha sido posible obtener datos biográficos de José Bel. Su papel como guitarrero y autor de un método es similar a la labor abordada por los hermanos Campo en Madrid¹⁴⁰⁶, pues desde las dos guitarrerías surgieron ediciones preparadas para que los aficionados pudieran adquirir conjuntamente algún manual con el que aprender piezas conocidas sin conocimientos musicales. En relación con la técnica, el autor muestra a través de un dibujo (fig. 122) la postura recomendada, con la guitarra sobre la pierna izquierda y el pie descansando en un travesaño de la silla.



Fig. 122. Posición de la guitarra por José Bel, *Método por cifra para tocar la guitarra sin necesidad de maestro* (Tortosa: el autor, 1869), [1]. E-LCollado.

En el texto se incluye la escala natural, cromática, denominada de forma errónea «gramática». El repertorio incluido se toca de forma punteada y rasgueada y esta última

¹⁴⁰⁵ Prat, *Diccionario de Guitarristas*, s.v. «Bassols, Narciso».

¹⁴⁰⁶ Véase el apartado § 4.3.8.

técnica se aplica a jotas y piezas andaluzas. El autor detalla la forma de realizarlos mediante dos signos, «T» y «Tam», o la ausencia de ellos:

T: Además de tocar todas las cuerdas de una vez con el pulgar, debe darse un golpe con los demás dedos sobre la tapa de la guitarra.

Tam: indica que se han de dar dos golpes seguidos sobre la misma tapa.

Cuando no aparecen las indicaciones de *T* y *Tam* hay que rasguear las cuerdas sin utilizar el pulgar.

El tratado comprende una selección de repertorio popular de jotas aragonesas y valencianas, granadinas, un fandango, distintas danzas como valeses, una polca, una contradanza y una habanera, además del himno de Riego. Junto a los métodos de Mateo Benavent, Manuel Sarrablo y Julio Mirelis, ayuda a conocer el quehacer guitarrístico y los gustos musicales en provincias durante la segunda mitad del siglo XIX.

4.3.8. Los hermanos Campo y sus métodos para aficionados

La guitarrería Campo fue el lugar principal de distribución en España tanto de las obras de Dionisio Aguado¹⁴⁰⁷ como del trípode de su invención mientras residía en París. En su testamento, el guitarrista madrileño legó a la familia su biblioteca musical y algunos ejemplares del *Nuevo Método*, destinados a la venta:

A D. Benito Campos se entregarán al instante doce ejemplares completos de mi nuevo método para guitarra con el fin de que los venda, y su importe quiero que lo emplee en provecho suyo. A su hijo y mi querido discípulo se le dará mi guitarra de acer, de Lacotte, y quisiera yo que la conservara en memoria de su maestro. A él y [a] su hermano José dejo toda la música que tengo y libros que tratan de ella, a excepción de los nuevos métodos y colecciones, que deben servir para emplear su importe en el pago de mis deudas y manda¹⁴⁰⁸.

Dos de los hijos de Benito Campo, José e Ignacio Agustín, prosiguieron con el negocio familiar cuando el padre falleció en 1857 y se convirtieron en editores y distribuidores. Comercializaron métodos y obras para guitarra de varios autores, según demuestra el sello de la casa estampado en algunas publicaciones, entre ellas las obras de

¹⁴⁰⁷ Véase p. 246.

¹⁴⁰⁸ Testamento de Aguado, E-Mahp, tomo 26085, fol. 99 verso.

Matías de Jorge Rubio. Sacaron a la luz obras de Federico Cano y de José Hurtado, pero, aun tratándose de una editorial que concedía especial atención a la guitarra, editaron un número considerable de piezas para piano, sobre todo valeses, polcas y arreglos de música célebre por aquel entonces realizados por compositores jóvenes: Enrique Brocá, Antonio de la Cruz, Antonio Llanos, Vicente Falquina, Ricardo Oyanarte, José Falcó, Joaquín Osorio, José Capell Martí, Francisco Agüera Palomino, Alejandro Manzano o Pedro Botero. De allí surgió también *La gracia macarena* de Tomás Damas, pero en una versión para piano, además de la *Escuela elemental de piano*, de uso en la Escuela Nacional de Música.

En 1874 se trasladó el local a la calle de Espoz y Mina número 9, según reza una invitación enviada a Francisco Asenjo Barbieri: «Don José Campo y Castro tiene el honor de ofrecer á V. su nuevo Establecimiento de Guitarrería y Casa Editorial de obras musicales, calle de Espoz y mina, número 9, tienda»¹⁴⁰⁹. Consiguieron la medalla de plata por la Sociedad El Fomento de las Artes, según muestra un anuncio de la misma guitarrería¹⁴¹⁰. La editorial mantuvo una producción destacada y pagaba altos impuestos: José Campo y Castro figura inscrito en el padrón de la matrícula de la contribución industrial desde 1877 hasta 1907¹⁴¹¹. El rastro de la editorial de música se pierde a partir de ese año, cuando cesa el abono de los impuestos como editor. Desde ese momento, su hermano Ignacio Agustín comenzó a publicar sus obras en la Sociedad de Autores sita en la calle de Arenal en Madrid.

4.3.8.1. Los métodos para guitarra de José Campo y Castro

José Campo y Castro en su testamento legó a su hermano menor Ignacio Agustín «la mitad que también proindiviso con su dicho hermano le corresponde de la propiedad, láminas y ejemplares que existan al fallecimiento del testador de las obras compuestas

¹⁴⁰⁹ *Ofrecimiento de José Campo y Castro a Francisco A. Barbieri de su nuevo establecimiento de guitarrería y casa editorial de música*. E-Mn Mss/14006/2/17.

¹⁴¹⁰ *Gaceta Musical de Madrid*, 19 de diciembre de 1877.

¹⁴¹¹ Pedro Pascual transcribe las cantidades que abonaron los editores madrileños como contribución industrial desde el año 1875 hasta 1922 y cuya documentación original está en el Archivo de Hacienda. Pedro Pascual, *Escritores y editores en la Restauración canovista (1875-1923)*, 1 (Madrid: Ediciones de la Torre, 1994), 111-305. En el año 1890 figura un traslado del negocio al número inmediato 7 de la calle Espoz y Mina. El último año en que figura el abono de este impuesto es 1907, donde consta como «fallido»; *ibíd.*, 251.

para guitarra por su maestro Dionisio Aguado»¹⁴¹². Como José Bel, editó pequeñas obras pedagógicas para ser vendidas en el negocio familiar. Se trata de dos obras en cifra, una de ellas destinada al aprendizaje de los instrumentos de plectro, lo que muestra la adaptación del editor a la demanda del momento.

4.3.8.1.1. *Nuevo método en cifra para guitarra doble, octavilla, bandurria ó cítara, de José Campo y Castro (Madrid, 1871-1873)*

Se trata de una publicación que corresponde a instrumentos de púa, que no es competencia de este trabajo, pero se menciona para esbozar un poco mejor el contexto en el que se inscribían algunos métodos de guitarra. Rondallas y estudiantinas fueron cobrando importancia en la segunda mitad del siglo XIX y con ellas surgió la necesidad de disponer de manuales con los rudimentos esenciales. José Campo y Castro publicó *Nuevo método en cifra para guitarra doble, octavilla, bandurria ó cítara de seis órdenes por M.r Jocaste Posayoc*¹⁴¹³ con el fin de venderlo en su guitarrería. Está escrito en el sistema de cifra y contiene explicaciones detalladas para la utilización del plectro, así como ejercicios para practicar diversas técnicas: el trémolo, los ligados o los arrastres. Se complementa con piezas de moda, los himnos de Garibaldi, Chueca, Riego y Espartero y del repertorio popular, como *seguidillas, el olé, el mutillá, un can-can, malagueña, muñeira, jota, rondeña y fandango*. Incluye también la *Marcha Real* y la *Marcha de los Civiles*, las habaneras *La Paloma* y *Sol de Sevilla*, así como transcripciones de vales conocidos.

4.3.8.1.2. *Nuevo método para tocar la guitarra de seis cuerdas por cifra y sin maestro, de José Campo y Castro (Madrid, [1877])*

José Campo realizó arreglos fáciles para guitarra de obras conocidas que publicó de manera independiente en su propia editorial, como la *Canción del burro* de la zarzuela

¹⁴¹² Testamento de José Campo y Castro, 21-IV-1896, E-Mahp, T. 39465, f. 1042v. En un segundo testamento de 1905 (E-Mahp 4-V-1905, T. 42838, f. 00266r-002667v), nombra heredera universal a su esposa Felisa Vallejo. Son datos extraídos de Miguel Ángel Jiménez Arnaiz, «Ignacio Agustín Campo y Castro y las guitarras del Museo Arqueológico de Madrid (boceto)», folleto del *XXII Festival Internacional Andrés Segovia* (Madrid: Festival Internacional Andrés Segovia, 2008), 9.

¹⁴¹³ Acrónimo de José Campo y Castro.

*La vuelta al mundo*¹⁴¹⁴, el *Tango* de la misma obra¹⁴¹⁵ o el *Aire de tirana* de la zarzuela *El barberillo de Lavapiés*¹⁴¹⁶. El *Nuevo método para tocar la guitarra de seis cuerdas por cifra y sin maestro* puede fecharse hacia 1877 por el Registro de la Propiedad Intelectual. El autor figura bajo el anagrama Cosme Astró Jocay. El libro incluye piezas del momento y aprovecha algunos de los arreglos zarzuelísticos antes mencionados. José Campo falleció en 1911¹⁴¹⁷.

4.3.8.2. Los métodos para guitarra de Ignacio Agustín Campo

Ignacio Agustín Campo, hermano de José, fue uno de los alumnos predilectos de Aguado en Madrid, quien lo presentó a la reina Isabel II en un concierto¹⁴¹⁸. A él dedicó su versión del *Gran solo* de Sor¹⁴¹⁹ y, como ya se ha mencionado, le legó sus guitarras¹⁴²⁰. En 1870 fue nombrado profesor auxiliar de armonía en el Conservatorio de Madrid y como tal ejerció hasta 1896, cuando empezó a ocupar una plaza de profesor numerario en la misma asignatura que mantendría hasta su jubilación en 1910¹⁴²¹. Fue autor, además, de la música de algunas zarzuelas, como *Estafeta de Amor*¹⁴²², *Una revancha*¹⁴²³ o *Un Tenorio moderno*¹⁴²⁴. Tras el fallecimiento de Aguado redujo su actividad con la guitarra y apenas ofreció conciertos, pero escribió dos métodos que pretendían suministrar sencillas nociones a los que adquirirían un instrumento en la guitarrería familiar y necesitaban aprender sin profesor.

¹⁴¹⁴ Madrid: José Campo y Castro, [1877].

¹⁴¹⁵ Madrid: José Campo y Castro, [1877].

¹⁴¹⁶ Madrid: José Campo y Castro, [ca. 1880].

¹⁴¹⁷ Jiménez, «Ignacio Agustín Campo y Castro», 13.

¹⁴¹⁸ Ribot, «Dionisio Aguado», 11.

¹⁴¹⁹ «Esta composición de Sor (que es la obra 14 de las que publicó en París Mr. Meissonnier), me ha parecido á propósito para dar á entender en la guitarra ciertos efectos de la orquesta. He hecho en ella algunas adiciones, que, sin tocar á lo esencial, juzgo le darán mas brillantez. Es obsequio que ofrezco á mi aprovechado discípulo AGUSTIN CAMPO, hoy 31 de julio de 1849, día en que este cumple quince años, como un testimonio del aprecio que me merecen su aplicación y adelantos. D. AGUADO», en *Gran solo de Sor para guitarra escrito para el uso de Agustín Campo por su maestro D. Aguado* (Madrid: Benito Campo, 1849), 3, mayúsculas en el original.

¹⁴²⁰ Véase nota nº 704.

¹⁴²¹ Miguel Ángel Jiménez Arnaiz ha consultado documentación en el Real Conservatorio de Música de Madrid referente a su etapa como docente y ha publicado datos biográficos y profesionales que se pueden consultar en «Ignacio Agustín Campo y Castro», 8-9.

¹⁴²² E-Mn MSS/14240/3. Fechada hacia 1862 y autoría de José María Nogués.

¹⁴²³ E-Mn MSS/14492/20. Fechada hacia 1864. Libreto de Luis Mariano de Larra y Wetoret.

¹⁴²⁴ E-Mn MSS/14487/13. Fechada en 1869 y autoría de José María Nogués.

4.3.8.2.1. *La alegría de la casa. Novísimo y varatísimo método para aprender á tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro*, de Ignacio Agustín Campo (Madrid, 1891)

Con el seudónimo Cancio Ingautiaga, Ignacio Agustín Campo publicó en 1891 *La alegría de la casa. Novísimo y varatísimo método para aprender á tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro*. En *The Admiral's Ship*¹⁴²⁵ se hizo llamar A. Country y Agustín Cancio en *Cabreiroá*¹⁴²⁶. En la introducción del método advierte de que pretende llenar un vacío porque aún existiendo obras similares resultaban anticuadas:

Si bien es cierto se han dado á la prensa en distintas épocas publicaciones encaminadas á este objeto; ninguna de ellas (en nuestro concepto) ha reunido condiciones para subsanar la falta que dejamos apuntada; ya por ser demasiado dispendiosas unas, para el que solo aspira á aprender por mero pasatiempo y recreo, ya por exigir otros conocimientos musicales; y si alguna existe de las condiciones que contiene este nuevo método, resulta ya anticuada, tanto en sus preceptos y demostraciones como en sus composiciones ó piezas¹⁴²⁷.

Es probable que el músico se refiriera al método de D. E. M. Muchas de las piezas que Ignacio Agustín Campo incluyó están presentes en tratados anteriores. Reúne himnos, seguidillas y, en ocasiones, está presente la técnica del rasgueo. El sistema de cifra es muy rudimentario y con él no es posible averiguar los valores musicales, pues no se benefició de las mejoras realizadas por Tomás Damas o Matías de Jorge Rubio, por ejemplo. El autor fue consciente de la carencia y aclaró:

La cifra tiene el inconveniente de que no expresa como la musica los valores, ó sea la reparticion del tiempo entre los sonidos donde á cada uno al que el corresponde según la velocidad que exija el genero de la composicion: por eso hemos procurado en el presente cuaderno, poner piezas que todo el mundo haya oído, las cuales son mas faciles de aprender¹⁴²⁸.

Apenas se reconocen huellas de las enseñanzas directas de Aguado en la técnica o el repertorio escogido. Fue un libro concebido únicamente para atender las demandas

¹⁴²⁵ Ignacio Agustín Campo, *The Admiral's ship. Polka mazourka para piano por A. Country* (Madrid: José Campo y Castro, [1874]).

¹⁴²⁶ Ignacio Agustín Campo, *Aguas minero-medicinales de Verín. Manantial Cabreiroá. Vals-Boston por Agustín Cancio* (Madrid: Fuentes y Asenjo, [1908]).

¹⁴²⁷ Ignacio Agustín Campo, *Novísimo y varatísimo método para aprender á tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro* (Madrid: José Campo y Castro, 1891), 1-2.

¹⁴²⁸ *Ibíd.*, 19.

de los clientes que acudían a las guitarrerías y no tenían conocimientos musicales. Respecto a la pulsación de las cuerdas, sí es deudora de su maestro:

Colocada la mano cómo queda dicho se procederá á pulsar los bordones uno despues de otro con el dedo pulgar, procurando no mover la mano á cada pulsacion, sino unicamente el dedo pulgar desde su ultima falange¹⁴²⁹.

Como su maestro, utilizaba uñas en la mano derecha. Sus consejos a la hora de elegir una guitarra son útiles¹⁴³⁰, pero es una obra que está muy distante de las enseñanzas de Dionisio Aguado y de los conocimientos que él mismo tenía de armonía y composición.

4.3.8.2.2. *Nuevo método para aprender á tocar la guitarra por música y sin necesidad de maestro, de Ignacio Agustín Campo (Madrid, 1906)*

En 1906 apareció una versión en música del tratado anterior, pero no en la guitarrería Campo, que había cesado su actividad, sino en la Sociedad de Autores de Madrid. Surgió de la imprenta de Minuesa, donde también se había estampado el *Novísimo Arte* de D. E. M.

El prólogo y las indicaciones técnicas son las mismas que el método en cifra, pero varía su parte práctica, pues cambian algunos ejercicios y las piezas se adaptan a los gustos del momento, aunque se conservan las más conocidas. Incluye los himnos de Espartero, de Garibaldi y de Riego. Entre las piezas populares, escoge una muñeira, el jaleo, una soleá y las seguidillas manchegas y de rasgueado. Además, para la nueva versión del método añadió una rondeña, variaciones de fandango y una petenera. Agustín falleció el 11 de abril de 1911¹⁴³¹.

¹⁴²⁹ *Ibíd.*, 14.

¹⁴³⁰ *Ibíd.*, 6-8.

¹⁴³¹ E-Mav, *Estadística Nacional*, 1915. Defunciones, inscripción, 1911. Tomado de Jiménez, «Ignacio Agustín Campo», 13.

4.3.9. Verdadero arte de tocar la guitarra por cifra sin ayuda de maestro, de José Asencio (Málaga, 1884)

José Otero proporcionó algunas informaciones sobre este autor, quien lo señaló como discípulo directo de Aguado y maestro de Arcas en la adolescencia¹⁴³². Publicó *Verdadero arte de tocar la guitarra por cifra sin ayuda de maestro*, que se conserva en su mayor parte incompleto. En el índice se relacionan «Murcianas», «Malagueñas», «Soledad popular», «La rosa» o «Panaderos», «Peteneras», «Tangos», «Jota», «Sevillanas», «Gallegada», «Wals», «Wals-Polka», «Polka-Mazurka», «Schotisch» y «Habanera»¹⁴³³, pero solo se conservan las dos primeras. El autor fue profesor de guitarra y bandurria por música y cifra, según un anuncio de *El Martes de Málaga* de 1878, e impartía clases en el número 9 de la plaza de la Merced¹⁴³⁴.

4.3.10. Cartilla ó sean Principios elementales p.^a aprender á tocar la Guitarra por cifra y sin Maestro (S.l., [último tercio del s. XIX])

La Infanta Isabel de Borbón y Borbón (1851-1931) donó en 1920 a la Biblioteca Musical Circulante de Madrid, impulsada por Víctor Espinós, un cuaderno manuscrito titulado *Cartilla ó sean Principios elementales p.^a aprender á tocar la Guitarra por cifra y sin Maestro*¹⁴³⁵. Es difícil su datación, pero por su caligrafía y contenido podría corresponder al último tercio del siglo XIX. Escrito en tablatura, sin consignar valores musicales, contiene la escala, ejercicios de arpeggios para la mano derecha, los que se aconseja tocarlos despacio y repetirlos muchas veces para adquirir suficiente agilidad¹⁴³⁶ y los

¹⁴³² José Otero, *Tratado de bailes de sociedad, regionales españoles, especialmente andaluces, con su historia y modo de ejecutarlos* (Sevilla: Tipografía de la Guía Oficial, 1912), 153. Hay dos reediciones actuales, la primera debida a la Asociación Manuel Pareja-Obregón (Madrid, 1987) y la segunda a la Universidad de Sevilla (Sevilla: La Biental de Flamenco, 2012).

¹⁴³³ Solo se encuentra un ejemplar de este método, incompleto, en el Archivo Municipal de Málaga, del que no ha sido posible obtener copia. La información indicada procede del estudio de Eusebio Rioja y Javier Suárez-Pajares, «La guitarra de concierto: desde los orígenes hasta Rafael Marín», en *Historia del flamenco*, ed. por José Luis Navarro García y Miguel Roperó Núñez, (Sevilla: Ediciones Tartessos, 2002), 2:194.

¹⁴³⁴ *El Martes de Málaga*, 8 de octubre de 1878. Información procedente de Rioja y Suárez-Pajares, «La guitarra de concierto», 194.

¹⁴³⁵ E-Mm, F 34.

¹⁴³⁶ *Ibíd.*, [f. 2r.].

acordes realizarlos rasgueados¹⁴³⁷. Cierran el método un «Vals de movimientos iguales p.^a los principiantes. A 3 tiempos»¹⁴³⁸ y un «Vals para aprender á ejecutar 2 sonidos ligados»¹⁴³⁹.

4.3.11. Los métodos para guitarra por tablatura y música de Antonio Marín

Eusebio Rioja menciona que este guitarrista residía en 1854 en el número 56 de la calle de Cisneros en Málaga¹⁴⁴⁰. Hay rastros de su quehacer en Barcelona en 1879, dirigiendo una «copla de bandurrias y guitarras»¹⁴⁴¹. Entre 1882 y 1888, *La Vanguardia* indica que dirigía una agrupación denominada «copla de guitarras y bandurrias»¹⁴⁴², que se constituyó en «estudiantina» en 1884:

La copla de bandurrias de Antonio Marín, hoy constituida en estudiantina, debutará con este carácter, pues ya que han venido á Barcelona otras dándose importancia, ha querido el beneficiado demostrar que también en Barcelona hay estudiantes *apócrifos* que valen lo que ellos, por más que sean modestos, y al presentarse al público solo pretenden obtener patente de corporación estudiantil, para utilizarla más tarde en provecho propio¹⁴⁴³.

Escribió un método que se editó en dos versiones, una en tablatura y otra en música, la primera de las cuales fue publicada por Juan Ayné en Barcelona, con el título *Método fácil de guitarra á cifra compaseada*¹⁴⁴⁴. Justifica el autor en el prólogo su edición:

Aumentándose considerablemente de algunos años á esta parte la afición al estudio de la guitarra, y siendo muchos los aficionados que sin estudios preliminares de Solfeo desean tocar dicho instrumento con gusto y maestría, motiva que yo haya compuesto este pequeño método por música y cifra, el cual aparte de estar escrito con reglas sencillísimas para el perfecto conocimiento de la guitarra, contiene en concreto todos los ejercicios, tonos y estudios de la misma, además de varias piezas propias para dicho instrumento, las cuales he arreglado de tal manera, que pueden ejecutarse todas sin dificultades de ningún género¹⁴⁴⁵.

¹⁴³⁷ *Ibíd.*

¹⁴³⁸ *Ibíd.*, [f. 3r.].

¹⁴³⁹ *Ibíd.*, [f. 3v.].

¹⁴⁴⁰ *El Avisador Malagueño*, 15 de agosto de 1854; tomado de Eusebio Rioja, «Un formidable espacio flamenco de la Málaga decimonónica: el café cantante del Sevillano, o de Bernardo, o de Siete Revueltas (y II)», *Isla de Arriarán* 30, (diciembre de 2007): 151.

¹⁴⁴¹ *Diari Català Polítich i Literari*, 17 de octubre de 1879.

¹⁴⁴² *La Vanguardia*, 11 de julio de 1882.

¹⁴⁴³ *La Vanguardia*, 24 de marzo de 1884, cursiva en el original.

¹⁴⁴⁴ Solo se ha localizado un ejemplar, que se encuentra en la colección particular de la autora de esta tesis.

¹⁴⁴⁵ Antonio Marín, prólogo a *Método fácil de guitarra á cifra compaseada*.

La mayor parte de la sección teórica está encaminada a la enseñanza de los valores musicales, con el fin de que los aficionados pudieran interpretar correctamente el sistema de cifra compaseada. Respecto a la posición, el guitarrista aconseja colocar la guitarra sobre la pierna izquierda con la ayuda de un pequeño taburete¹⁴⁴⁶ y los dedos de la mano izquierda abiertos y paralelos a las divisiones de los trastes¹⁴⁴⁷. Enseña la técnica de los ligados y arrastres¹⁴⁴⁸, así como las tonalidades más habituales en la guitarra¹⁴⁴⁹. Se cierra el método con «Doce piezas fáciles al alcance de todas las inteligencias»¹⁴⁵⁰, que son una selección de piezas bailables: «El ruiseñor (vals)»¹⁴⁵¹, «Curruto (tango)», «Cristalina (mazurca)»¹⁴⁵², «Un suspiro (chotis)»¹⁴⁵³, «Polka»¹⁴⁵⁴, «Peteneras»¹⁴⁵⁵, «Malagueña»¹⁴⁵⁶, «Jota aragonesa»¹⁴⁵⁷, «El torero (pasodoble)»¹⁴⁵⁸, «Marcha real»¹⁴⁵⁹, «Himno de Riego»¹⁴⁶⁰ y «La Marsellesa»¹⁴⁶¹.

Por su parte, la versión en música se tituló *Método fácil de guitarra* y fue publicada por Ildelfonso Alier en Madrid. Domingo Prat la citó en su *Diccionario de guitarristas*¹⁴⁶² y la calificó de modesta. Dicha edición es idéntica en contenidos a la escrita en tablatura e incluso no se modificó el prólogo, que estaba dirigido a los aficionados que no tenían conocimientos de solfeo. Sin embargo la sección recreativa se amplió con obras de Antonio Alba.

¹⁴⁴⁶ *Ibíd.*, 2.

¹⁴⁴⁷ *Ibíd.*, 2.

¹⁴⁴⁸ *Ibíd.*, 3-4.

¹⁴⁴⁹ *Ibíd.*, 9-11.

¹⁴⁵⁰ *Ibíd.*, 12.

¹⁴⁵¹ *Ibíd.*, 12.

¹⁴⁵² *Ibíd.*, 14.

¹⁴⁵³ *Ibíd.*, 15.

¹⁴⁵⁴ *Ibíd.*, 16.

¹⁴⁵⁵ *Ibíd.*, 17.

¹⁴⁵⁶ *Ibíd.*, 18-19.

¹⁴⁵⁷ *Ibíd.*, 20-21.

¹⁴⁵⁸ *Ibíd.*, 24.

¹⁴⁵⁹ *Ibíd.*, 22.

¹⁴⁶⁰ *Ibíd.*, 23.

¹⁴⁶¹ *Ibíd.*, 25-26.

¹⁴⁶² Prat, *Diccionario de Guitarristas*, s.v. «Marín, Antonio».

4.4. Los métodos para aprender a acompañar

Con el desarrollo del asociacionismo a finales del siglo, surgieron orfeones y rondallas en numerosos puntos de la geografía española. En el caso de los instrumentos de cuerda, tal dinámica favoreció la creación de diversos manuales para los músicos aficionados integrantes de estas agrupaciones. Por otra parte, como se ha señalado anteriormente, se extendió la edición de los métodos a localidades más pequeñas y de provincias. Madrid, Barcelona, París o Londres dieron paso a Logroño, Santiago de Compostela, Málaga o Tortosa. Eran textos de escasas pretensiones, pero que proporcionaban lo necesario para poder acompañar las piezas populares habituales en su entorno geográfico.

4.4.1. *Método de guitarra y bandurria por numeración, al sistema moderno, de Manuel Peñalba y Bañares (Logroño, 1877)*

Parte del repertorio popular de la región quedó recopilado en un método en cifra destinado a aprender a acompañar con la guitarra y la bandurria. Del autor, Manuel Peñalba y Bañares, se desconocen datos biográficos. Escribió una *Novena de San Antonio de Padua*¹⁴⁶³, en la que se señala que era, además de músico, literato. Su *Método de guitarra y bandurria por numeración, al sistema moderno*, publicado en 1877 por la imprenta de Federico Sanz —especializada en obras pedagógicas y religiosas—, incluye numerosas piezas populares escritas en tablatura, en la que se indica la localización de las notas en el instrumento, aunque no el ritmo (fig. 123), que podía aprenderse en la casa del autor:

Y además á todo el que compre uno de estos cuadernos, dará dicho señor dos lecciones, con las cuales quedará el individuo enterado de lo que es el libro, de lo que es la cifra, del valor de las notas y su conjunto; tanto es así, que por atrasado que se halle el discípulo, en dos meses por sí solo podrá ejecutar la mayoría de las lecciones que contiene el cuaderno¹⁴⁶⁴.

¹⁴⁶³ *Novena de San Antonio de Padua escrita por el poeta y literato Manuel Peñalba y Bañares* (Logroño: s.n., 1878).

¹⁴⁶⁴ Manuel Peñalba y Bañares, *Método de guitarra y bandurria por numeración al sistema moderno* (Logroño: Imprenta de Federico Sanz, 1877), 5.

JOTA REQUINTADA.

P	5 5	5 5	5 5	5 5	5	5 5	5 5	5 5	5 5	5	Se repite cuatro veces.
	6 6	6 6	6 6	6 6	7	7 7	7 7	7 7	7 7	6	
	7 7 0	7 7 0	7 7 0	7 7	6	6 6	6 6	6 6	6 6	7	
	0	0	0	7		7 7 0	7 7 0	7 7 0		P	
	P			P		0	0	0			
						P					

Fig. 123. Ejemplo de tablatura en Manuel Peñalba y Bañares, *Método de guitarra y bandurria por numeracion al sistema moderno* (Logroño: Imprenta de Federico Sanz, 1877), 10. E-Mn M/3840.

La mayoría de las obras proceden del acervo popular de Logroño, Navarra y Aragón. Recopila diferentes tipos de jota: de arriba, de abajo, del guitarro, la fiera, aragonesa, requintada y una malagueña, de la que el autor aclara: «Esta jota verdaderamente pertenece al flamenco y todo el que la ejecuta es con intencion de cantarla con más o menos propiedad»¹⁴⁶⁵. También hacen acto de presencia en el método valeses, habaneras, el jaleo y polcas. Las explicaciones para la comprensión del sistema son escasas y están distribuidas de forma arbitraria en el texto. Hasta el presente, es el único método que se ha hallado procedente de La Rioja, que permite vislumbrar parte de la producción guitarrística de esta región, así como su repertorio.

4.4.2. *Tesoro de las rondallas y de los buenos aficionados á la guitarra, de Manuel Sarrablo Clavero (Zaragoza, 1890)*

Manuel Sarrablo Clavero (fig. 124) fue profesor de guitarra en Barbastro (Huesca), según hizo constar en su método¹⁴⁶⁶, el cual surgió en un momento en que las agrupaciones rondallísticas en España gozaban de popularidad, especialmente en Aragón. Se imprimió en la tipolitografía de Félix Villagrasa de Zaragoza y podía adquirirse al precio de cuatro pesetas. Su propósito era enseñar a acompañar mediante la aplicación de diferentes ritmos (valeses, mazurcas, polcas o pasodobles), sistema que había sido aplicado por Jaime Ruet¹⁴⁶⁷. Sarrablo fue un guitarrista versátil que conocía tanto las técnicas populares como

¹⁴⁶⁵ *Ibíd.*, 8.

¹⁴⁶⁶ Manuel Sarrablo Clavero, contraportada a *Tesoro de las rondallas y de los buenos aficionados á la guitarra. Método racional para aprender á tocarla con propiedad sin necesidad de maestro. Escrito por cifra al alcance de todas las inteligencias* (Zaragoza: Tipo-Litografía de Félix Villagrasa, 1890).

¹⁴⁶⁷ Véase p. 390

las académicas, de suerte que, por ejemplo, incluye algunos fragmentos del *Nuevo método* de Aguado. La digitación de la mano derecha es original, ya que emplea todos los dedos: meñique a la primera cuerda, anular a la segunda, medio a la tercera, índice a la cuarta y pulgar para la quinta y sexta. La melodía era realizada por el meñique y el anular; el relleno armónico, por el corazón y el índice, mientras que los bajos eran ejecutados por el pulgar¹⁴⁶⁸. Respecto al sistema de cifra utilizado, no incorpora los valores musicales, que es preciso conocer de antemano. Publicó un número considerable de obras en París a principios del s. XX¹⁴⁶⁹, ciudad en la que desarrolló un intenso trabajo como arreglista y director de orquestas de música popular. Hasta el momento, se desconocen la fecha y el lugar de su fallecimiento.

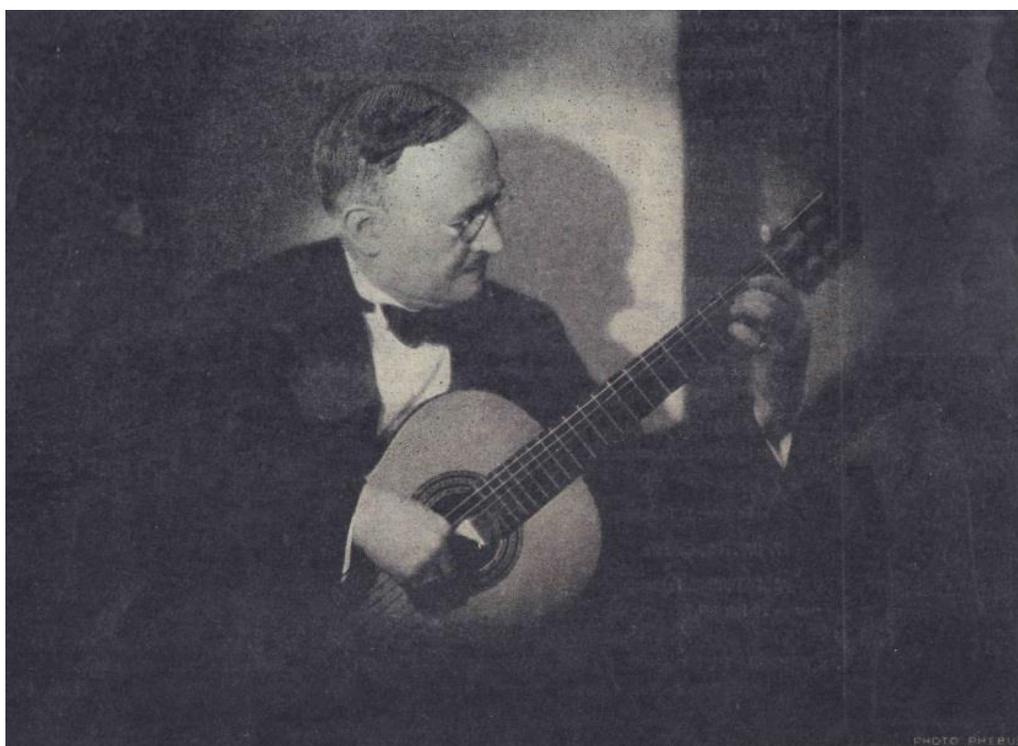


Fig. 124. Fotografía de Manuel Sarrablo Clavero en París, a principios del siglo XX, en una cubierta de la colección *École moderne de la guitare*. E-LCollado.

¹⁴⁶⁸ *Ibíd.* 33.

¹⁴⁶⁹ Por ejemplo: *Calypso et Ulysse. Fantaisie Mithologique* (París: [el autor], s.d.), o *Serenade égyptienne imitation de Luths et Harpes* (París: [el autor], s.d.).

4.4.3. Método completo de guitarra arreglado conforme á las teorías musicales de la Academia, de Julio Mirelis (Santiago de Compostela, 1892)

El *Método completo de guitarra arreglado conforme á las teorías musicales de la Academia*¹⁴⁷⁰ surgió en Santiago de Compostela de mano del profesor Julio Mirelis. Fue anunciado en el semanario satírico ilustrado *Café con Gotas*, revista estudiantil universitaria:

El método de guitarra que ha poco publicó Julio Mirelis, está dando grandes resultados, por la claridad y sencillez de aquel, facilitando el aprender á tocar la guitarra en poco tiempo. El público le aceptó sin reservas y ya se agotó la primera edición¹⁴⁷¹.

Un poema sirvió para promocionar su venta:

Que vendas mil ejemplares
por día, Dios lo permita,
porque saldrán por las noches.
A pesar de estar tan frías;
muchos chicos de parranda
que tocarán con maestría,
y no harán como hasta ahora
que á la guitarra bendita,
no la tocan, ¡no señores!
le rascan mal la barriga¹⁴⁷².

Apareció mencionado también en el periódico madrileño *El Día*¹⁴⁷³. El manual podía adquirirse en las librerías principales de Santiago de Compostela, al precio de dos pesetas, o al por mayor en el domicilio del autor, situado en la calle de Huertas número 40 de la misma ciudad. Estaba dirigido a aficionados componentes de tunas y rondallas y su cometido era enseñar los acordes necesarios para poder acompañar el canto. En el texto escasean las indicaciones técnicas y algunas de ellas discrepan de las habituales, lo que puede ser indicio de que el autor, alejado de Madrid o Barcelona, desconocía los procedimientos al uso. Por ejemplo, hacía apoyar el instrumento sobre la pierna derecha, que debía quedar levantada mediante el extremo del pie. El cuerpo se mantenía erguido, con la cabeza baja en los casos necesarios¹⁴⁷⁴. Respecto a la digitación de la mano

¹⁴⁷⁰ Julio Mirelis, *Método completo de guitarra arreglado conforme á las teorías musicales de la Academia* (Santiago de Compostela: el autor, 1892).

¹⁴⁷¹ *Café con Gotas*, 21 de febrero de 1892.

¹⁴⁷² Ídem.

¹⁴⁷³ *El Día*, 1 de abril de 1892.

¹⁴⁷⁴ Mirelis, *Método*, 5.

derecha, el autor reservaba el pulgar para los bordones, el anular para la tercera cuerda, el corazón para la segunda y el índice para la primera cuerda; es decir, lo contrario a las normas usuales. Se incluyen algunos consejos: «La velocidad sin deber, nos motiva confusión y cansancio»¹⁴⁷⁵. El libro se complementa con dos sencillas piezas para guitarra solista tituladas «Polka Los Liñares» y «Wals Pilar», además de las escalas de do mayor y su relativo, la menor.

Poco después de su publicación, el autor emigró a Buenos Aires, donde dirigió el Orfeón del Centro Gallego, presidido en aquella época por Roque Ferreiro y cuyo cuadro de declamación representó por primera vez una obra teatral gallega en Argentina¹⁴⁷⁶. Julio Mirelis se encargó de la parte musical en las representaciones de las obras *¡Filla!*, de Galo Salinas Rodríguez, y *A orfa de San Lorenzo* en una velada artística el 6 de octubre de 1894¹⁴⁷⁷.

4.4.4. *Méthode spéciale pour le jeu de la guitare suivant les procédés espagnols, de L. Roure (París, [1899])*

En la Biblioteca Nacional de Francia se conservan unos breves apuntes de cuatro páginas titulados *Méthode spéciale pour le jeu de la guitare suivant les procédés espagnols par L. Roure*¹⁴⁷⁸, publicados hacia 1899 en París. Se desconoce la nacionalidad del autor, pero se ha incluido en el presente estudio por sugerir un posible origen español y por el carácter de los «procedimientos españoles» que el título anuncia. Se centra en la enseñanza del rasgueo, para cuya ejecución incluye varios ejemplos y aconseja deslizar los dedos meñique, anular, medio e índice de la mano derecha de forma consecutiva, que queda extendida a su finalización. Incluye diversos ejemplos prácticos, como dos formas rítmicas para acompañar el bolero, una marcha, una habanera, una mazurca y un vals. Indica también la posibilidad de mantener un rasgueado durante un tiempo de cierta duración, lo que él denomina «tremolo»:

¹⁴⁷⁵ *Ibíd.*, 11.

¹⁴⁷⁶ Alberto Vilanova, *Los gallegos en la Argentina* (Buenos Aires: Ediciones Galicia, 1966), 2:1012.

¹⁴⁷⁷ *Ibíd.*, 1097-1099.

¹⁴⁷⁸ *Méthode spéciale pour le jeu de la guitare suivant les procédés espagnols par L. Roure* (París: J. Pisa, [1899]), 1. F-Pn VM8 U 158.



Fig. 125. Práctica del trémolo en L Roure, *Méthode spéciale pour le jeu de la guitare suivant les procédés espagnols* (París: J. Pisa, [1899]), 4. F-Pn VM8 U 158.

Con este manual, publicado hacia 1899, se cierra el capítulo sobre los métodos de la segunda mitad del ochocientos, los cuales muestran parte de los procedimientos guitarrísticos originarios del acervo popular así como el creciente interés por el folclore de las distintas regiones españolas. Algunos de ellos posibilitan reconstruir prácticas performativas; otros, más breves y con escasas indicaciones técnicas, sirven de testimonio para conocer el repertorio al uso. Todos, sin embargo, facilitan una panorámica muy distinta de la que proporcionó la guitarra académica en la primera mitad del siglo y comenzaron diversos caminos que serían continuados y ensanchados en las décadas siguientes.

4.5. La continuidad de la obra pedagógica de los guitarristas del ochocientos en el siglo XX

Consciente de la arbitrariedad metodológica que supone aferrarse a demarcaciones cronológicas estancas y de las distorsiones que se derivan de ese proceder, pero consciente asimismo de que, como en todo ejercicio académico, también en la tesis hay que fijar un límite razonable, se ha decidido incluir este apartado a manera de colofón para, al menos, pergeñar el entramado de permanencias y proyecciones decimonónicas en el novecientos. El interés de este punto no se va a centrar en los textos anteriores que se continúan editando o reimprimiendo¹⁴⁷⁹, ni tampoco en aquellos autores de métodos cuyo recorrido se inicia en el XIX pero que concluyen su carrera en el XX¹⁴⁸⁰, puesto que tanto las primeras como las segundas son circunstancias que ya se han señalado en el capítulo anterior y se han comentado en cada caso.

Así pues, el foco de atención se dirigirá hacia aquellos guitarristas o textos que, pertenecientes en exclusiva al novecientos, estén particularmente relacionados con la centuria anterior bien por mostrar una continuidad directa, una dependencia evidente o una filiación explícita a pautas y modelos heredados o a maestros precedentes. Por último, cabría señalarse que en realidad, y aunque no vaya a desarrollarse *in extenso* por las razones antes mencionadas (ni siquiera se incluyen en el inventario razonado), este colofón deriva de un proceso de rastreo, localización, vaciado y análisis sistemático de todos los métodos publicados entre 1900 y hasta la guerra civil española, según idéntico proceder al implementado para las centurias precedentes.

Un examen preliminar del conjunto de la literatura pedagógica española publicada desde los inicios del siglo XX hasta aproximadamente 1938 concluye que la práctica totalidad de sus autores prosiguieron y expandieron los caminos iniciados por los

¹⁴⁷⁹ Podrían mencionarse, a modo de ejemplo los siguientes métodos reimpresos por Unión Musical Española sin fechas determinadas: Dionisio Aguado —*Nuevo Método para Guitarra* (Madrid, 1843)—, D. E. M —*Novísimo arte de tocar la guitarra* (Madrid, [1845])—, Tomás Damas —*Pasatiempo Español* (Madrid, [1848])—, Antonio Cano —*Método Completo de Guitarra* (Madrid, [1852]), Tomás Damas —*Método completo y progresivo* (Madrid [1867]) o Tomás Damas —*Nuevo Método de Guitarra por cifra compaseada al alcance de todas las inteligencias* (Madrid, 1868) —.

¹⁴⁸⁰ Recuérdese a José Ferrer y Esteve —*Método para guitarra* (Barcelona, ca. 1910)—, Ignacio Agustín Campo —*Nuevo método para aprender á tocar la guitarra por música y sin necesidad de maestro* (Madrid, 1906)—, Francisco Cimadevilla —*Hispania* (Madrid, ca. 1913); —*España* (Madrid, [1917]) y *Método teórico-práctico para guitarra* (Madrid, 1928?).

guitarristas de la segunda mitad del ochocientos, si bien ahormados y mediados por la influencia de los acontecimientos sociales y políticos, tal y como había venido siendo usual hasta entonces. Como señaló María Nagore Ferrer «El acceso del pueblo al arte musical será una conquista progresiva del siglo XIX, que culminará a partir de finales del siglo y sobre todo en el XX con la denominada “cultura de masas”, propia de las sociedades urbanas»¹⁴⁸¹. Fue el momento en el que algunos métodos se convirtieron en herramienta para enaltecer ciertas orientaciones ideológicas, en particular de corte regionalista y nacionalista, como *España*, publicado en 1912 por S. Huertas¹⁴⁸², que muestra en su cubierta el lema «Vulgarización del arte»¹⁴⁸³. A su vez, la predilección de los guitarristas de la segunda mitad del ochocientos por músicas locales de distintos lugares de España se proyectó al siglo posterior, en cuyo primer tercio conocería amplio cultivo. Un ejemplo notable de este interés es el conjunto de canciones populares catalanas armonizadas por Miguel Llobet entre 1899 y 1927¹⁴⁸⁴. Asimismo, el repertorio andaluz fue ganando cada vez más seguidores¹⁴⁸⁵ y se idearon tratados específicos, como el *Método de Guitarra por Música y Cifra* editado por Rafael Marín en 1902¹⁴⁸⁶ que, junto al *Hispania* de Francisco Cimadevilla, atrajeron la atención de Manuel de Falla¹⁴⁸⁷. La obra de Marín acogió tanto la vertiente popular cuanto la académica, aunque con más presencia de la primera de forma intencionada por los motivos que el autor justificó:

La guitarra es genuinamente española, y que si bien en ella se pueden ejecutar preciosidades en el género serio, no para eso se hizo, no; la guitarra se hizo para los aires regionales españoles, y, sobre todo, para los aires andaluces; pues ¿qué instrumento del mundo imita el rasgueo en las Soleares, Malagueñas y aun en la misma Jota aragonesa? Ninguno. Y ¿el verdadero aire de todos los cantes y bailes andaluces? Tampoco. Lo contrario de la guitarra tocada por lo serio, que hay infinidad de instrumentos en los que se puede hacer aquello mismo, no solamente igual, sino con ventajas, pues en la guitarra se tropieza con una porción de

¹⁴⁸¹ María Nagore Ferrer, *La revolución coral. Estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)* (Madrid: ICCMU, 2002), 20.

¹⁴⁸² Véase p. 371.

¹⁴⁸³ Huertas, cubierta de *España*.

¹⁴⁸⁴ Bruno Tonazzi, *Miguel Llobet Chitarrista dell' Impressionismo* (Ancona: Bèrben, 1966), 44.

¹⁴⁸⁵ Celsa Alonso estudia la popularidad del flamenco en su artículo «1900-1936: modernización, nacionalización y cultura popular», en *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, ed. Celsa Alonso (Madrid: ICCMU, 2010), 107-110. Los regionalismos musicales y su importancia son abordados por la misma autora en «En el espejo “de los otros”: andalucismo, exotismo e hispanismo», en *Creación musical, cultura popular y construcción nacional...*, 83-104.

¹⁴⁸⁶ Rafael Marín, *Método para guitarra. Aires Andaluces (Flamenco) único en su género por Rafael Marín* (Madrid: Dionisio Álvarez, 1902). Existe una edición facsimilar precedida de un estudio introductorio de Eusebio Rioja, editada por el Ayuntamiento de Córdoba en 1995.

¹⁴⁸⁷ Véase p. 371.

dificultades en la menor cosa que se ejecute, mientras que en otros instrumentos se hace con mayor facilidad¹⁴⁸⁸.

Varios de los métodos de principios del novecientos conjugaron lo popular y académico como resultado de la convivencia de ambos estilos a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. Es el caso del *Método de guitarra en serio y flamenco para aprender á tocar sin necesidad de maestro* de Lucio Delgado Fernández¹⁴⁸⁹, donde el autor, maestro de «primeras letras»¹⁴⁹⁰, trasladó a un sistema propio de tablatura diversas piezas folklóricas. Otro exponente de esta tendencia es José Sirera Prats, quien aprendió guitarra clásica con Miguel Llobet y flamenca con Francisco Escudé, Miguel Borrull y Antonio Romero¹⁴⁹¹ y aplicó el sistema de escritura de Jaime Ruet o Tomás Damas en su *Método de guitarra por cifra compasada*¹⁴⁹², utilizado también por Eustasio Matallana en su *Nuevo Método de Guitarra por cifra compaseada al alcance de todas las inteligencias*¹⁴⁹³, con el que pretendía enseñar los tonos fundamentales y las escalas de utilidad en ambos estilos. Luis Soria Iribarne publicó, asimismo, un *Método fácil para guitarra por cifra compaseada*¹⁴⁹⁴, además del *Método fácil para guitarra por música*, concebido como apoyo del profesor, con repertorio clásico y popular, en el que se detiene en la enseñanza de los rasgueos. Fuera del territorio nacional, Guillermo Gómez difundió ambos repertorios a través de grabaciones para las casas Columbia, Regal y Polydor en Estados Unidos y en sus publicaciones compatibiliza las escrituras en música y cifra. Si los guitarristas del siglo XVIII y XIX se anunciaban en la *GdM* para atender los deseos de los aficionados, él se ofrecía de la misma manera para arreglar las piezas solicitadas por notación tradicional y «número»¹⁴⁹⁵. Escribió varias publicaciones pedagógicas que incluían principalmente repertorio popular español, con predominio del andaluz, aunque

¹⁴⁸⁸ Marín, *Método*, 5.

¹⁴⁸⁹ Lucio Delgado Fernández, *Método de guitarra en serio y flamenco para aprender á tocar sin necesidad de maestro* (Palencia, 1906), E-Mn M/2888. Se trata de un original mecanografiado que el autor depositó en el Registro de la Propiedad Intelectual.

¹⁴⁹⁰ Fue nombrado maestro interino de la Escuela Elemental de niños de Palencia en 1909 —como consta en la *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, 5 de marzo de 1909— y en 1915 destinado a la escuela de Palanquinos, en León —según atestigua la *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes* del 24 de noviembre de 1915—.

¹⁴⁹¹ Prat, *Diccionario de Guitarristas*, s.v. «Sirera Prats, José». Los datos biográficos proporcionados proceden de dicha publicación.

¹⁴⁹² Barcelona: Musical Emporium, Vda. De J. M. Llobet, [ca. 1920].

¹⁴⁹³ Madrid: Orfeo Tracio, s.d.

¹⁴⁹⁴ No localizado, aparece en un listado de obras del autor en la contraportada del *Método fácil para guitarra* (San Sebastián: Casa Erviti, s.d.).

¹⁴⁹⁵ Guillermo Gómez, *Método ilustrado para guitarra* (Ciudad de México: el autor, 193?), en cuya contraportada se informa de que «Todas las piezas de esta lista están por música y tienen además el sistema de números para ayudar a aquellos que no saben música. Para transcripciones y arreglos especiales diríjase al Maestro Guillermo Gómez, Esquina Calle Carmen y Venezuela. (Farmacia). México, D. F. ».

también mexicano para guitarra de seis cuerdas, o de siete, de uso en el país. A mediados de la década de los veinte había publicado *La guitarra séptima mexicana: método facilísimo para aprender*¹⁴⁹⁶, que contenía las «posiciones de los ocho tonos más fáciles en la guitarra con ejercicios para acompañar en cada uno de ellos». Un texto al que siguieron *La guitarra sin profesor. Método fácil para aprender a tocar la Guitarra sin necesidad de música ni maestro*¹⁴⁹⁷, en música y cifra, y el ya mencionado *Método ilustrado*, del que al menos se realizaron dos tiradas¹⁴⁹⁸, donde incluía setenta y cinco fotografías con los acordes principales y una sección recreativa con piezas de sencilla ejecución.

Las recopilaciones de música popular en cifra tuvieron también continuidad en el siglo XX. El manual de D. E. M. (tratado en el apartado § 4.3.2.) fue imitado por Faustino Fuentes Navas, que editó otro libro de características similares con repertorio actualizado titulado *Gran método de guitarra por cifra sin necesidad de maestro. Al alcance de todos. Sociedad Filomelódica*, que parece conoció cierto éxito a tenor de esa puntualización con que concluye el título y lo identifica como «Nueva edición corregida y aumentada»¹⁴⁹⁹. Además, era habitual que los aficionados reunieran el repertorio del momento y utilizaran el sistema de tablatura. El manuscrito anónimo titulado *Guitarra*, fechado en 1901¹⁵⁰⁰, que reúne piezas domésticas, en su mayor parte bailables, útiles para conocer el repertorio y folklore del momento y la aplicación de los rasgueos.

Paralelamente, el novecientos registra un incremento de la actividad de aquellas agrupaciones de pulso y púa que, como se indicó en su momento, empezaron a proliferar el siglo anterior. Para el aprendizaje del acompañamiento se publicaron rudimentos específicos, como *Rondalla badalonina. Todos los principales acompañamientos en acordes o posturas en todos los tonos de la música mayores y menores arreglado con letras y números para ese sonoro y bello instrumento de cuerda, escrito por Jaime Porta Ferrer*¹⁵⁰¹ para el uso de la propia agrupación, aunque también se podía adquirir en Barcelona, Madrid y Bilbao por una peseta. Se trata de una lámina de gran tamaño que

¹⁴⁹⁶ Ciudad de México: el autor, 1926.

¹⁴⁹⁷ Ciudad de México: el autor, 1933.

¹⁴⁹⁸ Así lo confirman los ejemplares examinados en la colección de la autora.

¹⁴⁹⁹ Madrid: Faustino Fuentes, [192-?]; Unión Musical Española lo comercializó con el título *Gran método de guitarra por cifra sin necesidad de maestro. Al alcance de todos. Por F. F. N.*

¹⁵⁰⁰ Se conserva en la colección de la autora.

¹⁵⁰¹ Badalona: el autor, 1930. En 1934 se volvió a editar de forma ampliada.

muestra la afinación de las cuerdas, la situación de las notas en la guitarra y las modulaciones con acordes en las distintas tonalidades. Por su parte, Feliciano Gascón — autor que, a decir de Domingo Prat, fue autodidacto y nació en Zaragoza el 9 de junio de 1859, aunque residió largos años en Lyon¹⁵⁰²— publicó en Francia *Méthode facile pour apprendre à jouer seul de la guitare*¹⁵⁰³ en notación musical. Sin embargo, el manual que llegó a tener más difusión en España fue el *Nuevo Método para el arte de acompañar la guitarra* de Guillermo Lluquet¹⁵⁰⁴, propietario de un almacén que surtía en Valencia de instrumentos musicales tanto a bandas como a agrupaciones de pulso y púa. Fue director de la Banda de Benaguacil desde 1907 hasta 1909 y entre 1917 y 1920¹⁵⁰⁵. El manual llegó a muchos hogares españoles y continúa hoy a la venta en su vigesimosexta edición¹⁵⁰⁶, incluso con una adaptación al soporte audiovisual¹⁵⁰⁷. Similar en su concepción, pero con un nuevo sistema de tablatura ideado por su autor, fue el *Método de Guitarra* de A. F. Catalá, posiblemente de origen español debido a su apellido¹⁵⁰⁸.

Tal y como se ha adelantado, y en cuanto a la guitarra académica, algunos de los métodos del siglo anterior continuaron reimprimiéndose a lo largo del novecientos, como algunos de los tratados de Antonio Cano y Tomás Damas o el varias veces citado *Nuevo Método* de Dionisio Aguado, todavía hoy a la venta¹⁵⁰⁹. No obstante, la mayor parte de las nuevas publicaciones pedagógicas surgieron fuera de España como consecuencia de la emigración de varios intérpretes reconocidos. Buenos Aires, donde la burguesía porteña tenía predilección por el instrumento, acaparó el mayor número de publicaciones. Allí, Antonio Jiménez Manjón, guitarrista ciego de Villacarrillo (Jaén), fundó un conservatorio que llegaría a ser subvencionado, al menos durante algún tiempo, por el gobierno argentino¹⁵¹⁰. Jiménez tocaba una guitarra de once cuerdas, por lo que el tratado que escribió estaba destinado a aprender dicha variante, aunque podía adaptarse a la de

¹⁵⁰² Prat, *Diccionario de Guitarristas*, s.v. «Gascón, Feliciano».

¹⁵⁰³ Lyon: J. B. Fontana, 1914.

¹⁵⁰⁴ Valencia: Casa Lluquet, 1933.

¹⁵⁰⁵ Relación de directores de la banda de Benaguasil, acceso el 2 de febrero de 2021, <http://umbenaguasil.es/relacio-directors>.

¹⁵⁰⁶ Valencia: [Centromúsica], 1984.

¹⁵⁰⁷ Versión audiovisual revisada por Manuel Pérez Gil (Valencia: Centromúsica, 2000), DVD.

¹⁵⁰⁸ Cuyo título completo reza: *El guitarrista. Fácil y rápido para aprender a tocar y acompañar por cifra y sin necesidad de maestro. Procedimiento moderno y único* (Buenos Aires: Casa De Paula, Poggio & Cía., [ca. 1926]). Este método aparece anunciado en *Caras y Caretas* el 20 de noviembre de 1926.

¹⁵⁰⁹ Faustino Fuentes Navas, que recibió los fondos de la editorial de Campo, reimprimió el *Nuevo Método para Guitarra* de Aguado al menos en cuatro ocasiones. Por otra parte distintos guitarristas versionaron el método, como Regino Sáinz de la Maza, Antonio Sinópoli y Venancio García Velasco (véase nota n.º 722)

¹⁵¹⁰ Prat, *Diccionario de Guitarristas*, s.v. «Manjón, Antonio Giménez».

seis, y en su primera edición aparece titulado *La Escuela de la guitarra, obra completa dividida en siete cursos y que contiene desde los principios mas elementales hasta los estudios de mayor dificultad para la guitarra de seis y de once cuerdas por Antonio J. Manjon*¹⁵¹¹. Esta obra, de cuyo conjunto solo llegaron a publicarse los dos primeros «cursos», pretendía enseñar a los alumnos piezas con una armonía llena, sonora y variada si bien no excesivamente dificultosas. Otro nombre a considerar asociado al ámbito rioplatense es el de Pedro Maza Barranco: nacido en Zaragoza en 1870, aparece documentado en Montevideo en 1899 y más tarde en Buenos Aires, donde funda en 1907 la Academia Albéniz; a decir de Domingo Prat era particularmente adepto al método de Antonio Cano —a quien conoció personalmente— y su desempeño profesional incluyó una intensa actividad a través de rondallas y orfeones¹⁵¹², además de la redacción, ya en los últimos años de su vida, del *Método Moderno Elemental y Superior para Guitarra con mas de 20 obras incluídas en el texto*¹⁵¹³.

En España, Francisco Tárrega transmitió a través de sus obras y conciertos los avances de sus predecesores. Aunque no llegó a escribir ningún método, logró multiplicar la afición por el instrumento por medio de sus conciertos, sus obras y la enseñanza. En una línea de filiación similar a las enseñanzas de otros grandes guitarristas decimonónicos, también los alumnos de Tárrega dispersos por América del Sur, Francia y España publicaron diversos libros pedagógicos. Domingo Prat llegó a Buenos Aires en 1907 y Miguel Llobet en 1910, seguidos de Hilarión Leloup en 1912 y Emilio Pujol en 1919¹⁵¹⁴, mientras que en España permanecieron Daniel Fortea y Pepita Roca¹⁵¹⁵. Las

¹⁵¹¹ Buenos Aires: Antonio Núñez, [190-?]. Se ha podido localizar una única copia de la prínceps (GB-Lbl h.255.b). Agradezco a la doctora Melanie Plesch el envío de una copia de su colección perteneciente a la cuarta edición, cuando en aquellos momentos no había logrado localizar el método en la Biblioteca Británica.

¹⁵¹² Prat, *Diccionario de Guitarristas*, s.v. «Maza Barranco, Pedro». Dicha entrada es una extensa biografía, resultado de los datos que Prat recogió de forma personal.

¹⁵¹³ Buenos Aires: Roque Gaudiosi, [1927?]. El único ejemplar que se ha podido consultar se encuentra en la Biblioteca Británica. En él se puede leer la siguiente dedicatoria: «Al eminente profesor señor Eleuterio F. Tiscornia con todo afecto y admiración. Pedro Maza. Buenos Aires, 11 de 3 de 1936».

¹⁵¹⁴ Desde hace ya algunos años han ido surgiendo estudios sobre los concertistas españoles en el área rioplatense; así Richard Pinnell, *The Rioplatense Guitar. The Early Guitar and Its Context in Argentina and Uruguay* (Oxford: The Bold Strummer, 1993); Melanie Plesch, «The Guitar in Nineteenth-Century Buenos Aires: Towards a Cultural History of an Argentine Musical Emblem» (tesis doctoral, Universidad de Melbourne, 1998); Claudio Ferrer, «Maestros guitarristas españoles en el Río de la Plata», *Roseta, Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, n.º 0 (2007): 68-94; más recientemente Randy Osborne y Héctor García Martínez han publicado numerosa documentación sobre el tema en *Annotations for the History of the Classical Guitar in Argentina 1822-2000*, 4 vols. (Campbell, California: Fine fretted Strings, 2020).

¹⁵¹⁵ Prat, *Diccionario de Guitarristas*, s.v. «Maza Barranco, Pedro».

mejores fuentes para conocer las actividades de estos guitarristas son la *Historia de la Guitarra* de Ricardo Muñoz¹⁵¹⁶ y el *Diccionario de Guitarristas* de Domingo Prat¹⁵¹⁷. En palabras de Ricardo Muñoz «a Prat se debe en primer término, la evolución y desarrollo adquirido por el arte musical de la guitarra en la América del Sud desde el año 1907 en adelante»¹⁵¹⁸. Este músico, al contrario de otros condiscípulos, fue muy crítico con la expresión «escuela de Tárrega»: «el fuerte impulso que dió al instrumento y el estado premusical en que se hallaban sus discípulos, hacía que todos le admirásemos con encanto franciscano, lo mismo el Preludio N° 5 que la no muy adecuada Marcha de la ópera “Tanhauser”, de Wagner»¹⁵¹⁹. Prat no escribió ningún método, pero sí dos cuadernos de técnica guitarrística que publicó en Buenos Aires: *Escalas y Arpeggios de Mecanismo Técnico*¹⁵²⁰ y *La nueva técnica de la guitarra*¹⁵²¹, surgidos de la reflexión y la experiencia, con novedosos ejercicios que concedían importancia al dedo meñique de la mano derecha, olvidado por la mayor parte de los métodos de guitarra anteriores, al menos desde Dionisio Aguado.

Miguel Llobet llegó a Buenos Aires en 1910, donde logró multiplicar la afición por la guitarra. El concertista no dejó ningún método escrito, pero fue partícipe de la elaboración del texto de Hilarión Leloup. El instrumento se convirtió en el preferido de los estamentos adinerados de la sociedad porteña. Este fenómeno fue acompañado por la publicación de numerosas partituras y algunos métodos de guitarra. La producción editorial en España dedicada al instrumento fue mucho menor en comparación. Ricardo Muñoz ofrece cifras de la actividad desplegada en el Río de la Plata: «En Buenos Aires se hallan instalados no menos de diez academias de guitarra, y unos cien conservatorios en cuyas aulas se cultiva este arte, que unido a las lecciones que particularmente dan los maestros, unas 5000 personas entre alumnos y aficionados rinden culto al bello

¹⁵¹⁶ Muñoz, *Historia de la Guitarra*.

¹⁵¹⁷ Prat, *Diccionario de Guitarristas*. Recientemente han surgido algunos estudios sobre los concertistas españoles en Buenos Aires. Richard Pinnell publicó *The Rioplatense Guitar. The Early Guitar and Its Context in Argentina and Uruguay* (Oxford: The Bold Strummer, 1993). Melanie Plesch centró el tema de su tesis doctoral en el papel que desempeñó la guitarra en el Río de la Plata, considerada emblema nacional: «The Guitar in Nineteenth-Century Buenos Aires: Towards a Cultural History of an Argentine Musical Emblem» (tesis doctoral, Universidad de Melbourne, 1998). Recientemente Randy Osborne y Héctor García Martínez han publicado numerosa documentación sobre el tema en *Annotations for the History of the Classical Guitar in Argentina 1822-2000*, 4 vols. (Campbell, California: Finefretted strings, 2020).

¹⁵¹⁸ Muñoz, *Historia de la Guitarra*, 305.

¹⁵¹⁹ Prat, *Diccionario de Guitarristas*, s.v. «Tárrega Eixea, Francisco».

¹⁵²⁰ Buenos Aires: Ricordi Americana, 1910.

¹⁵²¹ Buenos Aires: Ricordi Americana, 1929.

instrumento»¹⁵²². Hilarión Leloup, bilbaíno, se instaló en Buenos Aires en 1912 y en 1914 fundó la primera academia legalmente autorizada con el nombre «Tárrega»¹⁵²³. Por su *Método Elemental para Guitarra*¹⁵²⁴ se formaron varias generaciones de guitarristas argentinos, y todavía hoy continúa a la venta por Melos Ediciones Musicales de Buenos Aires, continuadora de Ricordi Americana¹⁵²⁵.

El alumno de Tárrega que llevó un paso más a los estudios del instrumento fue Emilio Pujol, que aconsejado por Felipe Pedrell se dedicó a la investigación: «Por esa época [hacia 1916] mis principales afanes eran los de poder alcanzar merecida categoría de concertista; pero, el Maestro Pedrell, buen psicólogo, vio en mí la faceta –que yo ignoraba- de un posible investigador»¹⁵²⁶. Estudió también con Ignacio Agustín Campo. Pujol se instaló en París en diciembre de 1921, donde permaneció hasta 1928 y colaboró con Manuel de Falla en la primera interpretación del *Hommage à Debussy*¹⁵²⁷. En el mes de junio de 1934 se imprimió el primer volumen de la *Escuela Razonada de la Guitarra* (véanse la nota n.º 45 y la p. 56), que a instancias del autor fue prologado por Falla.

Mientras los mencionados alumnos de Francisco Tárrega desempeñaban su labor en el extranjero, Daniel Fortea permaneció en España. Valenciano de origen, se instaló en Madrid en 1911, dos años después del fallecimiento del maestro, donde comenzó a organizar su catálogo editorial denominado «Biblioteca Fortea». En 1921 publicó en la capital española su *Escuela de Guitarra*¹⁵²⁸ para colmar el vacío que existía en la iniciación al instrumento, ya que en su opinión los métodos de Sor y Aguado no eran aptos para principiantes¹⁵²⁹. Para el segundo volumen del método señalado, seleccionó, ordenó y digitó 28 ejercicios de Aguado que se complementaban, al final del volumen, con consejos prácticos para su ejecución¹⁵³⁰. Es de destacar que modificó la digitación

¹⁵²² Muñoz, *Historia de la Guitarra*, 311.

¹⁵²³ *Ibíd.*, *Historia de la Guitarra*, 307.

¹⁵²⁴ Hilarión Leloup, *Método Elemental para Guitarra preparado y digitado de acuerdo con la verdadera Escuela Moderna de Tárrega* (Buenos Aires: [el autor], 1923). El ejemplar que se encuentra en E-Bmi con signatura FA852 perteneció a Llobet y muestra la siguiente dedicatoria: «Al insigne maestro de la guitarra y estimadísimo e inolvidable amigo Sr. Miguel Llobet. Respetuosamente. Hilarión Leloup. Buenos Aires 15 oct 1923».

¹⁵²⁵ Hilarión Leloup, *Método Elemental para Guitarra*, 20.ª ed. (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1990).

¹⁵²⁶ Emilio Pujol, «El maestro Pedrell, la vihuela y la guitarra», *Anuario Musical*, n.º 27 (1972): 47.

¹⁵²⁷ Véase p. 372.

¹⁵²⁸ Dicha publicación presenta el título *Escuela de Guitarra* en su portada, pero en la cubierta figura como *Método de Guitarra*.

¹⁵²⁹ Madrid: Fortea, 1921. Comenzó a distribuirse desde 1922, según consta en una hoja anexa al ejemplar procedente de la biblioteca de José Subirá (E-Bc 2007-8-C 28/17).

¹⁵³⁰ Daniel Fortea, nota preliminar a la *Escuela de Guitarra* (Madrid: el autor, 1921).

original de Aguado —y distorsionó, en consecuencia, los parámetros interpretativos originales—, por ejemplo al sustituir arrastres por portamentos, con el fin de «dar más vida a la melodía»¹⁵³¹. Esta segunda parte del método se vio ampliada en sucesivas ediciones con la adición de ejercicios de Tárrega, Sor, Carcassi, Coste y del mismo Fortea. El libro tuvo amplia difusión fuera de España. Fortea escribió, además, un *Método de guitarra por cifra acompañada*¹⁵³² y un *Método Elemental*¹⁵³³.

A pesar de haber recibido de forma indirecta sus logros técnicos, los concertistas de del siglo XX parecen, en su inmensa mayoría, ignorar la producción de la generación anterior a Tárrega. Los nombres de Antonio Cano y Tomás Damas perduraron en los catálogos de los almacenes musicales, incluso fuera de España (resulta paradigmático el caso de Argentina¹⁵³⁴), pero fueron las publicaciones de los alumnos del maestro de Castellón las más divulgadas, junto al método de Aguado. Sin embargo, a la luz de las investigaciones actuales, se constata que la consideración de la guitarra hoy día como instrumento de concierto no habría sido posible sin las innovaciones reseñadas, la convivencia de los repertorios popular y académico en la segunda mitad del siglo XIX y, en definitiva, la creación del corpus de literatura pedagógica tratado en esta investigación.

¹⁵³¹ Daniel Fortea, *Escuela de Guitarra. Estudios de Aguado ordenados y digitados* (Madrid: el autor, 1932).

¹⁵³² Madrid: el autor, s.d.

¹⁵³³ Se desconocen sus datos editoriales pues, a pesar de que figura en varios catálogos de la Biblioteca Fortea, no ha podido ser localizado.

¹⁵³⁴ Antigua Casa Núñez, *Nuevo catálogo*, 5-6.

5. INVENTARIO RAZONADO

A pesar de haber empleado ya un apartado a explicitar la estrategia de decisiones metodológicas establecida desde una perspectiva puramente instrumental y a justificar la adopción de una estructura de inventario (§ 1.3. *ut supra*), parece necesario dedicar un espacio previo al mismo para recapitular algunos detalles concretos concernientes a la articulación, formato y estructura de los asientos que lo conforman y explicar ciertos pormenores que no se mencionaron en aquel punto. En primera instancia, cabría recordar que el corpus general de registros ha sido discriminado en dos grandes apartados relativos a la naturaleza de los materiales, lo que redundará en diferencias de plantilla.

La primera sección, dedicada a los manuscritos, se subdivide, a su vez, en anónimos (dispuestos cronológicamente de la forma más aproximada posible) y aquellos con autoría declarada / conocida (ordenados alfabéticamente por el apellido de su creador). Ambas subsecciones comparten idéntico modelo de ficha excepto por la supresión del campo *autor* en el primero de los casos siguiendo un principio de economía que no se aplica al resto de descriptores —título, lugar y fecha de producción, descripción física, localización, referencias, y observaciones— aunque pueda darse la circunstancia de que queden vacíos por falta de datos¹⁵³⁵. Por el mismo motivo se ha agregado el campo relativo a reproducciones en los escasos casos necesarios.

En la segunda sección, donde se recogen los tratados impresos y las ediciones comerciales, los descriptores varían sustancialmente en razón de la naturaleza bibliográfica de unos materiales en principio ajenos al factor de unicidad que caracteriza a los manuscritos, de tal suerte que se han implementado campos para las circunstancias de la edición así como menciones tanto para sus responsables cuanto para el impresor (además de otros particulares como el número de plancha), si bien se ha perseguido mantener un fundamento de sistematicidad y coherencia con el conjunto.

Así, y como estrategia aplicable a todo el inventario, merece recordarse que, siguiendo la tónica general apuntada en el apartado correspondiente de la introducción, cualquier información reconstruida se consigna entre corchetes y en aquellas otras

¹⁵³⁵ Se trata de una casuística presente, sobre todo, en el bloque dedicado a los manuscritos, de los que en no pocas ocasiones sólo se conocen menciones indirectas e imprecisas a través de anuncios en prensa o, menos frecuentemente, de catálogos.

obtenidas indirectamente, a través de terceros, se hace constar su procedencia. Y cuando se produce la circunstancia de que un mismo autor disponga de métodos manuscritos e impresos, se señala en el apartado de observaciones. Para la descripción física y la consignación de fechas de los materiales en su totalidad se han seguido las *Reglas de catalogación* en vigor publicadas por el Ministerio de Cultura.

La localización tanto de los manuscritos cuanto de los ejemplares impresos se señala mediante el sistema de abreviaturas establecido por RISM y, en caso de no existir en dicho *library siglum*, se ha creado exprofeso de acuerdo con dicha normativa. Resulta imprescindible señalar la ubicación de los manuscritos y muy necesaria en los métodos impresos, ya que al haber sido compuestos, en muchas ocasiones de forma artesanal, las diversas unidades presentan diferencias. Las ediciones sólo comienzan a ser homogéneas a finales del siglo XIX gracias a la mecanización de la imprenta, pero consignar la ubicación de dichos métodos sigue siendo preciso ya que se conservan escasas copias en archivos y bibliotecas. Asimismo, debe advertirse que el inventario incluye aquellos ejemplares que, por diversas circunstancias, no han podido ser examinados físicamente pero de los que se conoce su existencia a través de menciones en catálogos bibliográficos o en publicaciones previas (necesariamente señaladas en las fichas). Por último, en caso de existir, se señalan las reproducciones actuales, así como el ejemplar utilizado para ello.

5.1. Métodos manuscritos

5.1.1. Métodos manuscritos anónimos

Título	Quadernito manuscrito para componer por las posturas mayores y menores; trata tambien de la guitarra, de las cuerdas y del conocimiento de la música.
Lugar y fecha prod.	
Descripción física	
Localización	No localizado.
Referencias	<i>DdM</i> , 9 de septiembre de 1784; <i>GdB</i> , 16 de noviembre de 1784.
Observaciones	

Título	Los dos bayles Ingleses mas faciles y la Alemanda con dos contradanzas nuevas en música y cifra para guitarra con los distintos modos de tomar las voces, el mejor arreglo á las posturas, y compostura de la mano que pisa las cuerdas, pudiendo servir de instruccion á diversas tocatas.
Lugar y fecha prod.	
Descripción física	
Localización	No localizado.
Referencias	<i>GdM</i> , 30 de septiembre de 1788.
Observaciones	

Título	Sistema sobre el modo de formar las campanelas en la guitarra, por un músico profesor, obra 1ª.
Lugar y fecha prod.	
Descripción física	
Localización	No localizado.
Referencias	<i>GdM</i> , 27 de mayo de 1796; <i>GdB</i> , 4 de junio de 1796.
Observaciones	

Título	Escuela de principios ó escalas, compuestos por el P. Basilio, con 7 minués escritos en música y cifra.
Lugar y fecha prod.	
Descripción física	
Localización	No localizado
Referencias	<i>GdB</i> , 11 de junio de 1796.
Observaciones	Vendido, según el anuncio, por 34 rs.

Inventario razonado

Título	[Tratado de los tonos]
Lugar y fecha prod.	S.l., [179-?]
Descripción física	[36] p. ; 22 × 32 cm.
Localización	E-Mn MP/1659 (1) Incluido en el ms. E-MP/1659 (1) titulado [Ejercicios para guitarra]
Referencias	<i>GdM</i> , 23 de mayo de 1797. En esa fecha se anuncia un método de Isidro Laporta que se ajusta a los contenidos del ms.
Reproducciones	BDH
Observaciones	Adquirido por E-Mn en mayo de 2004 a D. Vicente Quiroga López.

Título	Explicacion fundamental de la musica que se halla sobre los numeros de la cifra, con todas las advertencias necesarias para que los aficionados puedan executar las obras que gusten comprehender. Obra Nueva. Compuesta por un Profesor de Musica de esta corte.
Lugar y fecha prod.	[Madrid], [1793?] Datación según el anuncio del <i>DdM</i> .
Descripción física	[24] p. ; 21 cm.
Localización	E-Mn MSS/14059/1 Legado Barbieri.
Referencias	<i>DdM</i> , 3 de diciembre de 1793.
Observaciones	

Título	Modo fácil para aprender el ayre volero en la guitarra, y arreglar la voz, dispuesto por un músico profesor.
Lugar y fecha prod.	
Descripción física	
Localización	No localizado.
Referencias	<i>GdM</i> , 7 de noviembre de 1797; <i>GdB</i> , 15 de noviembre de 1797; <i>DdB</i> ; 16 de septiembre de 1799.
Observaciones	

Título	Tratado sobre la composicion.
Lugar y fecha prod.	
Descripción física	
Localización	No localizado.
Referencias	<i>GdM</i> , 19 de diciembre de 1797.
Observaciones	

Título	Principios de la guitarra.
Lugar y fecha prod.	
Descripción física	
Localización	No localizado.
Referencias	<i>GdM</i> , 19 de diciembre de 1797.
Observaciones	

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

Título	Escuela de arpegios en música y cifra para guitarra, con diferentes pasos y lecciones en que deberá ejercitarse el aficionado para adquirir manejo, con su explicacion para pisar y herir con arte, entender y saber usar de las cejuelas; por un músico profesor.
Lugar y fecha prod.	
Descripción física	
Localización	No localizado.
Referencias	<i>GdM</i> , 24 de abril de 1798; <i>GdB</i> , 2 de mayo de 1798.
Observaciones	

Título	Modo facil para aprender el ayre volero en la guitarra; y arreglar la voz aunque no se entienda la música, con seguidillas que se podrán puntear cantándolas en el instrumento.
Lugar y fecha prod.	
Descripción física	
Localización	No localizado
Referencias	<i>GdM</i> , 12 de julio de 1799; <i>GdB</i> , 20 de julio de 1799
Observaciones	

Título	Escuela de arpegios para guitarra, con lecciones particulares para el estudio.
Lugar y fecha prod.	
Descripción física	
Localización	No localizado.
Referencias	<i>GdM</i> , 18 de febrero de 1800; <i>GdB</i> , 26 de febrero de 1800.
Observaciones	Vendido por 4 rs. según información de los anuncios.

Título	Modo facil para aprender el ayre volero en la guitarra, y arreglar la voz aunque no se entienda la música, nuevamente dispuesto con explicacion muy clara, así para gobierno de este tiempo como de qualquiera otro.
Lugar y fecha prod.	
Descripción física	
Localización	No localizado.
Referencias	<i>GdM</i> , 28 de agosto de 1801; <i>GdB</i> , 5 de septiembre de 1801.
Observaciones	

Título	Arte de guitarra.
Lugar y fecha prod.	
Descripción física	
Localización	No localizado.
Referencias	<i>GdM</i> , 13 de agosto de 1805; <i>GdB</i> , 21 de agosto de 1805.
Observaciones	Vendido por 20 rs. según informan los anuncios.

Inventario razonado

Título	Cuaderno de diapasones, que enseña el modo de colocar la mano y sus posturas, y con los dedos que han de pisar los trastes.
Lugar y fecha prod.	
Descripción física	
Localización	No localizado.
Referencias	<i>GdM</i> , 13 de agosto de 1805; <i>GdB</i> , 21 de agosto de 1805.
Observaciones	Vendidos en cifra y música por 24 reales y solo en cifra por 12, según consta en los anuncios.

Título	Arte de tocar por cifra, con 2 walses, 2 contradanzas inglesas, una francesa y 2 minués.
Lugar y fecha prod.	
Descripción física	
Localización	No localizado.
Referencias	<i>GdM</i> , 3 de enero de 1806; <i>GdB</i> , 11 de enero de 1806.
Observaciones	Vendido por 26 rs. según los anuncios.

Título	Quaderno, que contiene las tres escalas de toda la extension de la guitarra, la natural, la de sostenidos y la de bemoles; y juntamente los 24 tonos mayores y menores, con sus escalas correspondientes y posturas en cifra y música.
Lugar y fecha prod.	
Descripción física	
Localización	No localizado.
Referencias	<i>GdM</i> , 4 de julio de 1806; <i>GdB</i> , 12 de julio de 1806.
Observaciones	

Título	Principios de guitarra. 7 diapasones con sus posturas escritos en cifra y musica segun el método del P.B. [Padre Basilio, Miguel García].
Lugar y fecha prod.	[Madrid], [ca. 1806]
Descripción física	[4] p. ; 18 × 26 cm.
Localización	E- BIAfv M. 131/08
Referencias	<i>GdM</i> , 26 de septiembre de 1806.
Observaciones	Manuscrito cosido junto al <i>Arte de tocar la guitarra por cifra</i> de [Lardiés] y <i>Documentos de la Cifra</i> equivalentes a los de la musica. No hay constancia de quién ha realizado dichos apuntes sobre la técnica del Padre Basilio, por lo que se engloba dentro de los métodos anónimos

Título	Siete diapasones, con sus posturas para enseñar á tocar la guitarra según el método del P. Basilio, escritos en cifra y música, 14 rs. Idem en cifra solo.
Lugar y fecha prod.	
Descripción física	
Localización	No localizado
Referencias	<i>GdB</i> , 4 de octubre de 1806
Observaciones	Se clasifica como anónimo porque no hay certeza de que lo compusiera el mismo Padre Basilio. Vendido por 7 rs. según informa el anuncio.

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

Título	Cifra para guitarra, escrita con todas las reglas músicas, sin equivocaciones, y moderna, a saber: una cartilla dispuesta en preguntas y respuestas para conocer la cifra, puesta por primeras lecciones: los 7 diapasones mayores con sus posturas, y por segundas unos arpeggios o modulaciones para adquirir ejecución en la mano derecha.
Lugar y fecha prod.	
Descripción física	
Localización	No localizado.
Referencias	<i>DdM</i> , 15 de octubre de 1808.
Observaciones	Vendido por 8 rs. según informa el anuncio.

Título	[Método para guitarra] Título propuesto por E-Mn.
Lugar y fecha prod.	S.l., [entre 1815-25?] Datado por E-Mn en el siglo XVIII (catálogo on-line consultado en abril de 2022). Por su contenido podría datarse a partir de 1815.
Descripción física	[31] p. ; 14 × 20 cm. Filigrana del papel en las guardas: M ^L ELIAS.
Localización	E-Mn M/880 Legado Barbieri (sig. G-6 ^a -29). En el lomo de la encuadernación figura el título «Cuaderno de música». En la última página aparece la inscripción «Soy de D. ⁿ Carmen Puente».
Referencias	
Observaciones	
Reproducciones	BDH

Título	Razon. Figura que tienen los signos de Musica y modo de como deven executarse y trasportarse en la Guitarra Española. Se ponen tambien los Diapasones, para la ynteligencia y execucion de los Principiantes en dicho instrumento.
Lugar y fecha prod.	S.l., [179-?]
Descripción física	[38] p. ; 21 cm. Filigrana: Romaní (Capellades).
Localización	E-Mba FJIM-1150
Referencias	
Observaciones	

Autor	B. A.
Título	Tratado Teorico de la Musica aplicada á la Guitarra por D. ⁿ B. A
Lugar y fecha prod.	S.l., [entre 1808 y 1815]
Descripción física	[18, 35] p. ; 20 × 15 cm.
Localización	E-Mn MSS/13762 Legado Barbieri (sig. G-3 ^a -15)
Referencias	
Observaciones	
Reproducciones	BDH

Título	Principios de Musica Aplicados á la Guitarra
Lugar y fecha prod.	S.l., [18--]
Descripción física	8 p.
Localización	E-Bmi FA0274.
Referencias	
Observaciones	

Inventario razonado

Título	<i>Principios Practicos y Conocim.[ien]to de los tonos Mayores y Menores para Guitarra</i>
Lugar y fecha prod.	S.l., [18--]
Descripción física	8 p.
Localización	E-Bmi FA0275.
Referencias	
Observaciones	

Título	Rudimentos muy necesarios para la guitarra
Lugar y fecha prod.	S.l., [183-?]
Descripción física	14 p. ; 22 × 32 cm. Filigrana: DAC
Localización	E-Mba FJIM-1149
Referencias	
Observaciones	

Título	Prevenções Musicales para la ejecucion en la guitarra. Año de 1863.
Lugar y fecha prod.	S.l., 1863.
Descripción física	80 p. 18 × 12 cm.
Localización	E-Mn M/1918 Legado Barbieri (sig. G-6 ^a -2)
Referencias	
Observaciones	
Reproducciones	BDH

Título	Cartilla ó sean Principios elementales p. ^a aprender á tocar la Guitarra por cifra y sin Maestro.
Lugar y fecha prod.	S.l., [último tercio siglo XIX]
Descripción física	[4] p. ; 18 × 26 cm.
Localización	E-Mm I 36
Referencias	
Observaciones	Donación de S.A.R. la Infanta Doña Isabel.

5.1.2. Métodos manuscritos de autoría conocida

Autor	ABREU, ANTONIO
Título	Escuela de la Guitarra que contiene el uso de las manos y dedos, y con quales se há de tocar la nota con mas propiedad; qué cosa és cejilla derecha, que es cejilla torcida, y como se ha de usar, y en q. ^e casos conbiene hacerla derecha, ó torcida: que és media cejilla, y quando se ha de hacer. Asimismo contiene muchas lecciones instructivas. Compuesto, Por D. ⁿ Antonio Abreu.
Lugar y fecha prod.	S.l., [1797?] Datación a partir del anuncio de la <i>GdM</i> del 19 de diciembre de 1797.
Descripción física	58 p. ; 21 cm. Filigrana: Romaní (Capellades, Barcelona)
Localización	E-Mn MSS/20092/9
Referencias	<i>GdM</i> , 19 de diciembre de 1797; <i>GdB</i> , 27 de diciembre de 1797.
Observaciones	Este tratado fue ampliado y llevado a la imprenta en Salamanca por el Padre Víctor Prieto en 1799 (véase su referencia en la sección de metodos impresos).

Autor	AGUADO, DIONISIO
Título	Nuevo método de Guitarra por Dionisio Aguado
Lugar y fecha prod.	S.l., s.d.
Descripción física	
Localización	E-Gil. No examinado.
Referencias	Gimeno, <i>Dionisio Aguado (1784-1849) y la Escuela de guitarra de 1820</i> , 52.
Observaciones	Véase el tratado en la sección de métodos impresos.

Autor	AGUADO, DIONISIO
Título	Escuela de guitarra
Lugar y fecha prod.	S.l., [182-?]
Descripción física	
Localización	E-Moreno-Uncilla. No examinado.
Referencias	Bordas, <i>La Guitarra española</i> , 201.
Observaciones	Copia ms. no autógrafa. Véase el tratado en la sección de métodos impresos.

Autor	AMETLLER, NARCISO
Título	[Método]
Lugar y fecha prod.	
Descripción física	
Localización	No localizado.
Referencias	Prat, <i>Diccionario de Guitarristas</i> , s. v. «Ametller Cabrer, Narciso».
Observaciones	

Inventario razonado

Autor	AVELLANA, JOSEPH
Título	Laberinto de 192 compases diferentes, repartidos en tres tablas en quadro para guitarra de sexta orden, con el que facilmente y sin auxilio de maestro puede cualquiera componer contradanzas en música de tres partes para dicho instrumento.
Lugar y fecha prod.	
Descripción física	
Localización	No localizado
Referencias	<i>GdM</i> , 5 de mayo de 1795; <i>GdB</i> , 12 de de mayo de 1795.
Observaciones	

Autor	BAYLÓN, ÁNGEL
Título	Escuela completa de Guitarra, donde se enseñan todos los rudimentos de la Música aplicados con toda perfeccion á dicho Instrumento, y su completo conocimiento por reglas claras y fijas. Hecha por Baylon, profesor de la misma, en Madrid, año de 1827.
Lugar y fecha prod.	Madrid, 1827
Descripción física	141 p. ; 16 × 23 cm.
Localización	E-Mn M/830 De la colección del infante don Francisco Antonio de Paula de Borbón. Legado Barbieri (sig. G-5 ^a -51)
Referencias	
Observaciones	Contiene dedicatoria del autor al infante don Francisco Antonio de Paula de Borbón fechada el 3 de julio de 1827.
Reproducciones	BDH

Autor	BENAVENT, MATEO
Título	Principios y varias piezas de guitarra que fueron de Mateo Benavent maestro de instrucción primaria en el Pueblo de la Riba en el año 1851, y que murió en 18 agosto del año 1855, de colera asiatico, en otro pueblo soltero de edad 54 años, cuya musica de guitarra heredé yo José Antonio Oliva segun testamento de otro Benavent y no me fueron entregadas mas q.e dos libretas.
Lugar y fecha prod.	[La Riba (Tarragona), entre 1851 y 1855]
Descripción física	80 p. ; 21 × 31 cm. Filigrana: R R S
Localización	E-LCollado. Ms. que perteneció en el siglo XIX a José Antonio Oliva y Guarro.
Referencias	
Observaciones	El contenido de las p. 1, 2 y 8 se debe a José Antonio Oliva y Guarro, así como su paginación.

Autor	CALVO RODRÍGUEZ, DOMINGO
Título	Seis paspies con seis minues, puestos en música y cifra para guitarra, con la explicacion de posturas y tonos que se componen.
Lugar y fecha prod.	
Descripción física	
Localización	No localizado
Referencias	<i>DdM</i> , 25 de julio de 1786; <i>GdB</i> , 1 de agosto de 1786.
Observaciones	

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

Autor	CALVO RODRÍGUEZ, DOMINGO
Título	Breves documentos especulativos de la cifra equivalentes á los de la música, necesarios á los que se dedican á la guitarra, ó á qualquier otro instrumento, para poder dirigirse sin necesidad de la música, por Domingo Calvo.
Lugar y fecha prod.	
Descripción física	
Localización	No localizado
Referencias	<i>GdB</i> , 11 de diciembre de 1792
Observaciones	Vendido por 8 rs. según la información del anuncio.

Autor	[CALVO RODRÍGUEZ, DOMINGO]
Título	Documentos de cifra equivalentes á los de la música para los aficionados á la guitarra ó qualquiera otro instrumento, á fin de poder dirigirse sin necesidad de la música; obra especulativa corregida y añadida.
Lugar y fecha prod.	
Descripción física	
Localización	No localizado
Referencias	<i>GdB</i> , 14 de junio de 1794
Observaciones	

Autor	[CALVO RODRÍGUEZ, DOMINGO]
Título	Documentos de cifra para dirigirse en el referido instrumento ó qualquiera otro sin necesidad de música. Se hallará en Madrid en la Librería de Fernández.
Lugar y fecha prod.	
Descripción física	
Localización	No localizado
Referencias	<i>GdB</i> , 4 de junio de 1796.
Observaciones	

Autor	[CALVO RODRÍGUEZ, DOMINGO]
Título	Documentos de la Cifra equivalentes a los de la musica para poder dirigirse en la guitarra (y por lo que hace a lo elemental, en toda suerte de Instrumentos) sin necesidad de la musica. Obra Ilustrada de [Anagrama ilegible]. 16 rs.
Lugar y fecha prod.	S.l., [179-?]
Descripción física	[8] p. ; 18 × 26 cm.
Localización	E-Blafv M131/08
Referencias	
Observaciones	Ms. cosido junto al <i>Arte de tocar la guitarra por cifra</i> de [Lardiés] y <i>Principios de guitarra. 7 diapasones con sus posturas escritos en cifra y música segun el método del P. B.</i> [Padre Basilio].

Inventario razonado

Autor	[CALVO RODRÍGUEZ, DOMINGO]
Título	Documentos de la cifra para poder dirigirse en qualquiera instrumento, sin necesidad de la música, con las dos escalas mas principales de la guitarra.
Lugar y fecha prod.	
Descripción física	
Localización	No localizado
Referencias	<i>GdB</i> , 18 de octubre de 1799.
Observaciones	

Autor	[CALVO RODRÍGUEZ, DOMINGO]
Título	Documentos de la cifra con todos los elementos equivalente á los de la música por el mismo.
Lugar y fecha prod.	
Descripción física	
Localización	No localizado
Referencias	<i>GdB</i> , 28 de diciembre de 1799.
Observaciones	

Autor	CANO, ANTONIO
Título	Método completo de Guitarra por don Antonio Cano.
Lugar y fecha prod.	S.l., s.d.
Descripción física	98 p. ; 18 × 26 cm.
Localización	E-Mc Roda-950
Referencias	
Observaciones	No autógrafo

Autor	FERANDIERE, FERNANDO
Título	Caprichos, Preludios, Fantasías, ó Modulaciones, formacion de los Tonos mayores y menores, siguiendo el orden de los signos de la Musica, explicacion de sus nombres segun el metodo Italiano, Frances y Español. Obra de Guitarra escrita por d ⁿ Fernando Ferandiere, en Cadiz. Año de 1790.
Lugar y fecha prod.	Cádiz, 1790
Descripción física	[18] p. ; 21 × 31 cm
Localización	E-Mn MP/1659 (2)
Referencias	
Observaciones	Incluido en el ms. E-MP/1659 titulado [<i>Ejercicios para guitarra</i>]. Encuadernado junto a [<i>Tratado de los tonos</i>], <i>Esplicac[i]on</i> y <i>conocimiento de los 24 Tonos</i> , de [José Herrando] y un cuaderno de pequeñas piezas. Adquirido por E-Mn en mayo de 2004 a D. Vicente Quiroga López. Véase al autor también en la sección de métodos impresos.
Reproducciones	BDH

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

Autor	FERRER, JOSÉ
Título	Metodo para guitarra: obra teorico-práctica, con diversas noticias referentes a la historia de este instrumento.
Lugar y fecha prod.	París/Barcelona, [ca. 1885-1915]
Descripción física	IX, 268 p. ; 27 cm.
Localización	GB-Lam MS611 Colección Robert Spencer.
Referencias	
Observaciones	Encuadernado y foliado por R. Spencer, que lo adquirió en Buenos Aires en 1980 a la viuda de J. Augusto Marcellino. Previamente perteneció a Domingo Prat.

Autor	GARCÍA RUBIO, MANUEL
Título	Arte Reglas y Escalas Armonicas para aprehender á templar y puntear la Guitarra Española de seis ordenes segun el estilo moderno : Dispuestas y formadas con algunos solfeos que acompañan por D. Juan Manuel Garcia Rubio, Violin de la R ^l Capilla de las S. ^{as} de la Encarn. ⁿ Marzo 12. de 1799.
Lugar y fecha prod.	S.l., 1799
Descripción física	[66 p] ; 21 × 29 cm.
Localización	E-Mn M/1236 Legado Barbieri (sig. G-5 ^a -4)
Referencias	
Reproducciones	BDH
Observaciones	

Autor	HEBREU Y FERREIRA
Título	Escuela de tocar la guitarra.
Lugar y fecha prod.	
Descripción física	
Localización	No localizado
Referencias	<i>GdM</i> , 12 de febrero de 1808.
Observaciones	

Autor	[HERRANDO, JOSÉ]
Título	Explicac[i]on y conocimiento de los 24 Tonos. Escritos por un profesor de Musica. 4 Rs.
Lugar y fecha prod.	S.l., [179-?]
Descripción física	[4 p.] ; 21 × 30 cm.
Localización	E-Mn MP/1659 (1)
Referencias	
Observaciones	Copia de las dos últimas páginas del <i>Arte y puntual explicacion del modo de tocar el violin con perfeccion y facilidad de José Herrando</i> . Incluido en el ms. E-MP/1659 titulado [<i>Ejercicios para guitarra</i>] por E-Mn. Encuadernado junto a [<i>Tratado de los tonos</i>], <i>Caprichos, Preludios, Fantasías, ó Modulaciones de Fernando Ferandiere</i> y un cuaderno de pequeñas piezas. Adquirido por E-Mn en mayo de 2004 a D. Vicente Quiroga López.
Reproducciones	BDH

Inventario razonado

Autor	HUERTA, FRANCISCO TRINIDAD
Título	Méthode de guitare et divertissements favoris dédiés à Madame la Comtesse Luboff Koucheleff Besborodko par François Trinité Huerta. Château de Mensignac, 1 ^{er} Mai 1861.
Lugar y fecha prod.	Mensignac, 1861.
Descripción física	[38] p. ; 30 cm.
Localización	E-Mn MP/5185/1
Referencias	
Reproducciones	BDH
Observaciones	Encuadrado junto a otros contenidos relativos al guitarrista.

Autor	LAPORTA, ISIDRO
Título	Quaderno que contiene la explicacion de los tonos mayores y menores, con sus salidas generales, preludios y práctica de las posturas dispuestas para modular, con otras advertencias particulares, por el Sr. Laporta.
Lugar y fecha prod.	
Descripción física	
Localización	No localizado
Referencias	<i>GdB</i> , 31 de mayo de 1794. De venta en Madrid en la Librería de Campins
Observaciones	Los contenidos del [<i>Tratado de los tonos</i>] E-MP/1659 (1) se ajustan al título anunciado en la <i>GdB</i> .

Autor	[LARDIES, TOMÁS]
Título	Arte de tocar la guitarra por cifra.
Lugar y fecha prod.	S.l., [1806]
Descripción física	24 p. ; 21 cm.
Localización	E-Blafv M131/08
Referencias	<i>GdB</i> , 4 de octubre de 1806.
Observaciones	Ms. cosido junto a <i>Principios de guitarra. 7 diapasones con sus posturas escritos en cifra y música segun el método del P. B. y Documentos de la Cifra equivalentes a los de la musica para poder dirigirse en la guitarra.</i> Véase también al autor en la sección de métodos impresos.

Autor	MORENO
Título	Tratado teórico de la música aplicada á la guitarra
Lugar y fecha prod.	
Descripción física	
Localización	No localizado
Referencias	Lacal, <i>Diccionario de la Música</i> , s. v. «Guitarra». Prat, <i>Diccionario de Guitarristas</i> , s. v. «Moreno, (.....)».
Observaciones	Su título coincide con el <i>Tratado Teorico de la Musica aplicada á la Guitarra</i> de D. B. A., procedente de la biblioteca de Barbieri. Prat señala que el tratado de Moreno era manuscrito y pertenecía a la colección del músico madrileño.

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

Autor	MORETTI, FEDERICO
Título	[Principj per la chitarra]
Lugar y fecha prod.	S.l., s.d.
Descripción física	
Localización	No se indica
Referencias	
Observaciones	Se trata de una copia fiel de la versión impresa de los <i>Principj per la chitarra</i> publicados en Nápoles en 1792, para cinco órdenes. No se ha examinado el original.
Reproducciones	Publicado en facsímil por SPES, Firenze, no se indica a partir de qué manuscrito.

Autor	MORETTI, FEDERICO
Título	<i>Principios para tocar la guitarra de seis ordenes por el Alférez de Guardias Walonas D. Federico Moretti.</i>
Lugar y fecha prod.	S.l., s.d.
Descripción física	24 p. ; 32 × 21 cm.
Localización	E-Bbc 588/4 (Sig. Pedrell M. 257)
Referencias	
Observaciones	Véase el método en la sección de métodos impresos.

Autor	[MORETTI, FEDERICO]
Título	[Elementos Generales de la Música]
Lugar y fecha prod.	
Descripción física	8 p., 31 × 21 cm.
Localización	E-Bbc M. 693/2 (Sig. Pedrell M. 255)
Referencias	
Observaciones	Pedrell lo señaló como anónimo en el <i>Catàlech de la Biblioteca Musical</i> . Figura de la misma manera en el catálogo actual de E-Bbc (mayo de 2022).

Autor	MORETTI, FEDERICO
Título	Principios para guitarra de seis ordenes. Elementos generales de la música por Federico Moretti 1807
Lugar y fecha prod.	S.l., [1807]
Descripción física	[108] p. ; 24 × 37 cm
Localización	E-Mba M. 131.
Referencias	
Observaciones	Copia de la obra impresa en 1799.

	MORO, MANUEL M.
Título	Apuntes preliminares de un método.
Lugar y fecha prod.	
Descripción física	
Localización	No localizado
Referencias	<i>La correspondencia de España</i> , 18 de agosto de 1862.
Observaciones	

Inventario razonado

Autor	OLIVA Y GUARRO, JOSÉ ANTONIO
Título	Método para tocar la guitarra: por música al estilo del día compuesta por José Antonio Oliva y Guarro para su uso y repaso. Tarragona en el año 1830 para uso del autor. 1830.
Lugar y fecha prod.	Tarragona, 1830
Descripción física	178 p. ; 31 cm.
Localización	
Referencias	
Observaciones	E-Mn MP/759 Adquirido a Llibrería Antiquària Farré (Barcelona) el 29 de marzo de 2016.

Autor	PONZOA Y CEBRIAN, FELIX
Título	Tratado de armonía y Composición aplicadas á la Guitarra seguido de algunas noticias biograficas sobre los autores que mas han brillado en este instrumento por D. Felix Ponzoa.
Lugar y fecha prod.	S.l., [entre 1850 y 1897]
Descripción física	136 p. ; 30 cm.
Localización	E-Boc MM 12-VI-19
Referencias	
Observaciones	
Reproducciones	Recurso en línea «Tresors del Palau» del Palau de la Música de Barcelona (sin funcionamiento en mayo de 2022).

Autor	PONZOA Y CEBRIAN, FELIX
Título	Sucintas nociones de Armonía y composición aplicadas á la guitarra por D. F. P. y C.
Lugar y fecha prod.	S.l., [ca. 1854]. Datación según nota manuscrita incorporada de Francisco Asenjo Barbieri
Descripción física	131 p., 31 cm. Filigrana: PVF
Localización	E-Mn M/1003 Legado Barbieri (sig. A-6. ^a 24).
Referencias	
Observaciones	Barbieri lo adquirió a Camen Soriano y Pérez de Guzmán en enero de 1882 por el precio de 40 ptas.
Reproducciones	BDH

5.2. Métodos impresos

Autor	ABREU, ANTONIO Y VÍCTOR PRIETO
Título	Escuela para tocar con perfeccion la guitarra de cinco y seis ordenes, con reglas generales de mano izquierda y derecha. Trata de las cantorias y pasos dificiles que se pueden ofrecer, con método fácil de ejecutarlas con prontitud y limpieza por una y otra mano. Compuesta por D. Antonio Abreu, bien conocido por el Portugués. Ilustrada y aumentada con varios divertimentos honestos y útiles para los aficionados á este Instrumento: por el P. F. Victor Prieto, del Orden de s. Gerónimo, Organista en su Real Monasterio de Salamanca. La da a luz su apasionado N. N. Con licencia: En Salamanca: En la Imprenta de la calle del Prior. Año de 1799.
Lugar y fecha ed.	Salamanca, 1799
Edición	
Editor	Víctor Prieto
N.º plancha	
Impresor	Imprenta de la calle del Prior; grabador F. Ballester y Romero.
Descripción física	E-Bbc M/219: 107 p., 3 lám. grabadas con música ; 40 cm.
Localización	E-Bbc M/219 Fondo Carreras i Dagas. Los grabados de música están intercalados. E-Boc 12-III-35 E-Mc S(p)/1709 E-Mn M/2754 Legado Barbieri (sig. A-2ª 56). Incompleto, faltan p. 105-107. E-SCu RSE FOLL L XVI 3 GB-Lam. B/2/ Colección Robert Spencer P-Ln M. 1772 V. Antiguos propietarios: Aníbal Fernandes Tomás y Ernesto Vieira. No examinado. S-Sparr. Ref. Ref. Stenstadvold, <i>An Annotated Bibliography</i> , 13. No examinado. US-Wc MT.582.A.2 Atribuido erróneamente a Antonio Álvarez de Abreu en el catálogo online de la biblioteca (mayo de 2022). No examinado.
Referencias	<i>DdB</i> , 16 de septiembre de 1799.
Reproducciones	BDH E-Mn M/2754 Biblioteca on-line de US-Wc US-Wc MT.582.A.2
Observaciones	Véase también la <i>Escuela</i> de Abreu en la sección de manuscritos.

Autor	AGUADO, DIONISIO
Título	Coleccion de estudios para guitarra por Dn. Dionisio Aguado. Propiedad del Autor. Precio 44 rs. Madrid. En la Imprenta que fue de Fuentenebro. Año de 1820. Grabado y estampado por B. Wirmbs. Se halla de venta en casa de Muñoa, Maestro Guitarrero, calle de Majaderitos.
Lugar y fecha ed.	Madrid, 1820
Edición	
Editor	[El autor]

Inventario razonado

N.º plancha	100
Impresor	Imprenta de Fuentenebro. Grabador B. Wirms
Descripción física	E-Bbc: M.4343: 14 p. texto, 34 p. música ; 34 cm. Filigrana: Gargoles.
Localización	E-Bbc M.4343. Fe de erratas de la mano de Aguado. Firma y rúbrica de Antonio Calvo. E-López. Fe de erratas de la mano de Aguado. E-Mn M/269. Fe de erratas de la mano de Aguado. Legado Barbieri (sig. ms. A-1 ^a -3). E-Mn M/1144/8. Fe de erratas de la mano de Aguado. Incompleto y sin encuadernar. Faltan p. 11 a 18. E-Vag SB 927 Sin fe de erratas manuscrita del autor.
Referencias	<i>DdM</i> , 4 de abril de 1820
Reproducciones	BDH E-Mn M/269 <i>The complete Works for Guitar in Reprints of the original editions with prefaces by Brian Jeffery</i> (Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1994). (E-López).
Observaciones	

Autor	AGUADO, DIONISIO
Título	Escuela de Guitarra por Don Dionisio Aguado. Propiedad del Autor. Precio 120 R.s. Con licencia: Madrid. En la imprenta que fue de Fuentenebro. Año 1825. Grabado y estampado por B. Wirms. Se vende en la Guitarrería de Muñoa, calle angosta de Majaderitos.
Lugar y fecha ed.	Madrid, 1825
Edición	1. ^a en español.
Editor	[El autor]
N.º plancha	
Impresor	Imprenta que fue de Fuentenebro; Grabado y estampación B. Wirms.
Descripción física	E-LCollado (b): IV, 29 p., 111 p. de música, 4 lám., III p. pleg. ; 33 cm.
Localización	E-LCollado (a) Perteneció en el s. XIX a José Vicent. E-LCollado (b) Perteneció en el s. XIX a José Antonio Oliva y Guarro. E-Mn M/415. Procedente del RPI. E-Mn M/3396 Procedente de la Biblioteca Real. Incompleto, faltan p. 53 a 56, 99 y 100. Filigrana: Gargoles. E-Mn M/3404 D.º Legado Barbieri (sig. A-1 ^a -4). Perteneció en el siglo XIX a B.A. (iniciales dispuestas en la tapa). GB-LJeffery GB-Lam XX(149197.1). Colección Robert Spencer. Incompleto, solo se conservan la portada y las p. 69-72. Sin encuadernar. GB-Lbl h.3819.g. US-Cn VMT 582. A282e. Incompleto. Falta la lámina I. No examinado. US-NYhsa No examinado. Ref. Jeffery, <i>Aguado. New Guitar Method</i> , XIII. US-NH MT 582 A282 E74 1825+. Donación de Ralph Kirkpatrick en 2005. No examinado.
Referencias	<i>DdAdM</i> , 24 de octubre de 1825; <i>GdM</i> , 29 de octubre de 1825
Reproducciones	BDH E-Mn/3404
Observaciones	

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

Autor	AGUADO, DIONISIO
Título	Escuela de Guitarra por D. Aguado. Segunda Edición, corregida y aumentada. Propiedad del Autor. Precio. Paris. En Madrid en la Guitarrería de Muñoa. Calle Angosta de Majaderitos. Imprimé par Massue Rue S.t Honoré nº 146.
Lugar y fecha ed.	París, [1826?]
Edición	2.ª edición corregida y aumentada en español.
Editor	[El autor]
N.º plancha	
Impresor	Massue
Descripción física	E-Mn M/275: IV, 155 p., 1 lám. Brigaut ; 34 cm.
Localización	E-Boc 19-VII-27. Ejemplar rubricado por Aguado. Inscripción «Soy de Ramon Colon». E-Briso Ref. Stenstadvold, <i>An Annotated Bibliography</i> , 87. No examinado. E-LPAu BIG XIX-2 AGU esc. Legado Lothar Siemens. E-Mn M/275. Firma autógrafa de Dionisio Aguado. En la portada aparece tachado el nombre de Muñoa y anotado a mano «Gonzalez». En p. prelim., texto ms. de un <i>Via crucis</i> y una anotación firmada y rubricada por Serra. Legado Barbieri (sig. A-1ª-5). E-SIGcfig Ref. Stenstadvold, <i>An Annotated Bibliography</i> , 87. No examinado E-Vag Vendido por el almacén de música de Carrafa (Madrid). GB-Lam XX(149198.1) Incompleto, faltan la portada y p. I-V. Colección Robert Spencer. US-BN [sin catalogar] Colección Matanya Ophee. Con firma de Aguado. No examinado. US-NH MT582 A282 E74 1826+ Colección Mary Belle Swingle. No examinado. US-NYpl Ref. Jeffery, <i>Aguado. New Guitar Method</i> , XIII. No examinado.
Referencias	<i>DdAdM</i> , 8 de marzo de 1827; <i>DdAdM</i> , 16 de junio de 1828; <i>DdAdM</i> , 21 de marzo de 1829; <i>GdM</i> , 30 de agosto de 1836; <i>DdAdM</i> , 13 de enero de 1837; <i>GdM</i> , 13 de abril de 1837; <i>DdAdM</i> , 1 de abril de 1837; <i>GdM</i> , 7 de abril de 1837, <i>El Eco del comercio</i> , 18 de abril de 1837, <i>GdM</i> : 13 de julio de 1837, <i>El Eco del Comercio</i> , 20 de julio de 1837, <i>GdM</i> , 18 de diciembre de 1839. <i>Catálogo general de la música impresa y publicada en Madrid</i> A la venta por 120 rs.
Reproducciones	BDH E-Mn M. 275
Observaciones	El <i>DdAdM</i> de 16 de junio de 1828 informa del nuevo lugar de distribución en la guitarrería González.

Autor	AGUADO, DIONISIO
Título	Méthode Complète Pour la Guitare Publiée en Espagnole Par D. D. Aguado. Traduite en Français sur le Manuscrit corrigé et augmenté de la 2e. Edition Espagnole Par F. De Fossa. Propriété de l'Auteur. Prix 30. f. Déposé à la Direction. À Paris. Chez l'Auteur, Hôtel Favart, Place des Italiens et MM. Meissonnier, Boulevard Montmartre, No. 25. M.e Chanel, Rue Feydeau, N° 15. Richault, Boulevard Poissonnière, N° 16, au Ier. Pacini, Boulevard des Italiens, N° 11. Imprimé par Massue rue St. Honoré N° 146.

Inventario razonado

Lugar y fecha ed.	París, [1826]. Datación según la inscripción que figura en el ejemplar F-Pn L.1700 y el anuncio en <i>BF</i> el 27 de septiembre de 1826.
Edición	2.ª ed. en francés traducida por François de Fossa
Editor	[El autor]
N.º plancha	
Impresor	Massue
Descripción física	F-Pn Vm8.u.60: 152 p.; 33 cm.
Localización	E-Bim FA848 Colección Fernando Alonso. Firmado por el autor. F-Pn [Cu. 91 Fondos del Conservatorio de París. F-Pn Vm8 u.59 Incompleto. Faltan p. 17-20 y 84-88. F-Pn Vm8 u.60 Sello de la Bibliothèque Royale. Firmado por el autor. F-Pn L.17003. Presenta la siguiente anotación manuscrita del autor: «Je certifie le present exemplaire de consigne conforme à l'édition entière qui en a été faite. Paris 14 Sept. ^{re} 1826». Firma de Aguado. Retrato del autor, posiblemente realizado por Adam según la Bibliothèque Nationale de France. Procede de los fondos del conservatorio de París. GB-Lam XX(149201.1) Colección Robert Spencer. Presenta lista de suscriptores. Antiguos propietarios: Segundo Contreras y J. Augusto Marcellino. US-BN [no catalogado] Colección Matanya Ophee. No examinado. US-NH MT582 A282 E74+. Firmado por el autor. No examinado.
Referencias	<i>BdlF</i> , 21 de junio de 1826; <i>BdlF</i> , 27 de septiembre de 1826.
Reproducciones	Gallica (F-Pn: Vm8 u.60) <i>Aguado, Méthode complète pour la guitare publiée en espagnol. Traduite en français sur le manuscrit corrigé et augmenté de la 2e édition espagnole par F. Fossa</i> (Ginebra: Minkoff Reprint, 1980). (No se indica qué ejemplar ha sido reproducido).
Observaciones	<i>En BdlF</i> de 21 de junio de 1826 se anuncia la suscripción a la publicación.

Autor	AGUADO, DIONISIO
Título	Méthode Complète Pour la Guitare Publiée en Espagnole Par D. D. Aguado. Traduite en Français sur le Manuscrit corrigé et augmenté de la 2e. Edition Espagnole par F. De Fossa. Propriété de l'Auteur. Prix 20 f. net. Déposé à la Direction. A Paris. Chez Richault, Editeur des Oeuvres de Hummel, Rossini et Latour. Boulevard des Italiens 4 au 17.
Lugar y fecha ed.	París, [1827] Datación según indicaciones de Devriès y Lesure.
Edición	Edición de Richault de [1827]
Editor	Richault
N.º plancha	1656 R
Impresor	
Descripción física	GB-Lbl h.258.: VIII, 152 p ; 35 cm.
Localización	B-Lc 827/9515 Ref. Stenstadvold, <i>An Annotated Bibliography</i> , 16. No examinado. D-Mbs 4 Mus.th.2174 GB-Lbl h.258.
Referencias	
Reproducciones	Biblioteca online D-Mbs: D-Mbs 4 Mus.th.2174
Observaciones	

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

Autor	AGUADO, DIONISIO
Título	Méthode Complète Pour la Guitare Publiée en Espagnol Par D. D. Aguado. Traduite en Français sur le Manuscrit corrigé et augmenté de la 2e. Edition Espagnole par F. De Fossa. Propriété de l'Editeur. Prix 36 f. net. Déposé à la Direction. A Paris. Chez Richault, Editeur des Oeuvres de Hummel, Rossini et Latour. Boulevard Poissonnière, n.º 16 au 1er.
Lugar y fecha ed.	París, [posterior a 1827] Datación según indicaciones de Devriès y Lesure.
Edición	Edición de Richault posterior a 1827.
Editor	Richault
N.º plancha	1656 R
Impresor	
Descripción física	GB-Lam XX(149203.1): VIII, 152 p ; 35 cm.
Localización	GB-Lam XX(149203.1) Colección Robert Spencer.
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	AGUADO, DIONISIO
Título	Méthode Complète Pour la Guitare Publiée en Espagnole Par D. D. Aguado. Traduite en Français sur le Manuscrit corrigé et augmenté de la 2e. Edition Espagnole par F. De Fossa. Propriété de l'Auteur. Prix 20 f. net. Déposé à la Direction. A Paris. Chez Richault, Editeur des Oeuvres de Hummel, Rossini et Latour. Boulevard des Italiens 4 au 1.º.
Lugar y fecha ed.	París, [posterior a 1862] Datación según indicaciones de Devriès y Lesure.
Edición	Edición de Richault posterior a 1862.
Editor	Richault
N.º plancha	1656 R
Impresor	
Descripción física	DK-Kk Rischel 16, mu 6611.0784, U50: VIII, 152 p ; 35 cm.
Localización	DK-Kk Rischel 16, mu 6611.0784, U50. Colección Thorvald Rischel y Frederik Birket-Smith. S- Skma Boije 17. Colección Carl Oscar Boije. No examinado. US-Wc MT582.A3683. No examinado.
Referencias	
Reproducciones	http://musikverket.se (S- Skma Boije 17)
Observaciones	

Autor	AGUADO, DIONISIO
Título	Nouvelle Méthode de Guitare par D. Aguado. Op. 6. À Paris, Chez l'auteur, Place des Italiens, nº 5, et chez les principaux Editeurs de Musique.
Lugar y fecha ed.	París, el autor [1834]. Datación según la anotación manuscrita del autor en el ejemplar F-Pn Cu.92.
Edición	Versión en francés del método publicado bajo Opus 6.
Editor	[El autor]
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	F-Pn Cu. 92: 64 p., 3 lám. ; 33 cm.

Inventario razonado

Localización	F-Pn Cu.92 Sello «Conservatoire de Musique, Bibliothèque» y anotación manuscrita «Deposé a la Direction Xbre 1834 N° 182». Con retrato del autor F-Pn Vm8 u-20 US-Wc M126.A3 n° 1. Con retrato del autor (litografía de Adam).
Referencias	<i>BdlF</i> , 24 de enero de 1835.
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	AGUADO, DIONISIO
Título	Nuevo Método de Guitarra Por Dionisio Aguado. Op. 6. Propiedad del Autor. Precio 60 r. Se hallará en Madrid, en la Guitarrería de Campo, Calle angosta de Majaderitos. En Paris en casa del autor o en los principales editores de música.
Lugar y fecha ed.	[Paris, 1834]
Editor	[El autor]
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	E-LCollado: 64 p., 3 lám. ; 33 cm.
Localización	E-Godia Ref. Gimeno, <i>Dionisio Aguado (1784-1849) y la Escuela de guitarra de 1820</i> , 52. No examinado. E-LCollado Con retrato del autor firmado por R. L. Ballesteros (lit. de S. Durier, París). Ejemplar que perteneció en el s. XIX a José Antonio Oliva y Guarro. GB-Lam XX(159143.1) Colección Robert Spencer. Presenta 2 lám. US-NYp Con firma del autor. Ref. Jeffery, <i>Aguado New Guitar Method</i> , XIII. No examinado. US-Nowakowski. No examinado.
Referencias	<i>GdM</i> , 23 de abril de 1835; <i>DdAdM</i> , 13 de enero de 1837; <i>GdM</i> , 7 de marzo de 1837; <i>El Eco del comercio</i> , 18 de abril de 1837; <i>GdM</i> , 13 de julio de 1837; <i>El Eco del Comercio</i> , 20 de julio de 1837; <i>GdM</i> , 18 de diciembre de 1839.
Reproducciones	<i>The complete Works for Guitar in Reprints of the original editions with prefaces by Brian Jeffery</i> (Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1994). (GB-Lam XX(159143.1).
Observaciones	

Autor	AGUADO, DIONISIO
Título	Método de Guitarra Por D. Aguado A.V. Obra 6. Precio 60: Reales. París, Schonenberger, Editeur. Boulevard Poissonnière, 28.
Lugar y fecha ed.	París, [1844-45]
Edición	Edición posterior del método de Aguado publicado bajo op. 6 por Schonenberger.
Editor	Schonenberger
N.º plancha	Nº plancha: S.1334
Impresor	
Descripción física	61 p., 2 lám ; 34 cm.
Localización	US-NYp *MKPGM No examinado
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

Autor	AGUADO, DIONISIO
Título	Método de guitarra por D. Aguado. Obra 6.
Lugar y fecha ed.	París, [ca. 1895]. Datación de GB-Lam.
Edición	Reimpresión de Lemoine de la edición de Schonenberger posterior a 1875 (fecha del traspaso de fondos de Schonenberger).
Editor	Lemoine
N.º plancha	S1334 Schonenberger 14933HL
Impresor	
Descripción física	63 p. ; 35 cm.
Localización	GB-Lam XX(149200.1) Colección Robert Spencer. Antiguos propietarios: Domingo Prat, Segundo Contreras y Marcellino. No examinado.
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	AGUADO, DIONISIO
Título	La Guitare Enseignée par une Méthode Simple ou Traité des principes élémentaires Pour jouer de cet instrument d'une manière agréable en peu de tems par D. Aguado. Op I. A Paris, Chez l'Auteur, Place des Italiens n° 5 et chez Bernard Latte, Editeur, Boulevard des Italiens. A Londres, Chez Cocks et Comp. 20 Princes Street Hannover Square.
Lugar y fecha ed.	Paris, [1837], por la fecha en <i>BdlF</i>
Edición	[El autor]
Editor	
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	F-Pn: Cu. 146: 16 × 22 cm. ; 65 p.
Localización	F-Pn Vm ⁸ u.19 F-Pn: Cu. 146 Con la inscripción manuscrita «Déposé à la Direction. Février 1837». Firmado por Aguado
Referencias	<i>BdlF</i> , 29 de julio de 1837.
Reproducciones	<i>The complete Works for Guitar in Reprints of the original editions with prefaces by Brian Jeffery</i> (Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1994). F-Pn Cu. 146.

Autor	AGUADO, DIONISIO
Título	The Guitar Taught by a Simple Method or a Treatise on the Elementary Principles of Playing that Instrument in an agreeable manner and in a very short time. London: R. Cocks & Co., Sole Publishers of all the Theoretical Works of Albrechtsberger, Cherubini, and Hamilton, 20 Princes Strt. Hanover Sqe. Paris: The Author.
Lugar y fecha ed.	Londres, [1837]. Registrado junto a <i>Hints to Guitar Players</i> en Stationers' Hall el 15 de febrero de 1837.
Edición	Versión en inglés de <i>La Guitare Enseignée par une Méthode Simple</i> .
Editor	R. Cocks & Co.
N.º plancha	2871
Impresor	
Descripción física	38 p., 1 lám. ; 35 cm.
Localización	IRL-Dam H.XXIX.03.(65). Colección Hudleston. Adquirido en 1877.

Inventario razonado

Referencias	<i>A catalogue of foreign and English Music</i> (London: R. Cocks & Co., s. d.), 77.
Reproducciones	Colección digital de IRL-Dam. IRL-Dam H.XXIX.03.(65)
Observaciones	En la contraportada de <i>Hints to Guitar Players</i> aparecen anunciadas varias obras de Aguado entre las que se encuentra <i>An easy Method of learning the guitar</i> , al precio de «8 shillings». Es muy probable que se trate de <i>The Guitar Taught by a Simple Method</i> .

Autor	AGUADO, DIONISIO
Título	La Guitare Fixée sur le Tripodion ou fixateur. Observations sur la maniere de s'en servir avec succès par D. Aguado. Paris. Chez l'auteur. Place des Italiens N° 5 et Chez Bernard Latte, Editeur, Boulevard des Italiens. A Londres, Chez Rock [sic] et Comp. 20 Princes Street Hannover Square.
Lugar y fecha ed.	Paris, [1837]. Datación según la fecha de depósito del ejemplar F-Pn Cu. 93 y <i>BdlF</i> .
Edición	
Editor	[El autor]
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	F-Pn Cu. 93: [12] p.; 18 × 24 cm
Localización	F-Pn Cu. 93 Presenta inscripción manuscrita «Déposé à la Direction. Février 1837». F-Pn Vm8 u. 21.
Referencias	<i>BdlF</i> , 29 de julio de 1837.
Reproducciones	
Observaciones	<i>The complete Works for Guitar in Reprints of the original editions with prefaces by Brian Jeffery</i> (Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1994). F-Pn Cu. 93.

Autor	AGUADO, DIONISIO
Título	Hints to Guitar Players, with a description of the Tripodion or Guitar-stand, and observations on its vast utility to performers on that instrument. by D. Aguado (Inventor and Patentee). Entered at Stationers' Hall. Price three Shillings. Price of the Tripodion, Five Guineas; to be had of Messrs. R. Cocks & Co., sole Agents. London: published by R. Cocks and Co., 20, Princes Street, Hanover Square.
Lugar y fecha ed.	Londres, [1837]. Registrado en Stationers' Hall, Feb. 15, 1837 Ref. Stenstadvold, <i>An Annotated Bibliography</i> , 18.
Edición	Versión en inglés de <i>La Guitare Fixée sur le Tripodion ou fixateur</i> .
Editor	R. Cocks & Co.
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	GB-Cu: Mus.25.8. (4): 10 p., 2 lám. ; 35 cm.
Localización	GB-Cu Mus.25.8. (4) GB-Ob Mus. Instr. I, 2 (7). No examinado.
Referencias	Cocks, <i>A catalogue of foreign and English Music</i> , 77.
Reproducciones	
Observaciones	

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

Autor	AGUADO, DIONISIO
Título	Nuevo método para Guitarra por D. Dionisio Aguado. Grabado y estampado por Lodre. Impreso por Aguado, 1843. Se hallará de venta en Madrid en las guitarrerías de Gonzalez y Campo, calle Angosta de Majaderitos, y en el almacén de Música de Lodre, Carrera de San Gerónimo, hoy calle de Zayas. Precio 90 rs.vn.
Lugar y fecha ed.	Madrid, 1843.
Edición	1.ª ed.
Editor	[El autor]
N.º plancha	Pl. metálica: B.C.1.
Impresor	[Eusebito Aguado] para la parte musical. Grabado y estampación de Lodre.
Descripción física	Guelbenzu/1213: [6], 56, [80], 16 p., 10 lám. ; 35 cm.
Localización	E-Bim FA822 Colección Fernando Alonso, anterior propietario Carlos Sentías Ferrer. E-LPAu BIG XIX-2 AGUnue Legado Lothar Siemens. E-Mc S. 1452 E-Mn M.Guelbenzu/1213 Grab. litográfico de «Lithographia de Aubert y compa., Paris». E-Mn M/3343 Dº Dedicatoria autógrafa del autor: “El autor a su apreciable amigo Dn Antonio Gutierrez”. Litografía de Aubert I Cª (París). E-Mn M/419 Incompleto, faltan lám. 3 a 8. E-Mn MP/1775/2 Procede del RPI. GB-Lam XX(149166.1) Colección Robert Spencer. US-LUB MT582 .A28 No examinado. US-NH MT582 A282 N9 1843+ Colección Mary Belle Swingle. No examinado
Referencias	<i>GdM</i> , 10 de junio de 1843; <i>GdM</i> , 15 de febrero de 1844
Reproducciones	BDH E-Mn M/419; E-Mn M.Guelbenzu/1213 <i>The complete Works for Guitar in Reprints of the original editions with prefaces by Brian Jeffery</i> (Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1994). GB-Lam XX(149166.1).
Observaciones	Algunos de los ejemplares no examinados podrían pertenecer a una emisión o reimpresión posterior.

Autor	AGUADO, DIONISIO
Título	Nuevo método para guitarra por D. Dionisio Aguado. Se halla de venta en Madrid, en la guitarrería de Campo calle de Cadiz (antes angosta de majaderitos) Nº 16.
Lugar y fecha ed.	Madrid, [ca. 1850]
N.º ed. o reimpr.	
Editor	[José Campo y Castro]
N.º plancha	B.C.1. en las láminas de la segunda parte.
Impresor	Benito Campo.
Descripción física	E-Bbc M.2221: [VIII], 56, 87p. ; 33 cm.
Localización	E-Bbc M.2221 Presenta retrato de Aguado (Litografía de Aubert I Cª, París, y lámina II con la posición de las manos (Litografía de Aubert y Compª, París). E-Bim FA823 Colección Fernando Alonso. E-Boc 19-VII-28

Inventario razonado

	E-GRmf R.1221 (1). Entre las guardas y la portada se conservan quince hojas con apuntes de Manuel de Falla. Encuadernado con composiciones para guitarra de F. Cimadevilla. No examinado. E-LCollado Incompleto. Incluye la sección segunda y lám. 3-8. E-Mc S/1452 E-Mn M/267 (1). Con apuntes manuscritos de Aguado. El precio de 90 rs. aparece tachado y sustituido por el de 76 rs. Legado Barbieri. GB-Lbl h.258.c. US-BN [no catalogado] Colección Matanya Ophee. No examinado.
Referencias	<i>El Popular</i> , 20 de febrero de 1850; <i>DdB</i> , 11 de agosto de 1850.
Reproducciones	BDH E-Mn 267 (1)
Observaciones	En venta tras el fallecimiento de Aguado en la guitarrería de Campo, heredero de sus obras y derechos exclusivos. Los ejemplares se han clasificado por los datos que constan en la portada, pero lo habitual es que los ejemplares se conformaran con láminas procedentes de diferentes tiradas o impresiones.

Autor	AGUADO, DIONISIO
Título	Nuevo método para Guitarra por D. Dionisio Aguado. Propiedad. Pr. 25 Ptas. J. Campo y Castro, Editor. Música y Pianos. 9. Calle de Espoz y Mina 9, Madrid.
Lugar y fecha ed.	Madrid, [ca. 187-?] Posterior a 1874, cuando se produce el cambio de domicilio de la guitarrería Campo a la calle Espoz y Mina 9. En el ejemplar E-LCollado aparece anotada la fecha de 1878.
Edición	Reedición de José Campo y Castro (Depositario de las obras de Aguado).
Editor	José Campo y Castro
N.º plancha	
Impresor	[José Campo y Castro]
Descripción física	E-LCollado: [VIII], 56, 87p.; 33 cm.
Localización	E-LCollado Sellos «J.A.C.» [José Agustín Campo] y «Fuentes y Asenjo. Música, Pianos y Librería 20, Arenal, 20, Madrid». Con anotación manuscrita de la fecha «1878» correspondiente al propietario Román Rodríguez Pérez. GB-Lbl h.258.a. GB-LJeffery
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	AGUADO, DIONISIO
Título	Nuevo método para guitarra por D. Dionisio Aguado 2ª Edición. Propiedad. Sociedad de Autores Españoles. Sección de música 20 Arenal 20 Madrid. Depositado y reservados todos los derechos con arreglo á los tratados internacionales.
Lugar y fecha ed.	Madrid, [entre 1905 y 1912].
Editor	Sociedad de Autores Españoles
Edición	2.ª [entre 1905 y 1912?]
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	E-LCollado: 2, 56, 87 p., 8 lám. ; 35 cm.

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

Localización	E-LCollado Sellos «Fuentes y Asenjo. Música, Pianos y Librería 20, Arenal, 20, Madrid» y «J.A.C» (José Agustín Campo).
Referencias	
Observaciones	

Autor	AGUADO, DIONISIO
Título	Nuevo método para guitarra por D. Dionisio Aguado 3ª edición. Propiedad. Pr: 25 Ptas. Fuentes y Asenjo. Música, Pianos y Librería. 20, Arenal 20. Depositado y reservados todos los derechos con arreglo á los tratados internacionales.
Lugar y fecha ed.	Madrid, [1918?] Datación de E-Mn. Es posible que fuera anterior a esta fecha, ya que Fuentes y Asenjo funcionó con este nombre hasta 1912. Gosálvez, <i>La Edición musical</i> , 285. El sello de 1918 puede ser posterior y estampado por Faustino Fuentes para la venta.
Editor	Fuentes y Asenjo
Edición	3. ^a
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	E-Mn M/4842: 2, 56, 87 p., 8 lám. ; 35 cm.
Localización	E-Mn M/4842 (1)
Referencias	E-Boc 19-VII-29. Con sello J.A.C. [José Agustín Campo]. Vendido en «Gran Almacén musical Ricardo Ribas. Rambla Estudios, 11». E-LCollado Sellos con la fecha «20-2-1918» y «Faustino Fuentes. Sucesor de Fuentes y Asenjo. Música, Pianos y Librería. Arenal 20 Madrid». E-Mc 1/13641 E-Mn M/4842 (1) Sello « J.A.C. 23-9-1918». E-Msa Me-23997-8 /391 No examinado. E-POp Firma autógrafa de Teófilo Arias y sello de Unión Musical Española del 25 de agosto de 1931. GB-Lam XX(149168.1) Colección Robert Spencer. Antiguos propietarios: Domingo Prat, Segundo Contreras y Marcellino.
Reproducciones	BDH E-Mn M/4842
Observaciones	

Autor	AGUADO, DIONISIO
Título	Nuevo método para guitarra por D. Dionisio Aguado. Faustino Fuentes. Sucesor de Fuentes y Asenjo. Música, Pianos y Librería. 20 Arenal, 20. Madrid.
Lugar y fecha ed.	Madrid, [ca. 1923]. Datación de E-Mn.
Editor	Faustino Fuentes.
Edición	[4. ^a]
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	E-Mc 1/17180: 56 p, 87 p. ; 34 cm.
Localización	E-Mc 1/17180
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	Los siguientes ejemplares no han podido ser examinados, por lo que no es posible confirmar a qué impresión o número de edición pertenecen: E-Bbc 787.61 (07) Agu. Fol. E-Msa Me-23997-8/391

Inventario razonado

Autor	AGUADO, DIONISIO
Título	Nuevo método para guitarra por Dionisio Aguado Prope. De l'Editeur. Precio 5 Duros. París, Schonenberger, Editeur des Oeuvres de Bochsa, Labarre et Almars, Boulevard Poissonière N.º 28. S.1320.
Lugar y fecha ed.	París, [1846]. Datación según indicaciones de Devriès y Lesure.
Editor	Schonenberger.
Edición	Nueva edición del <i>Nuevo método para guitarra</i> realizada en París, no autorizada en España.
N.º plancha	S. 1320.
Impresor	
Descripción física	E-Mn M/271: 1 lám., 127 p. ; 34 cm.
Localización	E-Bim P787.61 (075) AGU/M. No examinado. E-LPAu BIG XIX-2 AGU nue .Legado Lothar Siemens. No examinado. E-Mn M/271 Anotación manuscrita: «Dia 20 de julio de 1847. Palma de Mallorca». Sin el retrato de Aguado. Legado Barbieri. GB-Lam XX(149170.1) Colección Robert Spencer. Con dedicatoria al «celebre guitarrero Julio Carlos Gruland 1867». Diversos sellos de almacenes de música en la portada: Magasin Brandu Rette et Cie, Paris y Emilio Cornu, Buenos Aires. P-Ln M.P. 1037//6 A. Procede del Conservatório Nacional Escola de Música. P-Ln Signatura en elaboración (mayo de 2022). US-NH MT582 A282 N9 S3. Colección Mary Belle Swingle. No examinado. US-Wc MT582. A37.
Referencias	
Reproducciones	BDH E-Mn M/271
Observaciones	Los ejemplares no examinados pueden ser de una reimpresión o emisión posterior.

Autor	AGUADO, DIONISIO
Título	Nuevo método para guitarra por Dionisio Aguado Prope. De l'Editeur. Precio 5 Duros. Editeur des Oeuvres de Bochsa, Labarre et Almars, Boulevard Poissonière N.º 28. S.1320. 14096. HL.
Lugar y fecha ed.	París, [ca. 1875] Datación de E-Mn.
Editor	Lemoine. Paris 17, Rue Pigalle – Bruxelles, 13, Rue de la Madeleine.
Edición	Reimpresión de la edición de Schonenberger.
N.º plancha	S. 1320 14096 HL (sólo en la 1ª página)
Impresor	
Descripción física	E-Bbc 2000-Fol-755: 127 p. ; 36 cm.
Localización	DK-Kk Rischel & Birket-Smith Collection, n.º 15. mu 6611.0388, U50 E-Bbc 2000-Fol-755 Donación de Josep Font Palmerola. Sin portada y sin láminas. E-Mn M/6459 (antes M/4476). Anotación manuscrita: «Pinilla». Sello del almacén de música e instrumentos de Carmelo Sánchez Laviña. 23 dic. 1889. Valencia. Sin el retrato de Aguado. Encuadernado con el <i>Método completo de Solfeo</i> de Hilarión Eslava. GB-Lam RAM XX(149171.1) Colección Robert Spencer. Según nota manuscrita de Robert Spencer, impreso después de 1895. Encuadernado con <i>Método completo de guitarra</i> de Antonio Cano.

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

	US-NH MT582 A282 N9 L5 Colección Mary Belle Swingle. No examinado. US-Wc MT582. A375. No examinado.
Referencias	
Reproducciones	BDH E-Mn M/6459
Observaciones	Según los ejemplares examinados se realizaron diversas reimpresiones del <i>Nuevo Método para Guitarra</i> desde finales del s. XIX hasta principios del s. XX por Lemoine. En los ejemplares no se indica la fecha, por lo que es difícil establecer una datación más precisa.

Autor	AGUADO, DIONISIO
Título	Nuevo método para guitarra por Dionisio Aguado Prope. De l'Editeur. Precio 5 Duros. París, Schonenberger, Editeur des Oeuvres de Editeur des Oeuvres de Bochsa, Labarre et Almars, Boulevard Poissonière N.º 28. S.1320. 14096. HL.
Lugar y fecha ed.	París, [ca. 1890-191-?]
Editor	Lemoine. Paris 17, Rue Pigalle – Bruxelles, 13, Rue de la Madeleine.
Edición	Reimpresión de la edición de Schonenberger por Lemoine (París) hacia finales del s. XIX o principios del XX, con una lámina fotográfica con la posición de la guitarra.
N.º plancha	Nº plancha. S. 1320. 14096 (solo en la 1ª página)
Impresor	
Descripción física	E-LCollado: 127 p. ; 36 cm.
Localización	E-LCollado E-Vu F/Mu 8391
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	Según los ejemplares examinados, Lemoine reimprimió de forma sucesiva el <i>Nuevo Método para Guitarra</i> de Aguado desde finales del s. XIX hasta principios del s. XX.

Autor	AGUADO, DIONISIO
Título	Apéndice al Nuevo Método para Guitarra que en 1843 publicó Don Dionisio Aguado. Madrid. Por Aguado, Impresor de Cámara de S. M. y de su Real Casa.
Lugar y fecha ed.	Madrid, 1849.
Editor	[José Campo y Castro]
Edición	
N.º plancha	
Impresor	Aguado, Impresor de Cámara de S. M. y de su Real Casa.
Descripción física	E-LCollado: 16 p., II lám. ; 35 cm.
Localización	E-GRMf R.1221 (2) No examinado E-LCollado E-Mn M.Guelbenzu/1213 E-Mn M/267 (2) E-Mn MP/1775/2 (2). Firma ms. de José Campo y Castro. E-Mc 1/17175. GB-Lam RAM XX(149166.1) Colección Robert Spencer, antiguos propietarios Segundo Contreras y Marcellino. GB-LJeffery US-NH M125 S978++ Folio Encuadernado junto a otros 31 títulos. Colección Mary Belle Swingle. No examinado.

Inventario razonado

Referencias	<i>El clamor público</i> , 16 de febrero de 1850; <i>El Popular</i> , 20 de febrero de 1850; <i>DdB</i> . 11 de agosto de 1850.
Reproducciones	BDH E-Mn M/267 (2)
Observaciones	

Autor	ANGUERA, JOSÉ DE
Título	Anguera's New and Complete Method for the Guitar: containing a full course of elementary exercises in gradual progression: also, a variety of pleasing amusements, overtures, and vocal selections, compiled and arranged expressly for this work, by J. de Anguera. Price \$3.00. Boston: Published by Henry Tolman & Co. 291 Washington Street.
Lugar y fecha ed.	Boston, [1866] Según la anotación ms. del ejemplar US-Wc MT582 A56 «Deposited December 18th. 1866. Recorded – Vol. 41 Page 1175. N° 396».
Editor	Henry Tolman
Edición	1. ^a
N.º plancha	
Impresor	Edward L. Balch, Music Typographer, 34 School Street.
Descripción física	US-Wc MT582 A55.: 112 p. ; 32 cm.
Localización	US-Wc MT582 A56 US-Wc MT582.A55 Ejemplar con sello «Library of Congress. City of Washington. 1869».
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	ANGUERA, JOSÉ DE
Título	Anguera's New and Complete Method for the Guitar: containing a full course of elementary exercises in gradual progression: also, a variety of pleasing amusements, overtures, and vocal selections, compiled and arranged expressly for this work, by J. de Anguera. New York: Published by S. T. Gordon & Son, 13 East 14 th. Street, near Fifth Avenue.
Lugar y fecha ed.	Nueva York, [1894]. Datación de US-Wc.
Editor	S. T. Gordon & Son. 13 East 14 th. Street, near Fifth Avenue.
Edición	Nueva reimpression o edición.
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	
Localización	US-Wc MT 582. A59 No examinado
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	[ANÓNIMO]
Título	Catecismo de Música, con aplicación a la del forte-piano i guitarra. Londres: Lo publica R. Ackermann, Strand; y en su establecimiento en Méjico; asimismo en Colombia, Buenos Aires, Chile, Perú y Guatemala. 1829. Impreso por Carlos Wood e hijo, Poppin's Court, Fleet Street
Lugar y fecha de ed.	Londres, 1829

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

Editor	R. Ackermann
Impresor	Charles Wood & Son, Poppins's Court, Fleet Street.
Descripción física	E-LCollado (a): 96 p. ; 14 cm.
N.º de plancha	
Localización	E-LCollado (a) Ejemplar encuadernado en rústica. E-LCollado (b) Ejemplar encuadernado en piel.
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	[ANÓNIMO]
Título	Cartilla para aprender la guitarra sin auxilio de maestro
Lugar y fecha ed.	
N.º ed. o reimpr.	
Editor	
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	
Localización	No localizado
Referencias	<i>DdAdM</i> , 26 de marzo de 1838
Reproducciones	
Observaciones	A la venta en la librería de la viuda de Paz. Posiblemente se trate del <i>Nuevo método teórico práctico para aprender á tocar la guitarra por cifra y sin ausilio de maestro</i> de Juan Francisco López. Véase dicho autor en esta sección.

Autor	[ANÓNIMO]
Título	Método para tocar la guitarra.
Lugar y fecha ed.	Barcelona, [1850-52]
Editor	
Edición	
N.º plancha	
Impresor	[Imprenta de D. José Lluy]
Descripción física	«8.º, 28 p.», según información del RPI.
Localización	No localizado.
Referencias	Iglesias, <i>La música en el Registro de la Propiedad Intelectual</i> , reg. § 2194.
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	[ANÓNIMO]
Título	Metodo moderno y facil para aprender á tocar la guitarra, octavilla y bandurria por cifra con púa y sin maestro. Propiedad del editor. Madrid. Precio 20 Reales. Calcoga. de E. Abad y Gil, calle del Duque de Alba 6º 2ª.
Lugar y fecha ed.	Madrid, [1860?] Datación de E-Mn.
Editor	
Edición	
N.º plancha	
Impresor	Calcografía de E. Abad, calle del Duque de Alba 6.º 2.ª.
Descripción física	35 p. ; 19 × 26 cm.

Inventario razonado

Localización	M/347
Referencias	
Reproducciones	BDH E-Mn M/347
Observaciones	De venta en la guitarrería González.

Autor	ASENCIO, JOSÉ
Título	Verdadero arte de tocar la guitarra por cifra sin ayuda de maestro, por D. J. Asencio. Málaga. -1884. Imp. y Fábrica de Papel, Viuda de Valor é hijos, Compañía, número 37.
Lugar y fecha ed.	Málaga, [1884]
Editor	
Edición	
N.º plancha	
Impresor	Viuda de Valor e hijos.
Descripción física	[36] p. ; 12 × 18 cm.
Localización	E-MAahp BM 11/13 Incompleto, solo conserva el índice y las dos primeras piezas. No examinado.
Referencias	RPI, n.º 5396 (Años 1882-84) «Málaga, Imprenta y fábrica de papel, viuda de Válór é hijos, 1884. 8º apais. Con 15 p. y 30 láminas».
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	BEL Y ZARAGOZA, JOSÉ
Título	Método por cifra para tocar la guitarra sin necesidad de maestro compuesto por D. José Bel y Zaragoza en el establecimiento [del autor] que vive en Tortosa calle del [ilegible] este método acompañado de música, guitarras y demas [instrumentos de cuerda pulsada]. Depósito de toda clase de cuerdas para guitarra.
Lugar y fecha ed.	[Tortosa], 1869.
Editor	[El autor]
Edición	
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	13 p. ; 22 × 16 cm.
Localización	E-LCollado
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	BERENGUER, J. B.
Título	Nuevo método que para facilitar el estudio de la guitarra ha publicado el profesor español D. J. B. Berenguer. Con el auxilio de las cinco vocales da á conocer todo el mecanismo de la guitarra con tal sencillez que basta tener una ligera nocion de música para comprenderle.
Lugar y fecha ed.	[Barcelona, 1845].
Editor	
Edición	
N.º plancha	
Impresor	

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

Descripción física	
Localización	No localizado.
Referencias	<i>GdM</i> , 31 de julio de 1845; <i>Bibliografía de España</i> , 15 de septiembre de 1845.
Reproducciones	
Observaciones	Vendido en Barcelona en la Bajada de San Miguel n.º 7 al precio de 8 rs.

Autor	BOSCH, JACQUES
Título	Méthode de Guitare. Prix net 10 F. Paris. Vve Girod Éditeur, Boulevard Montmartre 16.
Lugar y fecha ed.	París [1891]
Editor	Veuve E. Girod.
Edición	
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	E-Mn MP/4732/6: 116 p., 2 lám. ; 35 cm.
Localización	E-Boc 19-vii-35 E-LCollado (Falto de portada y de las dos láminas). E-Mn MP/4732/6 F-Pn Vm8.u.130 GB-LJeffery
Referencias	
Reproducciones	BDH E-Mn MP/4732/6
Observaciones	

Autor	[CAMPO, IGNACIO AGUSTÍN]
Título	La alegría de la casa. Novísimo y varatisimo método para aprender á tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro por Cancio Yngautiaga. Este método contiene variedad de piezas de todos generos, como Malagueñas, Peteneras, Seguidillas, Himnos nacionales, piezas de baile, etc. Se vende en el almacén de musica de Campo, Espoz y Mina 9. Madrid, 1891.
Lugar y fecha ed.	Madrid, 1891
Editor	[José Campo y Castro]
Edición	
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	26 p., 40 lám. música ; 12 × 18 cm.
Localización	E-Mn M/2817. Ejemplar presentado por José Campo y Castro para el RPI. Presenta el sello de José Campo en páginas impares: «José Campo y Castro Editor. Espoz y Mina 9. Madrid. Violines. Pianos. Guitarras. Música».
Referencias	
Reproducciones	BDH
Observaciones	

Inventario razonado

Autor	[CAMPO, IGNACIO AGUSTÍN]
Título	Nuevo método para aprender á tocar la guitarra por música y sin necesidad de maestro por Cancio Ingautiaga. Este método contiene variedad de piezas de todos géneros, como malagueñas, peteneras, seguidillas, himnos nacionales, piezas de baile, etc. etc. Precio 1 peseta. Madrid 1906. Se vende Arenal Sociedad de Autores.
Lugar y fecha ed.	Madrid, 1906
Editor	Sociedad de Autores Españoles
Edición	
N.º plancha	
Impresor	Imprenta de Tomás Minuesa de los Ríos, calle Juanelo, num. 19.
Descripción física	15 p., 32 lám. música ; 13 × 17 cm.
Localización	E-Mn M/2815. Ejemplar rubricado por Ignacio Agustín Campo y destinado al RPI.
Referencias	
Reproducciones	BDH
Observaciones	

Autor	[CAMPO Y CASTRO, JOSÉ]
Título	Nuevo método en cifra para guitarra doble, octavilla, bandurria ó cítara de seis órdenes por M. ^r Jocaste Posayoc. Profesor de música é instrumentista. Propiedad. Pr: 28 Rs. Madrid. J. Campo y Castro, editor. Calle de Cadiz N.º 16.
Lugar y fecha ed.	Madrid, [1872]. Datación por el RPI.
Editor	José Campo y Castro
Edición	
N.º plancha	
Impresor	[Calcografía de José Carrafa]
Descripción física	40 p. ; 32 cm. Ejemplar rubricado por José Campo y Castro y presentado al RPI (N.º 13.786).
Localización	E-Mn M/1304.
Referencias	
Reproducciones	BDH
Observaciones	

Autor	[CAMPO Y CASTRO, JOSÉ]
Título	Nuevo método en cifra para guitarra doble, octavilla, bandurria ó cítara de seis órdenes por M. ^r Jocaste Posayoc. Profesor de música é instrumentista. Propiedad. Pr: 28 Rs. Madrid. J. Campo y Castro, editor. Calle de Espoz y Mina, 9.
Lugar y fecha ed.	Madrid, [ca. 1890] Datación E-Mn.
Editor	José Campo y Castro
Edición	
N.º plancha	
Impresor	[Calcografía de José Carrafa]
Descripción física	E-LCollado: 40 p. ; 28 cm.
Localización	E-LCollado E-Mn MP/1140/10. Legado Barbieri.
Referencias	
Reproducciones	BDH E-Mn MP/1140/10.

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

Autor	[CAMPO Y CASTRO, JOSÉ]
Título	Nuevo método para tocar la guitarra de seis cuerdas por cifra y sin maestro por Cosme Astro Jocay. Propiedad. Prec: 32 rs. Madrid J. Campo y Castro editor. Calle de Espoz y Mina n. 9. M. C. 108.
Lugar y fecha ed.	Madrid, [1877] Datación E-Mn.
Editor	José Campo y Castro
Edición	
N.º plancha	M.C. 108.
Impresor	Calcografía de Santiago Mascardó [Según RPI].
Descripción física	36 p. ; 32 cm.
Localización	E-Mn M/1144/7.
Referencias	
Reproducciones	BDH
Observaciones	

Autor	[CAMPO Y CASTRO, JOSÉ]
Título	Breve método para guitarra extractado de las obras de los más célebres autores por M. Jocaste Posayoc. Propiedad. Precio. 12. Ps. 50 c. J. Campo y Castro, editor. Música y pianos. Calle de Espoz y Mina n. 9. Madrid.
Lugar y fecha ed.	Madrid, [ca. 1883]. Datación E-Mn según RPI.
Editor	José Campo y Castro
Edición	
N.º plancha	J.C. 256.
Impresor	Santiago Mascardó (según RPI).
Descripción física	32 p. ; 31 cm.
Localización	E-Mn MP/1144/11.
Referencias	
Reproducciones	BDH
Observaciones	

Autor	CANO, ANTONIO
Título	Nuevo método de guitarra [título tomado de la primera página]
Lugar y fecha de ed.	Madrid, [1852]. Datación realizada a partir de la fecha indicada por el autor en su <i>Método abreviado</i> y de los anuncios en la prensa periódica.
Editor	[El autor]
Edición	1. ^a
N.º de plancha	
Impresor	
Descripción física	56 p. ; 34 cm.
Localización	E-Boc 19-vii-30. Sin portada. Retrato del autor. Encuadernado junto a otras obras anunciadas
Referencias	<i>El clamor público</i> , 7 de noviembre de 1852; <i>El clamor público</i> , 11 de noviembre de 1852, donde se anuncia la venta de la primera parte en dos cuadernos, a 24 rs. cada uno; <i>El Heraldo</i> , 9 de noviembre de 1852; <i>El Heraldo</i> , 12 de noviembre de 1852, anuncio de la venta de la primera parte, en dos cuadernos, a 24 rs. cada uno; <i>El Heraldo</i> , 11 de febrero de 1853, la primera parte, a 44 reales.
Reproducciones	
Observaciones	

Inventario razonado

Autor	CANO, ANTONIO
Título	Método completo de guitarra por Ant ^o Cano. Propiedad. p. ^{cio} 80 R. ^s Madrid. Se hallará en los principales almacenes de musica.
Lugar y fecha de ed.	Madrid, [1854].
Editor	[El autor]
Edición	Emisión con la adición de la segunda parte dedicada a la armonía [Madrid, 1854].
N.º de plancha	
Impresor	
Descripción física	E-Bbc: 52 p. ; 35 cm.
Localización	E-Bbc 78.76.05 fol. E-LCollado. Con portada. Sin retrato del autor. Faltan p. 3-4. E-Mc 1/17167. Sin el tratado de armonía. E-Mp Mus. 714 Retrato realizado por M. Jiménez. Encuadernación tipo Bradel con escudo de la Casa Real. GB-Lam 149171.1. Colección Robert Spencer. Sin portada. Presenta el título <i>Método Completo</i> en la primera página.
Referencias	<i>Gaceta Musical de Madrid</i> , 6 de mayo de 1855; <i>La Discusión</i> , 26 de octubre de 1856; <i>DdAdM</i> , 29 de octubre de 1856; <i>La Correspondencia de España</i> , 12 de junio de 1862.
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	CANO, ANTONIO
Título	Método completo de guitarra con un tratado de armonia aplicado a este instrumento por Antonio Cano. Propiedad. El Método completo 80 rs. 2. ^a edición. Depositado. El tratado de Armonia 40 rs. Madrid, Antonio Romero: editor. Medalla de plata en la esposición universal, de Paris de 1867. Gran almacen de música y Fábrica de instrumentos, calle de Preciados n.º 1.
Lugar y fecha de ed.	Madrid, [ca. 1869]. Datación por el RPI (N.º 11.681).
Editor	Antonio Romero, situado en calle Preciados n.º 1.
Edición	2. ^a
N.º de plancha	A.R.847 para la primera parte. A.R. 848 en el Tratado de Armonía.
Impresor	Calcografía de J. Carrafa
Descripción física	E-Mn/503: 57, 42 p. ; 34 cm.
Localización	E-Mc 1/3782 E-Mc 1/6892 Ejemplar rubricado por Antonio Romero. Sello de la Escuela Nacional de Música. E-Mm ML173E-Mn No examinado. E-Mn MP/2717/26 Ejemplar sin el tratado de armonía y sin las dos primeras páginas. Procede del RPI. E-Mn M/503 Ejemplar rubricado por el editor Antonio Romero. E-Mn M/274. En la portada figura la anotación manuscrita «1868?». Legado Barbieri (sig. A-1 ^a -8).
Referencias	
Reproducciones	BDH E-Mn M/503. <i>Antonio Cano. Obras completas para guitarra</i> (Madrid: Soneto, 1993). No se indica qué ejemplar ha sido reproducido. No incluye la portada, el índice ni el tratado de armonía.
Observaciones	Los ejemplares no examinados pueden corresponder a una tirada o emisión posterior.

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

Autor	CANO, ANTONIO
Título	Método completo de guitarra con un tratado de armonia aplicado a este instrumento por Antonio Cano. Propiedad. El Método completo 80 rs. 2ª edición. Depositado. El tratado de Armonia 40 rs. Madrid, Antonio Romero editor. Medalla de plata en la esposición universal de Paris de 1867. Gran almacen de música y Fábrica de instrumentos, calle de Capellanes nº 10.
Lugar y fecha de ed.	Madrid, [entre 1884 y 1897], por la dirección en la calle Capellanes n.º 10. Gosálvez, <i>La edición musical</i> , 118-119.
Editor	Antonio Romero, calle Capellanes n.º 10.
Edición	Reimpresión de la 2.ª edición.
N.º de plancha	
Impresor	
Descripción física	GB-Lbl h.1172: 57, 42 p. ; 35 cm.
Localización	E-Bc 78.76.05 Can. Fol. No presenta el tratado de armonía. Sellos de sus anteriores propietarios (Q. Ramírez e Institut Marvin). E-LPAu BIG XIX-3 CAN met Legado de Lothar Siemens. No examinado. GB-Lbl h.1172.
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	El ejemplar no examinado puede pertenecer a una emisión posterior.

Autor	CANO, ANTONIO
Título	Método completo de guitarra con un tratado de armonia aplicado a este instrumento por Antonio Cano. Propiedad. El Método completo 20 Pts. 2ª edición. Depositado. El tratado de Armonia 10 Pts. Madrid, Antonio Romero editor. Medalla de plata en la esposición universal de Paris de 1867. Gran almacen de música y Fábrica de instrumentos, calle de Preciados 5.
Lugar y fecha de ed.	Madrid, [ca. 1897-1898]. La dirección de Preciados 5 corresponde a dichos años. Gosálvez, <i>La edición musical</i> , 118-119.
Editor	Antonio Romero, situado en calle de Preciados n.º 5.
Edición	
N.º de plancha	
Impresor	
Descripción física	57, 42 p. ; 34 cm.
Localización	E-Bim FA559 Colección Fernando Alonso. Sello del Almacén de música y pianos Louis E. Dotésio. Inscripción manuscrita «Guadalajara 31 de mayo de 1897» Teodoro [Dublang?].
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Inventario razonado

Autor	CANO, ANTONIO
Título	Método completo de guitarra con un tratado de armonía aplicado a este instrumento. Por Antonio Cano. 2. ^a edición. El Método completo Pts. 9 fijo. 1. ^a parte 6 Pesetas fijo. 2. ^a Parte 4 Ptas. fijo. Sociedad Anónima Casa Dotésio. Editorial de Música. Única Sucesora de las Casas Romero, Zozaya, P. Martín, Eslava, Fuentes, y Asenjo, Dotésio, Ripalda, y de Almagro y C. ^a . 8, Calle de Doña María Muñoz. Bilbao. En Madrid: 5, Calle de Preciados y 34, Carrera de San Jerónimo. En Santander: 7, Wad Ras. En Barcelona: 1 y 3, Puerta del Angel. En Méjico: Otto y Arzor, 12. Vergara.
Lugar y fecha de ed.	Bilbao, [ca. 1891].
Editor	Casa Dotésio
Edición	Reedición de la 2. ^a edición.
N.º de plancha	A.R. 848 hasta p. 24 848 para las p. 25-42
Impresor	
Descripción física	42 p. ; 35 cm.
Localización	E-Mc 1/1717842 Solo contiene la 2. ^a parte con el tratado de armonía.
Referencias	<i>Catálogo General de las Publicaciones Musicales existentes en la Casa de Dotésio</i> (Madrid: Dotésio, 1891). <i>Catálogo General de la música para Guitarra, Bandurria y Mandolina publicada por la Sociedad Anónima Casa Dotésio</i> (Madrid: Dotésio, 1912).
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	CANO, ANTONIO
Título	Método completo de guitarra con un tratado de armonía aplicado a este instrumento. Antonio Cano.
Lugar y fecha de ed.	Madrid, [19--?].
Editor	Unión Musical Española
Edición	Reimpresión de la 2. ^a edición
N.º de plancha	1000-1 (Para la primera parte) 1000-2 (Para la segunda parte, es decir, el tratado de armonía).
Impresor	
Descripción física	E-Mm I 79: 56 p. ; 35 cm
Localización	E-Mm I 78 E-Mm I 79 E-Msa Me 24003/391 E-Msa Me 24004-5.
Referencias	<i>Extracto del Catálogo General de Unión Musical Española</i> (Madrid: Unión Musical Española, 1930). En venta la primera parte, por 7,50 ptas. y la segunda, 5 ptas. El método completo, por 11,25 ptas. <i>Nuevo catálogo de métodos y obras musicales de Antigua Casa Núñez</i> . (Buenos Aires: Antigua Casa Núñez, 1931). Precio 4 \$. <i>Catálogo de música para guitarra</i> (Buenos Aires: Casa Romero y Fernandez de Buenos Aires, 1932).
Reproducciones	
Observaciones	

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

Autor	CANO, ANTONIO
Título	Edición Zozaya. Método abreviado de guitarra por Antonio Cano Propiedad Pr: Fijo 10 Pts. Zozaya editor proveedor de la real casa y de la Escuela Nacional de Música 34. Carrera de San Jeronimo 34. F. Echevarria.
Lugar y fecha de ed.	Madrid, [1891], según RPI.
Editor	Zozaya
Edición	
N.º de plancha	Z.3339.Z en p. 1-12
Impresor	Calcografía de F. Echevarría.
Descripción física	50 p. ; 33 cm.
Localización	E-Mn M/4080 Procedente del RPI.
Referencias	
Reproducciones	E-Mn M/4080
Observaciones	

Autor	CANO, ANTONIO
Título	Principios de guitarra: Coleccion de veinte y cinco lecciones muy fáciles y progresivas. Antonio Cano.
Lugar y fecha de ed.	Madrid, [ca. 1892]. Datación de E-Mn
Editor	Dotésio
Edición	Reimpresión.
N.º de plancha	
Impresor	
Descripción física	E-Mn MP/220/103: 50 p. ; 32 cm.
Localización	E-Mc 1/6878 E-Mn MP/220/103 Ejemplar sin cubierta y deteriorado. E-GRda 2 A 6/5 No examinado. E-GRda E-GRda PAR V 846 No examinado
Referencias	
Reproducciones	BDH E-Mn MP/220/103
Observaciones	

Autor	CASTRO DE GISTAU, SALVADOR
Título	Méthode de Guitare ou Lyre Par S. Castro. Traité des Modulations Majeures et Mineures. Divisé en deux Parties La première Partie contient les douze Modulations Majeures et la seconde les douze Mineures Prix 30 fr. Gravé par Michot. A Paris, Chez l'Auteur et Editeur, Rue de Provence, n° 14. Propriété de l'Auteur. Enregistré à la Bib. ^e . Imp. ^{le} 2 et 3
Lugar y fecha ed.	París, [entre 1810 y 1815] Datación según el domicilio del autor y editor Castro de Gistau en rue de Provence n.º 14. De las palabras «Bib. ^e . Imp. ^{le} » se deduce que puede ser de la época napoleónica, es decir, de antes de abril de 1814 o del período de los Cien Días (20 de marzo de 1815 a 8 de julio de 1815).
Editor	Castro de Gistau
Edición	
N.º plancha	
Impresor	Grabado por Michot
Descripción física	
Localización	US-BN (no catalogado) Colección Matanya Ophee. No examinado.

Inventario razonado

	Ref. Stenstadvold, <i>An Annotated Bibliography</i> , 74.
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	CASTRO DE GISTAU, SALVADOR
Título	Méthode de Guitare ou Lyre Par S. Castro. Traité des Modulations Majeures et Mineures. Divisé en deux Parties La première Partie contient les douze Modulations Majeures et la seconde les douze Mineures Prix 30 fr. Gravé par Michot. A Paris, Chez l'Auteur et Editeur, Rue de la Michaudière, n° 20. Propriété de l'Auteur. Enregistré à la Bib. ^e . Imp. ^{le} 2 et 3
Lugar y fecha ed.	París, [entre 1810 y 1815] Datación según el domicilio del autor y editor Castro de Gistau en rue de Provence n.º 14. De las palabras «Bib. ^e . Imp. ^{le} » se deduce que puede ser de la época napoleónica, es decir, de antes de abril de 1814 o del período de los Cien Días (20 de marzo de 1815 a 8 de julio de 1815).
Editor	Castro de Gistau
Edición	
N.º plancha	
Impresor	Grabado por Michot.
Descripción física	
Localización	US-BN-NYp MYO. No examinado. Ref. Stenstadvold, <i>An annotated bibliography</i> , 75.
Referencias	
Autor	CASTRO DE GISTAU, SALVADOR
Título	Méthode de Guitare ou Lyre Par S. Castro. Traité des Modulations Majeures et Mineures. Divisé en deux Parties La première Partie contient les douze Modulations Majeures et la seconde les douze Mineures Prix 30 fr. Gravé par Michot. A Paris, Chez l'Auteur et Editeur, Rue de la Michaudière, n° 20. Propriété de l'Auteur. Enregistré à la Bib. ^e . Royale. ^{le} 2 et 3
Lugar y fecha ed.	París, [entre 1814 y 1815]. De las palabras «Bib. ^e . Royale. ^{le} », se deduce que puede datarse entre abril de 1814 y marzo de 1815, o después del 8 de julio de 1815.
Editor	Castro de Gistau
Edición	
N.º plancha	2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 y 9.
Impresor	Grabado por Michot.
Descripción física	GB-Lam XX(150340.1): 71 p. ; 35 cm.
Localización	GB-Lam XX(150340.1) Colección Robert Spencer. NL-AME. Examinado a través de microfichas. S-Skma: Gi.U.a8 No examinado. Ref. Stenstadvold, <i>An Annotated Bibliography</i> , 74.
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	Examinado el ejemplar de Holanda, se constata que el método está estructurado en seis secciones, cada una de ellas dividida en dos partes, precedidas de las portadas que se reseñan a continuación: (a) Traité des Modulations Majeures et Mineures. parte 1: les douze Modulations Majeures. parte 2: les douze Mineures.

	<p>(b) Suite du Traité de Modulations Majeure et Mineures, Premiers Exercices. parte 1: [sin título] parte 2: [sin título]</p> <p>c) Manière d'Accompagner en montant, et en descendant, les huit notes de la Game Diatonique majeure et mineure. parte 1: Les douze Accompagnements des Games majeures. parte 2: les douze Accompagnements de Games mineures.</p> <p>d) Premieres Etudes. parte 1: douze Motifs ou petites pieces. parte 2: douze Motifs ou petites pieces.</p> <p>e) Secondes Etudes. parte 1: douze petites Pièces qui font suite aux premiers Exercices des Modulations Majeures et Mineures. Parte 2: douze petites Pièces qui font suite aux premiers Exercices des Modulations Majeures et Mineures.</p> <p>f) Dernières Etudes. parte 1: six Rondeaux Faits pour se familiariser avec tous les tons de la Musique. parte 2: six Rondeaux Faits pour se familiariser avec tous les tons de la Musique.</p>
--	---

Autor	CIEBRA, JOSÉ MARÍA DE
Título	<p>Ciebra's Handbook for the guitar, being a complete and easy introduction to the art of playing upon that popular instrument; with copious gamut, double and chromatic scales and harmonies, to which is added a selection of thirty beautiful and appropriate melodies, Many of which are the Exclusive Copyright of the Proprietor of the "Musical Bouquet".</p> <p>Price one shilling. Wade's 50 selected Songs and Ballads, with Acommpaniments, for the Guitar. Price 1s.</p> <p>Charles Sheard & Co., Music Publishers and Printers, 192, High Holborn.</p>
Lugar y fecha ed.	Londres [ca. 1860].
Editor	Charles Sheard.
Edición	
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	22 p. ; 18 × 25 cm.
Localización	GB-Lam XX(146459.2). Colección Robert Spencer.
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	CIEBRA, JOSÉ MARÍA DE
Título	<p>Ciebra's Hand-book for the guitar: being a complete and easy introduction to the art of playing upon that popular instrument; with copious gamut, double and chromatic scales and harmonies, to which is added a selection of thirty beautiful and appropriate melodies.</p> <p>London, published by Charles Sheard, at the "Musical Bouquet" office, 192, High Holborn. City Agents. E.W. Allen, 11, Ave Maria Lane; F.</p>

Inventario razonado

	Fitman, 20, Paternoster Row; and Sold by all Book and Musicsellers [sic].
Lugar y fecha ed.	Londres, [posterior a 1860]
Editor	Charles Sheard
Edición	Tirada posterior a 1860.
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	24 p. ; 18 × 25 cm. Doble cubierta, de las que faltan la tercera y la cuarta. La segunda presenta anuncios distintos a los del ejemplar GB-Lam XX (146459.2).
Localización	GB-Lam 62.01 CIEBRA
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	CIMADEVILLA, FRANCISCO
Título	La Facil Progresion. Método de guitarra dividido en dos partes y cuidadosamente digitado por Francisco Cimadevilla 1ª Parte Neto 2 Pts. 50. 2ª Parte Neto 2 Pts. 50. Completo 4 Pts. 50. Propiedad. Depositado. Louis E. Dotésio editor Bilbao Sucursal en Santander: 19 y 34 Blanca Propiedad. Depositado. Paris Enoch frères & Costallat London Boosey & C°. Milano Roma Napoli Palermo. G. Ricordi & C. Bruxelles Schott frères. Cristiana Carl Warmuth.
Lugar y fecha ed.	Bilbao, [1893], datación según RPI.
Editor	Dotésio
Edición	
N.º plancha	Pl. 10032 hasta p. 36 Pl. 2018 p. 37 Pl. 2019 p. 38 Pl. 2020 p. 39-42
Impresor	
Descripción física	40 p. ; 34 cm.
Localización	E-Mn MP/1775/13. Ejemplar firmado por L. E. Dotésio para el RPI.
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	CIMADEVILLA, FRANCISCO
Título	La fácil progresion. Método de guitarra dividido en dos partes y cuidadosamente digitado por Francisco Cimadevilla. 1ª Parte Neto 2 pts. 50. 2ª Parte Neto 2 pts. 50. Completo 4 pts.50. Sociedad Anónima Casa Dotesio. Música Pianos e Instrumentos. Sucesores de Hijos de Andres Vidal y Roger. Barcelona. 29 Rambla de S. José (Casa Guardia) Puerta del Angel 1 y 3 (Antes J. B Pujol y C.ª) En Madrid Carrera de San Jerónimo 34 y Preciados 5. En Bilbao Dª María Muñoz 8 y Bidebarrieta 3. En Santander Wad-Ras 7. En Valencia Cruz nueva 1 y Paz 15. Editado por la Casa Dotésio de Madrid. Agence pour la vente en France et à l'étranger L. E. Dotésio et C 47. Rue Vivienne Paris. Tous droits d'execution publique, de reproduction, de traduction et d'arrangement rservés pour tous pays compris la Suéde, la Norvege et le Danemarck. Printed in Spain. Copyright Casa Dotésio.
Lugar y fecha ed.	Bilbao, [189-?]

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

Editor	Dotésio
Edición	Tirada destinada a la venta en Sociedad Anónima Casa Dotésio de Barcelona
N.º plancha	10032
Impresor	
Descripción física	E-LCollado: 40 p. ; 35 cm.
Localización	E-LCollado GB-LJeffery
Referencias	<i>Catálogo General de la Música para guitarra, bandurria y mandolina</i> (Madrid: Dotésio, 1912).
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	CIMADEVILLA, FRANCISCO
Título	La fácil progresion. Método de guitarra dividido en dos partes y cuidadosamente digitado por Francisco Cimadevilla.
Lugar y fecha ed.	Madrid, [a partir de 1914]
Editor	Unión Musical Española
Edición	
N.º plancha	10032
Impresor	
Descripción física	E-LCollado: 40 p. ; 34 cm.
Localización	E-Msa Me-24006/391. E-LCollado
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	CIMADEVILLA, FRANCISCO
Título	<u>F. Cimadevilla</u> "Hispania" Método para guitarra escrito por cifra para aprender sin maestro El más económico, fácil, progresivo, ameno y extenso de los publicados hasta ahora. Contenido de este método. Ejercicios: Escala natural – Escala cromática – Tonos mayores – Tonos menores – Armónicos naturales – Armónicos octavados. Bailables: Vals – Polka – Mazurka – Schottisch – Habanera – Pasodoble. Música española: Sevillanas – Malagueña – Granadina – Soleares – Peteneras – Garrotín gitano – Tango – Guajira – Muñeira – Zoztzo – Jota aragonesa – Marcha Real – Balancé, canción popular portuguesa Precios: Madrid: una Peseta - Provincias: 1,50 Pesetas – América: 2 Pesetas Dirección para los pedidos: D. Fernando Fé. Puerta del Sol, 15. Librería Madrid (Véase el interior de la cubierta). Imprenta y Litografía de Zacarías Díez: Cabeza, 8. Teléfono 3664 – MADRID
Lugar y fecha ed.	Madrid, [1913]. Según RPI.
Editor	[El autor]
Edición	
N.º plancha	
Impresor	Imprenta y Litografía de Zacarías Díez.
Descripción física	E-LCollado: 14 p., 90 p. música ; 23 cm.
Localización	E-GRmf R. 1339. Con anotaciones autógrafas de Manuel de Falla. No examinado E-LCollado Se indica la dirección del autor en la calle Sombrerería, 5, 3º izq. de Madrid.

Inventario razonado

	E-LPAu BIG 681.817.61 CIM his Legado Lothar Siemens. Precio corregido (1,50 Pts). Sello con la dirección del autor: «Francisco Cimadevilla. Glorieta de Embajadores, 6, entlo, Madrid». E-Mn M/3173. Ejemplar rubricado por el autor. Sello en 1 h. de la guarda: «Alcaide, encuadernador. Valverde. 1. Dupdo. Madrid». Procedente del RPI (nº de ingreso: 37335). E-Mn M/3208.
Referencias	
Reproducciones	BDH E-Mn M/3208
Observaciones	

Autor	CIMADEVILLA, FRANCISCO
Título	<u>F. Cimadevilla</u> "Hispania" Método para guitarra escrito por cifra para aprender sin maestro. El más económico, fácil, progresivo, ameno y extenso de los publicados hasta ahora Contenido de este método. Ejercicios: Escala natural – Escala cromática – Tonos mayores – Tonos menores – Armónicos naturales – Armónicos octavados. Bailables: Vals – Polka – Mazurka – Schottisch – Habanera – Pasodoble. Música española: Sevillanas – Malagueña – Granadina – Soleares – Peteneras – Garrotín gitano – Tango – Guajira – Muñeira – Zoztizo – Jota aragonesa – Marcha Real – Balancé, canción popular portuguesa Precios: Madrid: una Peseta - Provincias: 1,50 Pesetas – América: 2 Pesetas. Dirección para los pedidos: D. Fernando Fé. Puerta del Sol, 15. Librería Madrid (Véase el interior de la cubierta) Imprenta y Litografía de Zacarías Díez: Cabeza, 8. Teléfono 3664 – MADRID
Lugar y fecha ed.	Madrid, [posterior a 1913]
Editor	[El autor]
Edición	Reimpresión posterior a 1913.
N.º plancha	
Impresor	Imprenta y litografía de Zacarías Díez
Descripción física	E-LCollado: 14 p., 90 p. música ; 23 cm.
Localización	E-LCollado: Ejemplar con precio corregido a 3 pesetas 50. Sello con la dirección del autor: «Francisco Cimadevilla. Glorieta de Embajadores, 6, entlo, Madrid». Sello de casa comercial «Casa Erviti, calle Mercado 14 de Logroño».
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	CIMADEVILLA, FRANCISCO
Título	<u>F. Cimadevilla</u> "Hispania". Método para guitarra escrito por cifra. Es en su clase el mejor, más fácil, progresivo, ameno, extenso y económico de los publicados hasta hoy. Contenido de esta obra: EJERCICIOS Escala natural. Escala cromática. Tonos mayores. Tonos menores. Armónicos naturales. Armónicos octavados. MÚSICA BAILABLE. Vals Polka. Mazurka. Schottisch. Habanera. Pasodoble. MÚSICA ESPAÑOLA. Sevillanas Malagueña Granadina. Soleares. Peteneras. Garrotín gitano. Tango. Guajira. Muñeira. Zortzico. Jota. Marcha Real. Precio fijo 3,50 Pesetas. (Para la dirección de pedidos, véase el interior de la portada). Imprenta – Litografía de José Concejo, - Avenida de Alfonso XIII, 5. Valladolid.
Lugar y fecha ed.	Valladolid, [1926].

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

Editor	[El autor]
Edición	2. ^a edición impresa en Valladolid.
N.º plancha	
Impresor	Litografía de José Concejo, Avenida de Alfonso XIII 5, Valladolid
Descripción física	E-LCollado - 1): 15,50 × 21,50.; 16 p. texto; 84 p. música en cifra.
Localización	E-LCollado (1) Sello con la dirección del autor «Francisco Cimadevilla. Glorieta de Embajadores 6 ent[resuel]o, Madrid». E-LCollado (2) Falto de cubierta y portada.
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	CIMADEVILLA, FRANCISCO
Título	España. Nuevo método teórico y práctico de guitarra por música conteniendo un gran repertorio de bailes y aires españoles, y una colección de obras clásicas de los mejores autores por F.Cimadevilla. Precio 6 ptas. fijo. Faustino Fuentes Sucesor de Fuentes y Asenjo. Música, pianos y librería. 20, Arenal, 20. Madrid. Tous droits d'execution, de reproduction, de traduction et d'arrangements reserves pour tous pays, compris la Suede, la Norwege et le Danemark.
Lugar y fecha ed.	Madrid, [ca. 1919]. Datación de E-Mn según RPI
Editor	Faustino Fuentes, sucesor de Fuentes y Asenjo.
Edición	
N.º plancha	16181-1 para la primera parte. 16181-2 para la segunda parte
Impresor	
Descripción física	E-Mn M/4104/11: IX, 51 p. ; 31 cm.
Localización	E-Mn M/4104 /11 Rubricado por Faustino Fuentes y procedente del R.P.I. E-Msa Me-24007/391. E-JEdf
Referencias	<i>Extracto del Catálogo General de Unión Musical Española.</i> (Madrid: Unión Musical Española, 1930), donde aparece como <i>Nuevo método de guitarra escrito por música y cifra</i> , al precio de 4 ptas cada parte.
Reproducciones	BDH E-Mn M/4104 /11
Observaciones	

Autor	CIMADEVILLA, FRANCISCO
Título	España. Nuevo método teórico y práctico de guitarra por música conteniendo un gran repertorio de bailes y aires españoles, y una colección de obras clásicas de los mejores autores. Unión Musical Española editores Carrera de San Jerónimo, 26 y Arenal, 18. Madrid 18310.
Lugar y fecha ed.	Madrid, 1954.
Editor	Unión Musical Española
Edición	
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	51 p. ; 31 cm.
Localización	E-LCollado
Referencias	

Inventario razonado

Reproducciones	
Observaciones	Actualmente a la venta por los sucesores de UME, Music Sales Group of Companies.

Autor	CIMADEVILLA, FRANCISCO
Título	A. S. A. R el Príncipe D. Ataulfo de Orléans y Borbón, mi muy distinguido discípulo. Método teórico-práctico para guitarra escrito por música y cifra por F. Cimadevilla. 2ª Parte. Unión Musical Española (antes casa Dotésio) editores. Madrid: Carrera de San Jerónimo, 30, y Preciados, 5. Bilbao: Correo, 5 – Barcelona: Puerta del Ángel, 1 y 3 – Valencia: Paz, 15 – Santander: War-Rás, 7 – Alicante: Mayor, 27 – Albacete: Concepción, 6. París: 97, rue Charonne.
Lugar y fecha ed.	Madrid, [1928]
Editor	Unión Musical Española
Edición	
N.º plancha	16181- 1.ª P (para la primera parte) 16181- 2.ª P (para la segunda parte)
Impresor	
Descripción física	E-Mn Mp/1452/19: VII, 18 p. ; 33 cm. (1.ª parte) E-Bc: 2006 – Fol – C 2 /15: VII, 18 p. ; 33 cm. (2.ª parte)
Localización	E-Bc: 2006 – Fol – C 2 /15 E-Mn Mp/1452/19 (primera parte) E-Mn Mp/1452/20 (segunda parte) E-PAu 787.6CIM met
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	D. A. L. L.
Título	Elementos de música y guitarra éstractados de las mejores obras modernas por D. A. L. L. dedicados a los aficionados. Parte 1ª. Pr. 8 r.ª Madrid. Se hallará en el Almacén de música de Hermoso, frente las covachuelas.
Lugar y fecha ed.	Madrid, [183-?] Datación de E-Mn. De 1834 o anterior al figurar en el <i>Catálogo general del almacén de música</i> de Lodre, publicado en 1834.
Editor	[El autor]
Edición	
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	15 p. ; 33 cm.
Localización	E-Mn M/1559 Ejemplar catalogado en el año 1876.
Referencias	<i>Catálogo general de la música impresa y publicada en Madrid</i> . Se indica que el precio para cada parte es de 8 rs.
Reproducciones	BDH
Observaciones	El método está dividido en dos partes. La cubierta de la segunda es idéntica a la de la primera y en ella se hace constar que es «Parte 2ª», así como el precio (8 rs.).

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

Autor	D. E. M.
Título	Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra, sin necesidad de maestro: adornado con grabados y láminas de piezas, bailes, etc. por D. E.M.
Lugar y fecha ed.	Madrid, 1853
Editor	
Edición	4. ^a
N.º plancha	Imprenta de M. Romeral y Fonseca, calle de Juanelo n.º 16.
Impresor	
Descripción física	E-Mn M/920: Legado Barbieri 28 p., [2] p., 33 lám. música ; 10 × 16 cm.
Localización	E-CRuiz Reg. 5803. E-LCollado E-Mn M/920 Legado Barbieri.
Referencias	
Reproducciones	BDH E-Mn M/920
Observaciones	

Autor	D. E. M.
Título	Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro, adornado con grabados y láminas de piezas, bailes, etc. por D. E. M.
Lugar y fecha ed.	Madrid, 1857
Editor	
Edición	5. ^a
N.º plancha	
Impresor	Imprenta de D. Ramon Campuzano. Calle del Ave María n.º 17.
Descripción física	E-Bc M.1659: 1 lám., 28 p., [2] p., 33 lám. música. En la cubierta se indica «sesta edición», que no corresponde al interior.
Localización	
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	La cubierta de E-Bc M.1659 corresponde a la sexta edición.

Autor	D. E. M.
Título	Novisimo arte de tocar la guitarra por cifra, sin necesidad de maestro, adornado con grabados y láminas de piezas, bailes, etc. por D. E. M. Sesta edicion. Madrid, 1857.
Lugar y fecha ed.	Madrid, 1857.
Editor	
Edición	6. ^a
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	11 × 16 cm.
Localización	No localizado.
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	La cubierta de E-Bc M.1659 corresponde a dicha edición.

Inventario razonado

Autor	D. E. M.
Título	Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra, sin necesidad de maestro, adornado con grabados y láminas de piezas, bailes, etc. por D. E. M.
Lugar y fecha ed.	
Editor	
Edición	7. ^a
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	
Localización	No localizado.
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	D. E. M.
Título	Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra, sin necesidad de maestro adornado con grabados y láminas de piezas, bailes, etc. por D.E.M.
Lugar y fecha ed.	Madrid, 1863.
Editor	
Edición	8. ^a
N.º plancha	
Impresor	Imprenta de Ramón Campuzano, calle del Ave María n.º 17.
Descripción física	28 p., 33 lám. música ; 11 × 16 cm.
Localización	E-Mn M.FOLL/190/3
Referencias	
Reproducciones	BDH
Observaciones	

Autor	D. E. M.
Título	
Lugar y fecha ed.	
Editor	
Edición	9. ^a edición. Madrid, 1864
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	GB-Lbl 7895.a.61: 1 lám., 28 p., [2] p., 33 lám. música ; 11 × 16 cm.
Localización	GB-Lbl 7895.a.61 E-LPu BIG XIX-3 DEM nov Legado Lothar Siemens
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	D. E. M.
Título	Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra, sin necesidad de maestro adornado con grabados y láminas de piezas, bailes, etc. Por D. E. M. Décima edición. Madrid, 1866.
Lugar y fecha ed.	Madrid, 1866
Editor	
Edición	10. ^a
N.º plancha	

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

Impresor	Imprenta de Ramón Campuzano, calle del Ave María n.º 17.
Descripción física	E-Mn MC/3879/5: 28 p., 33 lám. música ; 11 × 16 cm.
Localización	E-Mn MC/3879/5 Legado Barbieri. E-Boc 17-VIII-c/10 (Núm. 3)
Referencias	
Reproducciones	BDH E-Mn MC/3879/5
Observaciones	El ejemplar E-Mn MC/3879/5 estuvo destinado a la venta en Barcelona, como indica el sello «Barcelona. Véndese en la librería de Sierra, Plaza de la Constitución».

Autor	D. E. M.
Título	Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra, sin necesidad de maestro adornado con grabados y muchas láminas de piezas, baile, etc. por E.M.
Lugar y fecha ed.	Madrid, 1870
Editor	
Edición	11 ^a
N.º plancha	
Impresor	Imprenta de Campuzano hermanos, calle Ave María n.º 17.
Descripción física	28 p., 33 lám. música ; 11 × 16 cm.
Localización	E-Mn MC/3879/6 Legado Barbieri.
Referencias	
Reproducciones	BDH
Observaciones	

Autor	D. E. M.
Título	Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro, adornado con grabados y muchas láminas de piezas, bailes, etc. por D. E. M. Duodécima edición. Madrid: 1872.
Lugar y fecha ed.	Madrid, 1872
Editor	
Edición	12. ^a
N.º plancha	
Impresor	Imprenta de Campuzano hermanos, calle Ave María n.º 17.
Descripción física	28 p., 33 lám. música ; 11 × 16 cm.
Localización	E-Bim FA 861. Colección Fernando Alonso, anterior propietario Carlos Sentías Ferrer.
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	D. E. M.
Título	Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro, adornado con grabados y muchas láminas de piezas, bailes, etc. por D. E. M. Décimatercera edición. Madrid, 1874.
Lugar y fecha ed.	Madrid, 1874.
Editor	13. ^a
Edición	
N.º plancha	
Impresor	Imprenta de Manuel Minuesa, calle Juanelo, 19.
Descripción física	[1] lám., 28 p., [2] p., 33 lám. música ; 10 × 15 cm.

Inventario razonado

Localización	E-LCollado
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	D. E. M.
Título	Novisimo arte de tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro, adornado con grabados y muchas láminas de piezas, bailes, etc. por D. E. M. Decimacuarta edición. Madrid: -1876. Librerías de A. de San Martín (Editor): Puerta del Sol, 6, y Carretas 39. El Libro de Oro.
Lugar y fecha ed.	Madrid, 1876
Editor	Ángel de San Martín
Edición	14. ^a
N.º plancha	
Impresor	Imprenta de Manuel Minuesa, calle Juanelo n.º 19.
Descripción física	28 p, 33 lám. música ; 11 × 16 cm.
Localización	E-Mn MC/3879/7 Legado Barbieri. GB-Lbl a.300.a.(4)
Referencias	
Reproducciones	BDH E-Mn MC/3879/7
Observaciones	

Autor	D. E. M.
Título	Novisimo arte de tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro, adornado con grabados y mucha láminas de piezas, bailes, etc. por D. E. M.
Lugar y fecha ed.	
Editor	
Edición	15. ^a
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	
Localización	No localizado.
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	D. E. M.
Título	Novísimo arte de tocar la Guitarra por cifra sin necesidad de maestro. Adornado con grabados y muchas láminas de piezas, bailes, etc. por D. E. M. Decimasexta edición. Madrid.-1881. Librerías de A. de San Martín (Editor): Puerta del Sol, 6 y Carretas 39. Libro de Oro.
Lugar y fecha ed.	Madrid, 1881
Editor	Ángel de San Martín.
Edición	16. ^a
N.º plancha	
Impresor	Establecimientos tipográficos de M. Minuesa, calle Juanelo n.º 19 y Ronda de Embajadores n.º 8.
Descripción física	E-LCollado (a): 28 p., [2] p., 33 lám. música ; 11 × 16 cm.
Localización	C-HABn No examinado. E-LCollado (a) Con sello «6, Pino, 6 Barcelona».

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

	E-LCollado (b) E-LPau BIG XIX-4 DEM nov Lothar Siemens E-Mn MP/4951/8 Sello «El arca de Noé, papelería de Faustino del Barrio; Corredera baja, 39, Madrid» Sello con la siglas «ST».
Referencias	
Reproducciones	BDH E-Mn MP/4951/8 Edición anastática por Librerías París-Valencia (Valencia, 1996).
Observaciones	El ejemplar C-HABn lleva la fecha de 1884 y muestra una tipografía distinta respecto a los demás ejemplares localizados en España. Jesús Ortega realizó una transcripción y edición a partir del mismo (La Habana, 1966).

Autor	D. E. M.
Título	Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro adornado con grabados y muchas láminas de piezas, bailes, etcétera por D. E. M. Nueva edición corregida y considerablemente aumentada. Madrid. Librería de A. San Martín, Editor. Puerta del Sol, 6.
Lugar y fecha ed.	Madrid, [188-?]
Editor	Ángel de San Martín.
Edición	
N.º plancha	
Impresor	Tipografía de A. Álvarez, calle Barco n.º 20. (La tipografía se ha reelaborado tanto en la parte textual como en la musical).
Descripción física	23 p. ; 66 lám. música ; 12 × 18 cm.
Localización	E-LCollado
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	Desde aproximadamente 1882 Ángel de San Martín reedita el tratado sin especificar número de edición y añadiendo piezas.

Autor	D. E. M.
Título	Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra, sin necesidad de maestro adornado con grabados y muchas láminas de piezas, bailes, etcétera por D. E. M. Nueva edición corregida y considerablemente aumentada. Madrid, Librería de A. San Martín, Editor. Puerta del Sol, 6.
Lugar y fecha ed.	Madrid [1899] Datación E-Mn por el RPI.
Editor	Ángel de San Martín
Edición	
N.º plancha	
Impresor	Tipografía de A. Álvarez. Calle Barco n.º 20.
Descripción física	23 p., 66 lám. música ; 12 × 19 cm.
Localización	E-Mn M/2818
Referencias	
Reproducciones	BDH
Observaciones	Incluye una «Polka» de <i>El baile de Luis Alonso</i> , del maestro G. Giménez. Dicha zarzuela fue estrenada el 27 de febrero de 1896, por lo que el método es posterior.

Inventario razonado

Autor	D. E. M.
Título	Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro por D. E. M. Nueva edición corregida y aumentada, con el Schottisch de Las Bravías del Maestro Chapí. Madrid Librería de San Martín. Puerta del Sol 6.
Lugar y fecha ed.	Madrid, [190-?]
Editor	Ángel de San Martín
Edición	
N.º plancha	
Impresor	Tipografía de A. Álvarez, calle Barco, n.º 10.
Descripción física	E-LCollado (a): 24 p., 75 lám. música ; 11 × 18 cm.
Localización	E-LCollado (a) E-LCollado (b)
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	La zarzuela <i>Las Bravías</i> del Maestro Chapí se estrenó el 12 de diciembre de 1896, por lo que el método es posterior.

Autor	D. E. M.
Título	Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro. Nueva tirada corregida y aumentada con la Gavota de El Bateo, del maestro Chueca. Madrid. Librería de Antonio de San Martín. Puerta del Sol, 6.
Lugar y fecha ed.	Madrid, [190-?]
Editor	
Edición	
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	E- LCollado (a): 24 p. ; 94 p. música ; 11 × 18 cm.
Localización	E-LCollado (a) E-LCollado (b)
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	La zarzuela <i>El Bateo</i> , con música de Federico Chueca, se estrenó el 7 de noviembre de 1901, por lo que la publicación del método es posterior.

Autor	D. E. M.
Título	Novissimo arte de tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro adornado con grabados y laminas de piezas, bailes, etc. por D. E. M. Octava edicion. Paris Librería de Rosa y Bouret. 23, calle Visconti, 23. 1866.
Lugar y fecha ed.	París, 1866
Editor	Rosa y Bouret
Edición	8.ª edición publicada en París.
N.º plancha	
Impresor	Aug. Bouret.
Descripción física	30 p., 32 lám. música ; 12 × 16 cm.
Localización	F-Pn Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin V-48200
Referencias	
Reproducciones	Gallica.

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

Observaciones	Únicamente se han encontrado tres ediciones de esta versión del método publicada en París, que son las que se consignan en el inventario.
---------------	---

Autor	D. E. M.
Título	Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra, sin necesidad de maestro. Adornado con grabados y láminas de piezas, bailes, etc. Por D. E. M. Undécima edición.
Lugar y fecha ed.	París, 1886.
Editor	C. Bouret
Edición	11. ^a edición publicada en París.
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	30 p., 32 lám. música ; 12 × 16 cm.
Localización	F-Pn Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin 8-V-8149 No examinado.
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	D. E. M.
Título	Novísimo Arte de tocar la Guitarra por cifra sin necesidad de maestro Adornado con grabados y láminas de piezas, bailes, etc. Por D. E. M. Décimaquinta edición.
Lugar y fecha ed.	París, 1923.
Editor	Vda. De Ch. Bouret, Paris, Rue Visconti 23.
Edición	15. ^a
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	30 p., 33 lám. música ; 12 × 16 cm.
Localización	No localizado.
Referencias	Prat, <i>Diccionario de guitarristas</i> , s. v. «D. E. M.»
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	D. E. M.
Título	Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra, sin necesidad de maestro adornado con grabados y láminas de piezas, bailes, etc. por D. E. M. Décimaquinta edición. Librería de la Vda de Ch. Bouret. París 21, rue Visconti, 23. México Sociedad de Edición y de Librería Franco Americana. 29 y 45, Avenida Cinco de Mayo. 1928 Propiedad del Editor.
Lugar y fecha ed.	París, 1928.
Editor	Librería de la Vda. de Ch. Bouret.
Edición	15 ^a ed.
N.º plancha	
Impresor	E. Grevin – Imprimerie de Lagnt – 1928.
Descripción física	28 p., [1] h., 33 lam. ; 14 × 16 cm
Localización	E-Mm I 81
Referencias	
Reproducciones	

Inventario razonado

Autor	D. J. M. G. y E.
Título	Rudimentos para tocar la guitarra por música. Su Autor D. J. M. G. y E. Madrid: Imprenta de Álvarez Año de 1819.
Lugar y fecha ed.	Madrid, 1819
Editor	[El autor]
Edición	
N.º plancha	
Impresor	Álvarez
Descripción física	E-Mn MC/4831/27: 20 p., [6] lám. ; 16 × 22 cm.
Localización	E-Mc Roda Leg. 95-823 E-Mn MC/4831/27 Adquirido a Antonio Moreno Martín (Almería) en 1987.
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	BDH E-Mn MC/4831/27 BDRCSM E-Mc Roda Leg. 95-283

Autor	D. J. M. S.
Título	La Melarmonía ó sistema melo-armónico para la Guitarra. Une y combina el canto y la armonía. Explicacion de las posiciones generales de todos los tonos mayores y menores, manifestadas en una lámina para completa inteligencia del sistema de posturas, por medio de las cuales se puede unir constantemente la voz cantante con el acompañamiento en toda la extension del diapason, segun el método melo-armónico de tocar este instrumento. Seguirá á esta explicacion una introduccion y tema con variaciones, en las cuales estarán marcadas las posiciones con arreglo á los principios del mismo sistema melo-armónico: único arbitrio para leer con facilidad la complicada música de la guitarra. Lo dedica á los aficionados. D. J. M. S. Madrid : Imprenta de I. Sancha. 1829.
Lugar y fecha ed.	Madrid, 1829.
Editor	El autor
Edición	Indalecio Sancha
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	E-Mn MC/4104/31: [8] p., [2] p. música, [1] lám. pleg.; 30 cm.
Localización	E-Mn MC/4104/10 E-Mn MC/4104/31 E-Mba FJIM 1753 (Legado Ildefonso Jimeno de Lerma).
Referencias	<i>DdAdM</i> : 22 de julio de 1830
Reproducciones	BDH E-Mn MC/4104/31
Observaciones	

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

Autor	DAMAS, TOMÁS
Título	Pasatiempo Español. Método ó nuevos principios Elementales para Guitarra Dedicado á la Juventud por Don Tomás Damas. Dicho Método contiene Escalas y preludios en todos los tonos con sus acordes correspondientes y varias observaciones sobre los diferentes modos de sacar sonidos nuevos y sorprendentes de este instrumento. Se concluye el Metodo con cuatro Valses sobre los mejores motivos de Attila y la tanda de vales Esmeralda para estudiarlos alternativamente con los Ejercicios, con el objeto de hacer mas dulce el estudio. Propiedad del Editor. Precio 40 Reales de Vellon. Madrid. Gran Almacen de Música, Pianos y demas instrumentos de D. Casimiro Martín Editor, Calle del Correo, N.º 4 Frente a los Correos.
Lugar y fecha ed.	Madrid, [1848], Casimiro Martín. Notas: En febrero de 1848 se anuncian los vales y en noviembre la aparición del método
Editor	Casimiro Martín
Edición	
N.º plancha	CM-36 para las piezas musicales «Vales de Attila» y «Esmeralda». El texto con ejemplos musicales no incluye número de plancha.
Impresor	
Descripción física	42 p. ; 18 × 27 cm. Sello de Casimiro Martín, editor.
Localización	E-Mc RODA 951. Legado de Cecilio de Roda.
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	DAMAS, TOMÁS
Título	Pasatiempo Español. Método ó nuevos principios Elementales para Guitarra Dedicado á la Juventud por Don Tomás Damas. Dicho Método contiene Escalas y preludios en todos los tonos con sus acordes correspondientes y varias observaciones sobre los diferentes modos de sacar sonidos nuevos y sorprendentes de este instrumento. Se concluye el Metodo con cuatro Valses sobre los mejores motivos de Attila y la tanda de vales Esmeralda para estudiarlos alternativamente con los Ejercicios, con el objeto de hacer mas dulce el estudio. Propiedad del Editor. Precio 40 Reales de Vellon. Madrid. Antonio Romero, editor. Almacen de música, pianos, órganos é instrumentos de todas clases. Calle de Preciados n.º 1.
Lugar y fecha ed.	Madrid, [entre 1863 y 1868] La dirección de Preciados n.º 1 correspondería a los años comprendidos entre 1863 y 1883. Gosálvez, <i>La edición musical</i> , 118, pero al figurar el precio en reales debe ser anterior a 1869.
Editor	Antonio Romero
Edición	Reedición compuesta a partir de los tipos originales de Casimiro Martín.
N.º plancha	A.R.3561.
Impresor	
Descripción física	42 p. ; 18 × 27 cm
Localización	E-Mc 4 Gombau 7148
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Inventario razonado

Autor	DAMAS, TOMÁS
Título	Pasatiempo Español. Método ó nuevos principios Elementales para Guitarra Dedicado á la Juventud por Don Tomas Damas. Dicho Método contiene Escalas y preludios en todos los tonos con sus acordes correspondientes y varias observaciones sobre los diferentes modos de sacar sonidos nuevos y sorprendentes de este instrumento. Se concluye el Metodo con cuatro Valses sobre los mejores motivos de Attila y la tanda de Valses Esmeralda para estudiarlos alternativamente con los Ejercicios, con el objeto de hacer mas dulce el estudio. Propiedad del Editor. Precio: 4 Pts. fijo. Madrid. Antonio Romero: Editor. Almacen de música, pianos, órganos é instrumentos de todas clases. Calle de Capellanes 10.
Lugar y fecha ed.	Madrid, [entre 1884 y 1897]. Datación que corresponde al local en la calle de Capellanes 10. Gosálvez, <i>La edición musical</i> , 118.
Editor	Antonio Romero
Edición	Reimpresión
N.º plancha	A. R. 3561.
Impresor	
Descripción física	E-Mn MC/4104/13: 42 p. ; 17 × 26 cm. Dicho ejemplar, procedente del RPI, muestra un precio corregido de 10 Ptas.
Localización	E-Bim FA860 Procedente de la colección de Fernando Alonso, anterior propietario Carlos Santías Ferrer. E-Mn MC/4104/13.
Referencias	
Reproducciones	BDH E-Mn MC/4104/13
Observaciones	

Autor	DAMAS, TOMÁS
Título	Pasatiempo Español. Método ó nuevos principios Elementales para Guitarra Dedicado á la Juventud por Don Tomas Damas. Dicho Método contiene Escalas y preludios en todos los tonos con sus acordes correspondientes y varias observaciones sobre los diferentes modos de sacar sonidos nuevos y sorprendentes de este instrumento. Se concluye el Metodo con cuatro Valses sobre los mejores motivos de Attila y la tanda de Valses Esmeralda para estudiarlos alternativamente con los Ejercicios, con el objeto de hacer mas dulce el estudio. N. P. 4 Ptas. Unión Musical Española. Antes Casa Dotésio. Editores. Madrid: Carrera de San Jerónimo, 34 y Preciados, 5. Bilbao: Cruz, 6. Barcelona Puerta del Angel 1 y 3. Valencia: Paz, 15. Santander: Wad-Rás, 7. Alicante: Mayor, 37.
Lugar y fecha ed.	Madrid, [ca. 1920] Datación de E-Mn.
Editor	Unión Musical Española
Edición	Reimpresión a partir de la edición de Antonio Romero.
N.º plancha	A. R. 3561.
Impresor	
Descripción física	E-Mn MP/3162/1: 39 p. ; 22 × 31 cm.
Localización	E-JEdf No examinado E-LCollado (Posterior a 1920, con sello «U.M.E. Aumento 30 %». E-Mm ML 189 /6 No examinado. E-Mn MP/3162/1 Adquirido a Archivos Hispánicos (María Belén Garcia) en Madrid el 30 de abril de 2002.

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

	E-Mn MP/3162/2 Adquirido a Archivos Hispánicos (María Belén García) en Madrid el 30 de abril de 2002. Con sello «M. Fernández Benítez, musica, piano, instrumentos, O'Donnell, 3, Melilla». E-Msa Me-24009/92 No examinado.
Referencias	
Reproducciones	BDH E-Mn MP/3162/1
Observaciones	El método fue reimpreso por Unión Musical en varias ocasiones. Los ejemplares no examinados pueden pertenecer a reimpresiones posteriores al año 1920.

Autor	DAMAS, TOMÁS
Título	Método completo y progresivo de guitarra. Precio fijo 60 Rs. Gran fábrica de pianos y casa editorial de B. Eslava Calle de San Bernardo 9. Medalla de 1. ^a clase en la Esposición [sic] universal de Paris de 1867.
Lugar y fecha ed.	Madrid, [ca. 1868]
Editor	Bonifacio Eslava
Edición	
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	E-Mn M/3970: 68 p. ; 30 cm. Con retrato del autor por J. Lambla.
Localización	E-LCollado. Falto de cubierta. Con retrato del autor. E-Mn M/1309. Falto de cubierta. Procede del RPI. E-Mn M/3970. Legado Barbieri. Incluye carta manuscrita del autor dirigida a Barbieri, en el que se hace constar que se le envía el libro a través de su hijo.
Referencias	
Reproducciones	E-Mn M/3970
Observaciones	

Autor	DAMAS, TOMÁS
Título	Damas. Método completo y progresivo de guitarra. Precio fijo 48 Rs. Madrid. Gran Fábrica de Pianos y Casa Editorial de B. Eslava. Calle de San. Bernardo 9. Medalla de 1. ^a Clase en la Exposición Universal de Paris de 1867.
Lugar y fecha ed.	Madrid, 1867.
Editor	Bonifacio Eslava
Edición	
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	68 p. 30 cm.
Localización	E-Mc 1/9158. Presenta retrato del autor por J. Lambla.
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	DAMAS, TOMÁS
Título	Damas. Método completo y progresivo de guitarra. Precio fijo 48 Rs. Madrid. Gran Fábrica de Pianos y Casa Editorial de B. Eslava. Calle del Arenal n.º 18. Medalla de 1. ^a Clase en la Exposición Universal de Paris de 1867.

Inventario razonado

Lugar y fecha ed.	Madrid, [ca. 1868]. Gosálvez indica las fechas de 1868 a 1884 para la dirección del editor en la calle del Arenal n.º 18 en <i>La edición musical</i> , p. 118-119. Al estar en precio en reales, el método debe ser anterior a 1869.
Editor	Bonifacio Eslava
Edición	
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	E-LCollado: 68 p., 30 cm.
Localización	E-LCollado Con sello de la casa Louis E. Dotésio. La dirección «Calle del Arenal n.º 18» parece haber sido impresa tras haber borrado la anterior. El precio en reales se ha conservado. Dicho ejemplar lleva anotado a lapicero el precio de 11,50 ptas., que es el señalado para la venta en el <i>Catálogo General de las Publicaciones Musicales existentes en la casa de Dotésio</i> en 1891. El ejemplar presenta además un sello de Louis E. Dotésio. E-L Jeffery Con sello de la casa Louis E. Dotésio.
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	DAMAS, TOMÁS
Título	Nuevo método de guitarra por cifra compaseada al alcance de todas las inteligencias compuesto por Tomás Damas. Propiedad. Precio 16 rs: fijo. Madrid. Antonio Romero Editor. Almacen de música y Fábrica de instrumentos, calle de Preciados n.1. Calcografía de S. Mascardó.
Lugar y fecha ed.	Madrid, [1868]
Editor	Antonio Romero
Edición	
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	E-Mn M/1097: 36 p. ; 30 cm.
Localización	E-LPAu BIG XIX-3-DAM nue E-Mn M/1097 Ejemplar procedente de RPI (Nº 11.641). E-Mn M/3424 Legado Barbieri.
Referencias	<i>La Iberia</i> , 17 de diciembre de 1868; <i>El artista</i> , 20 de diciembre de 1868.
Reproducciones	BDH E-Mn M/3424.
Observaciones	Se empezó a distribuir en enero de 1869 completo por 16 rs. o en cuatro entregas quincenales a 5 rs. en toda España.

Autor	DAMAS, TOMÁS
Título	Nuevo método de guitarra por cifra compaseada al alcance de todas las inteligencias compuesto por Tomás Damas. Propiedad. Precio. 4 Pts. Fijo. Madrid. Antonio Romero. Editor. Almacen de música y Fábrica de instrumentos, calle de Capellanes 10.
Lugar y fecha ed.	Madrid, [entre 1884 y 1897]. La dirección de la calle Capellanes n.º 10 fue la utilizada por Antonio Romero entre dichos años. Gosálvez, <i>La edición musical española</i> , p. 118-119.
Editor	Antonio Romero
Edición	Reimpresión

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	E-LCollado: 36 p. ; 29 cm.
Localización	E-Bc 78.76.05 Dam-4º E-LCollado Con sello del «Almacén de Música y Pianos de Víctor Saenz. Cimadevilla, esquina á la Rue. Oviedo».
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	<i>Catálogo General de las Publicaciones Musicales existentes en la Casa de Dotésio</i> (Bilbao: Dotésio, 1891). A la venta por 3,50 ptas.

Autor	DAMAS, TOMÁS
Título	Tomás Damas. Método de guitarra por cifra compaseada al alcance de todas las inteligencias compuesto por Tomás Damas. N. P. 5 ptas. Unión Musical Española (Antes Casa Dotésio) Editores. Bilbao – Madrid – Barcelona – Valencia – Santander – Alicante – Albacete – París.
Lugar y fecha ed.	Madrid, [ca. 1929-1950]
Editor	Unión Musical Española
Edición	Reimpresión
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	E-LCollado (a): 36 p. ; 31 cm.
Localización	E-LCollado (a). Figura el precio de 5 ptas. en la portada y sello de «Adolfo Gascón. Música. Pianos. S. Cristóbal, 4. Murcia». E-LCollado (b). Precio de 9 ptas. en la portada y sello del «Almacén de Música Casa Sobrequés. Rambla, 23. Gerona». E-LCollado (c). Con número de edición 1631 y sello «Instrumentos de música Julio Guallar. Cerezo, 21. Tel. 211597. Zaragoza».
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	Unión Musical Española lo reimprimió varias veces y en diferentes formatos en la primera mitad del siglo XX. En 1929 se vendía por 5 ptas en el Almacén de Manuel Vellido de Bilbao y figura al mismo precio en el <i>Extracto del catálogo General de Unión Musical Española</i> de 1930.

Autor	DAMAS, TOMÁS
Título	Método abreviado para guitarra (por música). Precio fijo 12 Reales. Damas. Método abreviado para guitarra (por cifra compasada). Precio fijo 10 Reales. Madrid. B. Eslava, Editor. Gran Fabrica de Pianos y Almacen de música Arenal 18. 1873.
Lugar y fecha ed.	Madrid, 1873
Editor	Bonifacio Eslava
Edición	
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	E-Mc: 4/4441: 12 p. ; 35 cm.
Localización	E-Mc: 4/4441. Sello «Escuela Nacional de Música». Comparte portada y signatura con el <i>Método abreviado (por cifra compasada)</i> . E-Hpu Compuesto con las mismas planchas utilizadas por Bonifacio Eslava. Sin cubierta. Aparece la rúbrica del autor bajo el nombre

Inventario razonado

	impreso de Tomás Damas y el sello «Establecimiento musical Rafael Guardia, 29 Rambla. Barcelona».
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	DAMAS, TOMÁS
Título	Tomás Damas. Método abreviado de guitarra. Unión Musical Española (Antes Casa Dotésio) Editores. Madrid: Carrera de San Jerónimo, 34, y Preciados, 6. Bilbao: Cruz, 6 – Barcelona: Puerta del Angel, 1 y 3 – Valencia: Paz, 15 – Santander: Wad-Ras, 7 – Alicante: Mayor, 37 – Albacete: Concepción, 6 – París: 97, Rue Charonne.
Lugar y fecha ed.	Madrid, [a partir de 1914]
Editor	Unión Musical Española
Edición	Reedición con las planchas originales de Bonifacio Eslava por Sociedad anónima Casa Dotesio (Madrid-Bilbao) y distribuida posteriormente por Unión Musical Española.
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	12 p., 35 cm.
Localización	E-Msa Me-24011/392
Referencias	<i>Catálogo General de las Publicaciones Musicales existentes en la casa de Dotésio</i> (Bilbao: Dotésio, 1891). Cada parte vendida por el precio de 2,50 ptas.
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	[E. M.]
Título	Novísimo arte de tocar la guitarra punteado y rasgueado por cifra, sin necesidad de maestro, escrito prácticamente y adornado con grabados y láminas, de piezas, bailes, etc., etc.
Lugar y fecha ed.	[Madrid, 1845]
Editor	Sociedad Central Literaria, calle de la Gorguera, n.º 7.
Edición	1.ª
N.º plancha	
Impresor	[Imprenta de Ramón Campuzano] Según el <i>Boletín bibliográfico de la librería Hidalgo</i> .
Descripción física	
Localización	No localizado
Referencias	<i>Boletín bibliográfico de la librería Hidalgo</i> , 1845; <i>Bibliografía de España</i> , 25 de diciembre de 1845; <i>El Español</i> , 22 de abril de 1846; <i>El clamor público</i> , 22 de mayo de 1847; <i>El clamor público</i> , 24 de mayo de 1847; <i>El clamor público</i> , 22 de mayo de 1847; <i>El clamor público</i> , 24 de mayo de 1847.
Reproducciones	
Observaciones	En la <i>Bibliografía de España</i> se indica que estaba a la venta en las librerías Muñoz, Monier y Rodríguez de Madrid al precio de 4 rs.

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

Autor	E. M.
Título	Novisimo arte de tocar la guitarra por cifra, sin necesidad de maestro, adornado con grabados y láminas de piezas, bailes, etc. por Don E. M. Segunda edicion aumentada. Madrid: 1848.
Lugar y fecha ed.	Madrid, 1848
Editor	[Sociedad Central Literaria], calle de la Gorguera, n.º 7.
Edición	2. ^a
N.º plancha	
Impresor	M. R. y Fonseca
Descripción física	E-Bih A 12º op. 534: 28 p., [2] p., 33 lám. música ; 11 × 15 cm.
Localización	E-Bih A 12º op. 534 E-Mm I 133
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	E. M.
Título	Novisimo arte de tocar la guitarra por cifra, sin necesidad de maestro, adornado con grabados y láminas de piezas, bailes, etc. por Don E.M. Tercera edicion aumentada. Madrid: 1850.
Lugar y fecha ed.	Madrid, 1850
Editor	[Sociedad Central Literaria], calle de la Gorguera, n.º 7.
Edición	3. ^a
N.º plancha	
Impresor	Imprenta de D.M.R. y Fonseca.
Descripción física	E-LCollado: 28 p., [2] p. ; 33 lám. música ; 11 × 15 cm.
Localización	E-Bim R Nov 12º E-LCollado E-Mn MC/3879/4
Referencias	
Reproducciones	BDH E-Mn MC/3879/4
Observaciones	

Autor	F. LL. Y C.
Título	Nuevo método para aprender de tocar la guitarra sin solfa y sin maestro con facilidad y en breve tiempo; por F. Ll. y C. Barcelona: Imprenta de Valentin Torras, Rambla de los Estudios 1844.
Lugar y fecha ed.	Barcelona, 1844.
Editor	[El autor]
Edición	
N.º plancha	
Impresor	Imprenta de Valentín Torras, Rambla de los Estudios.
Descripción física	[28] p. ; 18 × 26 cm.
Localización	E-Bbc 2007-4-C 24/22: Con rúbrica del autor. Colección José Subirá.
Referencias	<i>DdB</i> , 12 de noviembre de 1847; <i>DdB</i> , 28 de marzo de 1848.
Reproducciones	
Observaciones	Su cubierta muestra «Segunda parte del nuevo método para aprender de tocar la guitarra sin solfa y sin maestro con facilidad y en breve tiempo; que contiene otra coleccion de varias y agradables tocatas. Por F. LL. Y. C. Es propiedad. Barcelona: Imprenta de Valentin Torras, Rambla de los Estudios 1844. Barcelona. Imprenta de Valentín Torras,

Inventario razonado

	1844», de lo que se deduce que al ejemplar se le añadió una colección de piezas. Con nota ms. «Soy de Lorenzo».
--	--

Autor	F. LL. Y C.
Título	Nuevo método para aprender de tocar la guitarra sin solfa y sin maestro con facilidad y en breve tiempo por F. LL. y C. Segunda edición aumentada con 11 tocatas. Barcelona: Imprenta de Valentin Torras, Rambla de los Estudios, 1844.
Lugar y fecha ed.	Barcelona, 1844
Editor	
Edición	2. ^a
N.º plancha	
Impresor	Valentín Torras, Rambla de los Estudios
Descripción física	28 p. ; 17 cm.
Localización	E-CZbm FG C64
Referencias	<i>DdB</i> , 7 de enero de 1849; <i>DdB</i> , 19 de abril de 1849, donde se anuncia la reimpresión de la 2. ^a edición.
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	F. LL. Y C.
Título	
Lugar y fecha ed.	
Editor	
Edición	3. ^a
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	
Localización	No localizado
Referencias	<i>DdB</i> , 5 de febrero de 1851; <i>DdB</i> , 27 de marzo de 1853.
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	FERANDIERE, FERNANDO
Título	Arte de tocar la guitarra española por música, compuesto y ordenado por D. Fernando Ferandiere, Profesor de Música en esta corte. Con Licencia. En Madrid, en la Imprenta de Pantaleon Aznar, Carrera de S. Gerónimo, donde se hallará. Año de 1799.
Lugar y fecha ed.	Madrid, 1799
Editor	[El autor]
Edición	1. ^a
N.º plancha	
Impresor	Imprenta de Pantaleon Aznar, Carrera de San Jerónimo.
Descripción física	E-LCollado [8], 32 p., [17 h.]; 19 cm.
Localización	E-Bim FA864. Colección Fernando Alonso.. E-LCollado Procedente de la colección de Emilio Pujol. E-LPAu BIG XVIII-4 FER art. Legado Lothar Siemens E-Mba A-2404 E-Mn M/2452

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

	E-Mn M/2761 Con anotación manuscrita «Soy de Garviso», que atestigua que perteneció al editor Vicente Garviso, inscripto en la lista de suscriptores. Legado Barbieri (sig. A-2 ^a -59-fila 2). GB-Lam (dos ejemplares procedentes de la colección de Robert Spencer). S-Sparr No examinado. Ref. Stenstadvold, <i>An Annotated Bibliography</i> , 94. US-Wc MT582 .F35. No examinado.
Referencias	<i>DdM</i> , 19 de julio de 1797, donde se avisa de su próxima impresión y de la posibilidad de suscribirse para aparecer en la lista de suscriptores. <i>DdM</i> , 29 de septiembre de 1799, donde se informa de su aparición y de que los suscriptores pueden pasar a recogerlo.
Reproducciones	BDH E-Mn M/2761 Fernando Ferandiere, <i>Arte de tocar la guitarra española por música Madrid, 1799</i> (Londres: Tecla Editions, 1977). Edición facsímil con introducción y transcripción de uno de los ejemplares de GB-Lam. Fernando Ferandiere, <i>Arte de tocar la guitarra española por música. Madrid, 1799</i> (Londres: Tecla Editions, 2013). Segunda edición con nueva introducción y transcripción de uno de los ejemplares de GB-Lam.
Observaciones	

Autor	FERANDIERE, FERNANDO
Título	Arte de tocar la guitarra española por música, compuesto y ordenado por D. Fernando Ferandiere profesor de música de esta corte. Segunda edición. Con licencia: Madrid, en la imprenta de la viuda de Aznar, 1816. Se hallará en el puesto de libros de la puerta del Sol, á la entrada de la calle de la Montera.
Lugar y fecha ed.	Madrid, 1816
Editor	
Edición	2. ^a
N.º plancha	
Impresor	Imprenta de la viuda de Aznar.
Descripción física	E-Bc M. 79: VIII, 30 p., [17 h.]; 22 cm
Localización	E-Bc M. 79 Colección Joan Carreras i Dagas. E-Bc M. 2171 E-Boc 12-III-C/2(8) E-LPAu BIG XIX-1 FER art E-Mba A-1996 E-Mn M/2144 Con sello de la Biblioteca Real. E-Mn M/4562. Legado Barbieri (sig. A-2 ^a -33-fila 2). Sello con escudo real «Ferd. VII D.G. Hispaniarum et Indiarum, Rex» y anotación en h. de guarda: «Para pobres de solemnidad quatro mrs. Sello quarto, año de mil ochocientos y quince». E-Mn M/15361 Adquirido en subasta a Velázquez en Madrid el 2 de abril de 2005. E-Mmro LL-III-14. R. 2187. GB-Lbl D-7899.d.17. F-Pn Cu-148 No examinado S-Sparr Ref. Stenstadvold, <i>An Annotated Bibliography</i> , 94. No examinado. US-HArsel Bryant MT 582.F.35
Referencias	<i>DdB</i> , 24 de mayo de 1830; <i>DdB</i> , 24 de diciembre de 1830.; <i>DdB</i> , 1 de octubre de 1832; <i>DdB</i> , 18 de noviembre de 1833.

Inventario razonado

Reproducciones	BDH E/Mn M/15361
Observaciones	

Autor	FRANCO, VICENTE
Título	[Tratado de Guitarra]
Lugar y fecha ed.	[La Habana, ca. 1858]
Editor	
Edición	
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	
Localización	No localizado
Referencias	Pedrell, <i>Diccionario biográfico y bibliográfico</i> , s.v. «Franco (Vicente)».
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	GIL, SALVADOR
Título	Principios de música aplicados á la guitarra. Por Don Salvador Gil, para el uso de sus discípulos. Madrid: en la Imprenta de Sancha. Año de 1814. Se hallará en la Guitarrería de Muñoa, calle angosta de Majaderitos
Lugar y fecha ed.	
Editor	[El autor]
Edición	
N.º plancha	
Impresor	Imprenta de Sancha.
Descripción física	E-Bc M. 98: 19 p., 14 p. música ; 15 × 21 cm.
Localización	E-Bc M. 98. Anotación manuscrita al nombre del autor en la portada a mano «y Canoli y Torquato». Colección Joan Carreras i Dagas. E-LPAu BIG XIX-1 GIL pri E-Mc Roda Leg. 199/2938. Colección Cecilio de Roda. E-Mn M/895 Legado Barbieri. Anotación ms. «Miguel Morayta, me lo regaló, Barbieri» (Signatura ms.A-2ª-20-fol). GB-Lbl a.76.t.
Referencias	
Reproducciones	BDH E-Mn M/895 BDRCSM E-Mc Roda Leg. 199/2938
Observaciones	

Autor	GIL, SALVADOR
Título	Principios de música aplicados á la Guitarra por D. Salvador Gil. Segunda edición reformada por el mismo Autor, y aumentada con una pequeña escuela de acompañar. Madrid: Imprenta de D. E. Aguado, bajada de santa Cruz, 1827.
Lugar y fecha ed.	Madrid, 1827
Editor	[El autor]
Edición	2.ª reformada y aumentada.
N.º plancha	
Impresor	Imprenta de Eusebio Aguado

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

Descripción física	E-Mn M/991: 27 p., 18 lám. música ; 14 × 21 cm.
Localización	E-Mba A-1765 E-Mn M/991 Sello de la Biblioteca Real. Procede de la colección del infante don Francisco Antonio de Paula de Borbón. GB-Lam XX(146621.1 Colección Robert Spencer. Antiguos propietarios Segundo Contreras y J. Augusto Marcellino.
Referencias	<i>DdB</i> , 14 de enero de 1828; <i>DdAdM</i> , 5 de marzo de 1830.
Reproducciones	BDH E-Mn M/991
Observaciones	

Autor	HUERTA, A. T.
Título	A Complete Book of Instructions for the Spanish Guitar, Comprising a clear exposition of the Rudiments of Music, numerous Preludes, Airs and Lessons, in the most Prevalent Major and Minor Keys, fingered for Both Hands with Explanatory Notes together with a Table of Harmonics, and a Scale of the Positions upon the System of Mauro Giuliani. Approved by A. T. Huerta. London, Published by Mori & Lavenu, 28 New Bond Str.t (4 Doors from Conduit Str.). Ent. Sta. Hall.
Lugar y fecha ed.	Londres [anterior a 1827], según la secuenciación de números de plancha de Neighbour and Tyson
Editor	Mori & Lavenu, 28 New Bond Street.
Edición	
N.º plancha	2168
Impresor	
Descripción física	GB-Lbl: h. 3878.d.(5.): 52 p. ; 35 cm.
Localización	GB-Lbl: h. 3878.d.(5.) US-Wc MT582. C645
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	HUERTAS, S.
Título	España. Método de guitarra por cifra sin necesidad de maestro lo más facil hasta hoy. Parte práctica de l método. Ejercicios: Escalas naturales. Escalas cromáticas. Extensos ejercicios. Tonos mayores y menores más usuales. Sonidos armónicos. Bailables: Vals. Polka. Mazurka. Schottisch. Habanera. Paso doble. Aires nacionales: Sevillanas. Granadina. Malagueña. Soleares. Petenera. Muñeira. Garrotín Gitano. Tango. Jota. Zortzico. Marcha Real. Primera edición. Precio Una peseta. La belleza es la mitad de la vida. Vulgarización del Arte.
Lugar y fecha ed.	[Madrid, 1912].
Editor	[Paulino Olmo] según el RPI (N.º 36499)
Edición	
N.º plancha	
Impresor	Tipografía Navas de Tolosa
Descripción física	E-LCollado: 84 p. ; 23 cm.
Localización	E-LCollado E-Mlg AC 48-11
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Inventario razonado

Autor	JAURALDE, NICASIO
Título	A Complete Preceptor for the Spanish Guitar, Composed & Respectfully Dedicated by Permission to Miss Caroline Louisa Hubbuck, By N. Jauralde. Professor of the above Instrument. Pr. 8. London, Published by the Author at his Residence, 15 Finsbury Str. Finsbury Square, Sold also by J. Briggs, at his Manufactory for Improved Patent Single & Double Flageolets, 75 Parsons Street, Ratcliff Highway and may be had of the Principal Music Sellers.
Lugar y fecha ed.	Londres, [1828] Datación según referencia de <i>El emigrado observador</i> . Filigrana de 1827.
Editor	[El autor]
Edición	
N.º plancha	
Impresor	Imprenta de [Marcelino Calero], según referencia en <i>El Emigrado Observador</i>
Descripción física	GB-Lbl h.1166: 14, 22 p. lám. música ; 35 cm.
Localización	GB-Lbl h.1166 GB-Cu Mus.25.8.(3.&5)
Referencias	<i>El emigrado observador</i> , septiembre de 1828, 96.
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	JAURALDE, NICASIO
Título	A Complete Preceptor for the Spanish Guitar, composed & Respectfully Dedicated, by Permission to Miss Caroline Louisa Hubbuck, By N. Jauralde. Professor of the above Instrument. Ent. sta. Hall. Pr. 6 s. London, Joseph Williams 123. Cheapside.
Lugar y fecha ed.	Londres, [ca. 1850] Datación de GB-Lbl
Editor	Joseph Williams
Edición	2. ^a
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	GB-Lbl h.1163.d.(1.): [1] lám., [2] p., 34 p. ; 35 cm.
Localización	GB-Lbl h.1163.d.(1.) GB-Lgs Appleby Coll. 4600
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	JORGE RUBIO, MATÍAS DE
Título	Nuevo método elemental de cifra, Para aprender á tocar por si solo la guitarra Con los últimos adelantos hechos en este sistema, por Matías de Jorge Rubio. Profesor de música é Instrumentista en esta Corte. Propiedad. Pr : Rs. 1860. Se vende este Método en los almacenes de música de los Señores Romero, calle del Arenal nº 20. Carrafa y Sanz hermanos calle del Principe nº 15 y en las principales Guitarrerías de Madrid.
Lugar y fecha ed.	Madrid, 1860
Editor	[El autor]
Edición	
N.º plancha	
Impresor	[Calcografía de Carrafa] Según RPI.

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

Descripción física	E-Mn M/3474 (1): 58 p. ; 28 cm.
Localización	E-Mn M/2332 (Procedente del RPI) E-Mn M/3474 (1) Legado Barbieri (Sig. A-3. ^a -36) GB-Lbl e.373.e
Referencias	<i>La Iberia</i> , 30 de noviembre de 1860.
Reproducciones	BDH E-Mn M/3474 (1)
Observaciones	

Autor	JORGE RUBIO, MATÍAS DE
Título	Método y ejercicios para aprender á tocar la Guitarra por el nuevo sistema de Cifra con Pua. Contiene Reglas generales sobre la Pua. Siete lecciones para aprender á hacer dos, tres y cuatro sonidos en cada parte; Dos lecciones para ligar dos y tres sonidos, una escala á Duo y Mollares Corraleras por M. J. Rubio. Madrid.
Lugar y fecha ed.	Madrid, [1860]
Editor	[El autor]
Edición	
N.º plancha	
Impresor	[Calcografía de Carrafa]
Descripción física	E-Mn M/3474 (1): 8 p. ; 28 cm.
Localización	E-Mn M/2332 E-Mn M/3474 (1)
Referencias	
Reproducciones	BDH E-Mn M/3474 (1)
Observaciones	

Autor	JORGE RUBIO, MATÍAS DE
Título	Modo práctico para aprender el rasgueo de la guitarra. Contiene Jota y Fandango en rasgueo sencillo y doble, Rondeña, Seguidillas y Mollares Sevillanas por M. J. Rubio. Propiedad. Pr. 6 Rs. Madrid.
Lugar y fecha ed.	Madrid, 1860.
Editor	[El autor]
Edición	
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	6 p. ; 28 cm.
Localización	E-Mn M/1376/2
Referencias	
Reproducciones	BDH
Observaciones	

Autor	JORGE RUBIO, MATÍAS DE
Título	Metodo facil de guitarra dedicado a los aficionados por M. J. Rubio. Propiedad. Pr : 28 Rs. Madrid. Este metodo ademas de los conocimientos generales, contiene entre otras cosas, 24 piezas de todo genero de baile.
Lugar y fecha ed.	Madrid, [1870]
Editor	[El autor]
Edición	
N.º plancha	

Inventario razonado

Impresor	[Calcografía de Carrafa], según RPI.
Descripción física	E-Mn M/1376 (1): 32 p. ; 28 cm.
Localización	E-Bbc 2007-4-C 8/29. Colección de José Subirá. E-Mn M/1376 (1). Procedente de RPI.
Referencias	
Reproducciones	BDH E-Mn M/1376 (1).
Observaciones	

Autor	LARDIES, TOMÁS
Título	Arte de tocar la Guitarra por Cifra, con sus preguntas y respuestas, dos Diapasones con sus posturas, unos Arpejos, una Contradanza y un Vals, por Don Tomás Lardies. Con licencia en Madrid. Imprenta de José Martín Avellano, calle del Baño. 1818. Se hallará en la Puerta del Sol en casa de la viuda de Amat, frente a la fuente.
Lugar y fecha ed.	Madrid, 1818
Editor	[El autor]
Edición	
N.º plancha	
Impresor	Imprenta de José Martín Avellano.
Descripción física	E-Mc Roda-leg. 42-622: 8 p., 4 p. música ; 21 cm.
Localización	E-Mc Roda-leg. 42-622. Colección de Cecilio de Roda. E-Mn MP/3177/18
Referencias	<i>GdM</i> , 28 de agosto de 1819.
Reproducciones	BDH E-Mn MP/3177/18 CDRCSMM Roda-leg. 42-622
Observaciones	Véase también al autor en la sección de métodos manuscritos.

Autor	LEÓN, [JOSÉ]
Título	Principios metódicos. 28 reales.
Lugar y fecha ed.	
Editor	
Edición	
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	
Localización	No localizado.
Referencias	<i>Catálogo de la música vocal e instrumental que se halla en el almacén de la Carrera de San Gerónimo, casa del Buen suceso, frente a la Soledad</i> (Madrid: Oficina de don Antonio Fernández, 1824).
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	LÓPEZ, JUAN FRANCISCO
Título	Nuevo método teórico práctico para aprender á tocar la guitarra por cifra sin auxilio de maestro, compuesto por D. Juan Francisco López, profesor de música.
Lugar y fecha ed.	[Madrid, 1839]
Editor	
Edición	[1.ª]
N.º plancha	

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

Impresor	
Descripción física	
Localización	No localizado
Referencias	<i>GdM</i> , 22 de marzo de 1839; <i>DdM</i> , 21 de mayo de 1839.
Reproducciones	
Observaciones	Vendido por 6 rs. en el almacén de música de Carrafa y en la librería de la viuda de Paz.

Autor	LÓPEZ, JUAN FRANCISCO
Título	Nuevo método teórico-práctico para aprender á tocar la guitarra por cifra sin auxilio de maestro, compuesto por D. Juan Francisco Lopez, profesor de música.
Lugar y fecha ed.	[Madrid, 1841]
Editor	
Edición	3. ^a
N.º plancha	
Impresor	Imprenta de Sanchiz
Descripción física	«2 cuadernos con 6 láminas cada uno»., según <i>Boletín Bibliográfico</i> .
Localización	No localizado
Referencias	<i>Boletín Bibliográfico</i> , 16 de octubre de 1841.
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	LÓPEZ, JUAN FRANCISCO
Título	Nuevo método para tocar la guitarra por cifra sin ausilio de maestro, inventado por el profesor de esta corte don J. F. Lopez. Cuarta edicion.
Lugar y fecha ed.	4. ^a
Editor	
Edición	
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	
Localización	No localizado
Referencias	<i>El clamor público</i> , 21 de enero de 1847.
Reproducciones	Vendido en el almacén de Carrafa por 6 Rs.
Observaciones	

Autor	MARÍN, ANTONIO
Título	Método fácil de Guitarra á cifra compaseada por Antonio Marín. Propiedad. Precio fijo 3 Ptas. Juan Ayné. Fernando VII, 51-53 y Call 22, Barcelona.
Lugar y fecha ed.	Barcelona, [entre 1870 y 1890]
N.º ed. o reimpr.	J.157.A
Editor	Juan Ayné
N.º plancha	J.157.A.
Impresor	
Descripción física	24 p. ; 31 cm.
Localización	E-LCollado
Referencias	
Reproducciones	

Inventario razonado

Autor	MARÍN, ANTONIO
Título	Método fácil de Guitarra por Antonio Marín. Reg. 3047. Precio fijo : 4 Ptas. Ildefonso Alier, Editor de Música. Plaza de Oriente, 2 .- Madrid. Paris. 49. Rue de la Victoire.
Lugar y fecha ed.	Madrid, [19-?]
Editor	Ildefonso Alier
Edición	
N.º plancha	I.A. 3047.
Impresor	
Descripción física	E-LCollado: 40 p. ; 29 cm.
Localización	E-LCollado E-Msa
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	MARTÍNEZ, ANTONIO
Título	Metodo para aprender á tocar la Guitarra, que contiene los rudimentos de la Musica, el modo de tener y acordar este instrumento, ampliamente explicado y las Escalas en todos los Tonos Mayores y Menores con varias lecciones y Ayres agradables, Compuesto y dedicado á Dn Si×to Perez, por Antonio Martinez. Prieco [sic] Siete Chelines. Londres. Impreso y Publicado por los Sres. Clementi y C. ^a .
Lugar y fecha ed.	Londres, [ca. 1830]. Datación según la secuencia de números de plancha de Neighbour and Tyson para Clementi y C. ^a
Editor	Clementi y C. ^a .
Edición	Clementi y C. ^a
N.º plancha	3418
Impresor	
Descripción física	25 p. ; 38 cm.
Localización	E-Mn M/1328 Legado Barbieri (sig. A-1 ^a -1)
Referencias	
Reproducciones	BDH E-Mn M/1328
Observaciones	

Autor	MARTÍNEZ, ANTONIO
Título	Método para aprender a tocar la guitarra compuesto por Antonio Martínez.
Lugar y fecha ed.	Hamburgo, s.d.
Editor	Böhme
Edición	
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	24 p. ; 35 cm.
Localización	US-AKu No examinado al no haber podido ser localizado en dicha biblioteca.
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	Se trataría de un método para guitarra de siete cuerdas afinada en si.

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

Autor	MEDINA, OCTAVIO LORENZO
Título	New instructions For the Spanish Guitar, To which is added a Selection of the most favorite Airs. By Don Octavio Lorenzo Medina. Ent at. Sta. Hall Price 2/6. London. Mayhew & C. : 17 Old Bond Street.
Lugar y fecha ed.	Londres, [ca. 1825-30]
N.º ed. o reimpr.	
Editor	Mayhew & Co.
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	24 p. ; [apaisado] Examinado a través de una copia.
Localización	US-NR01 VOB 4834 Colección Vahdah Olcott-Bickford.
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	MIRELIS GARCÍA, JULIO
Título	Método completo de Guitarra Arreglado conforme á las teorías musicales de la Academia por D. Julio Mirelis García. Primera edición. Santiago: Imp. de José M. Paredes. Virgen de la Cerca, 30. 1892.
Lugar y fecha ed.	Santiago de Compostela, 1892
Editor	[El autor]
Edición	
N.º plancha	
Impresor	José M. Paredes
Descripción física	25 p., 2 lám. ; 16 cm.
Localización	E-Mn MC/4104/6
Referencias	<i>Café con gotas</i> , 21 de febrero de 1892; <i>El Día</i> , 1 de abril de 1892.
Reproducciones	BDH
Observaciones	

Autor	MOLINA, FRANCISCO V. [Y ANTONIO MOLINA]
Título	The Spanish Lyre. A New Publication, Exhibiting the most Easy and Expeditious Method for Learning The Guitar; Together with a Select Number of Spanish Songs; Dedicated by Permission to Her Grace The Duchess of Leinster. Published in London. E.S.H. Price 4. s Property of the Author.
Lugar y fecha ed.	Londres, [1823]. Datación por la filigrana. Stenstadvold, <i>An Annotated Bibliography</i> , 142.
Editor	[El autor]
Edición	
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	[21] p.
Localización	DK-Olsen. No examinado
Referencias	Stenstadvold, <i>An Annotated Bibliography</i> , 142.
Reproducciones	
Observaciones	

Inventario razonado

Autor	MOLINA, FRANCISCO V. [Y ANTONIO MOLINA]
Título	The Spanish Lyre. A New Publication Exhibiting the most Easy and Expeditious Method for learning The Guitar, Together with a Select number of Spanish Songs, by different Authors, Arranged and Dedicated by Permission to her grace the Duchess of Leinster. by Don F. V. Molina, Officer in the Spanish Army. Ent : Sta. Hall. Price 10. London. Pubd. for the Author by Metzler & Son 105. Wardour St. and Birchall & Co. 140 New Bond Street.
Lugar y fecha ed.	Londres, [ca. 1828-29] Datación según la referencia en <i>El emigrado observador</i> .
N.º ed. o reimpr.	
Editor	Metzler & Son
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	[34] p. ; 33 cm. Presenta filigrana de 1828.
Localización	GB-Lbl h.259.uu.(5.)
Referencias	<i>El emigrado observador</i> , mayo de 1829, 174.
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	MORETTI, FEDERICO
Título	Principj per la Chitarra, Composti dal diletante Sig ^r D. Federico Moretti. In Napoli. Presso Luigi Marescalchi, Editore Privilegiato da S. M. (D. G.)
Lugar y fecha ed.	Nápoles, [1792]. Datación según los mismos testimonio del autor.
N.º ed. o reimpr.	
Editor	Luigi Marescalchi
N.º plancha	274
Impresor	
Descripción física	I-Bc 1 p., 1. p. ; 25 p. música ;
Localización	I-Bc P.34 I-Nc 1.6.34. US-AAu Arbor M7580.M84 No examinado.
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	MORETTI, FEDERICO
Título	Principj per la Chitarra Composti dal diletante Sig. ^r D. Federico Moretti in Napoli. Presso Luigi Marescalchi, Editore Privilegiato da S. M. (D. G.)
Lugar y fecha ed.	Nápoles, [1792]. Publicado antes de 1799, año en el que Marescalchi dejó de ser editor.
Editor	Luigi Marescalchi
Edición	
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	I-Mc Fondo Nosedá T 39-4: 30 p. ; 26 × 37 cm.
Localización	I-Mc Fondo Nosedá T 39-4 I-Bc PP.34 I-Nc 1.6.34
Referencias	

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

Autor	MORETTI, FEDERICO
Título	Principios para tocar la guitarra de seis ordenes precedidos de los Elementos Generales de la Musica dedicados a la Reyna Nuestra Señora. Por el capitan D. Federico Moretti. Alferez de Reales Guardias Walonas. Grabados por Josef Rico. Se hallara en Madrid en la librería de Sancha Calle del Lobo.
Lugar y fecha ed.	Madrid, 1799
Editor	[El autor]
Edición	1. ^a en español.
N.º plancha	
Impresor	Josef Rico
Descripción física	E-Mba M-130: [12], 21, [2], 8, [2] p., 8 h., 53 p. ; 23 × 33 cm.
Localización	E-Bbc M. 2173. E-Bbc M. 2215. Vendido en «Librería de Música de Joaquín Ruiz y Goya» Procede del Institut del Teatre (sig. 1151). E-Bim FA841 Colección Fernando Alonso E-Bim FA842 Colección Fernando Alonso E-Gib RES 1625 E-LPAu BIG XVIII-4 MOR pri E-Mba M-130. Con exlibris «Es de dn. Norberto Antonio Perez cura propio de la parroq. de Sn. Felipe. Año 1807». Anotación ms. «Lo compró Saldoni». E-Mm I 524 E-Mn M/40 Legado Barbieri (sig. A-2 ^a -5-fila 2). E-Mp Mus. 1160. Angitua sig.: «Biblioteca del Rey N. Señor XIII-G-2». Las láminas están impresas en negativo. GB-Lbl e.375.e N-Stenstadvold Ref. Stenstadvold, <i>An Annotated Bibliography</i> , 152. No examinado. S-Skma: Gi.U.a.14. No examinado. US-NH MT582 M845 Colección Mary Belle Swingle. No examinado.
Referencias	<i>GdM</i> , 31 de mayo de 1796; <i>GdM</i> , 10 de septiembre de 1799.
Reproducciones	BDH E-Mn M/40
Observaciones	

Autor	MORETTI, FEDERICO
Título	Principj per la chitarra a sei corde. Napoli MDCCCIV. Nella Stamperia Simoniana. Con Licenza de Superiori.
Lugar y fecha ed.	Nápoles, 1804, Stamperia Simoniana
Editor	
Edición	Edición en italiano.
N.º plancha	
Impresor	Stamperia Simoniana
Descripción física	I-Mc Fondo Nosedá T.39.2: 10 p. ; 24 × 37 cm.
Localización	I-Bsf I-Nc No examinado I-Mc Fondo Nosedá T.39.2
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Inventario razonado

Autor	MORETTI, FEDERICO
Título	Principios para tocar la Guitarra de seis ordenes dedicados a la Reyna Nuestra Señora por el capitan Don Federico Moretti, alferez de Reales Guardias Walonas. En Madrid en la imprenta de Sancha. Año de MCCCVII. Se hallara en su Librería, calle del Lobo.
Lugar y fecha ed.	Madrid, 1807
Editor	[El autor]
Edición	2ª edición en español.
N.º plancha	
Impresor	Imprenta de Sancha
Descripción física	E-Mn M/362: 21, 53 p., 8 h., lám. ; 33 × 23
Localización	E-BIafv M115/02 E-CINen C C29 04 E-LCollado E-Mn M/1846. Procedente de la Biblioteca Real. E-Mn M/3562 Legado Barbieri (sig. A-2ª-2 fila 2). E-Mn M/3567 Legado Barbieri (sig. A-1ª 57) Falta la portada de la primera parte de la obra <i>Elementos generales de la música</i> . E-MUu 787.6 No examinado I-Tn FoW1A0a - Foa.69 US-NH MT582 M845 Colección Mary Belle Swingle.
Referencias	
Reproducciones	BDH E-Mn M/1846
Observaciones	

Autor	MORETTI, FEDERICO
Título	Metodo per la Chitarra a sei corde con gli elementi generali della Musica. Op. Prima. Composto dal Sig.r D. Federico Moretti, Capitano degli Eserciti ed Alfiere delle Reali Guardie Walloni di S.M.C. Terza Edizione tradotta dallo spagnolo e dallo stesso Autore accresciuta di Scale, Accordi, Arpeggi a quatro dita. Napoli: Calcografia del Gigante. Dedicato a Sua Maestà la Regina di Spagna.
Lugar y fecha ed.	Nápoles, s.d.
Editor	
Edición	Tercera edición italiana traducida de la española.
N.º plancha	
Impresor	Calcografía del Gigante
Descripción física	I-LAas: [55] p. 25 × 37 cm.
Localización	I-LAas I-Mc Fondo Gustavo Adolfo Nosedá. T.39.1
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	MORETTI, FEDERICO
Título	Prime lezioni per chitarra del diletante Sig.r Federico Moretti. Proprietà della Litografia Patrelli.
Lugar y fecha ed.	S.I., [1811-1840]
Editor	
Edición	
N.º plancha	

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

Impresor	Litografía Patrelli
Descripción física	I-Mc Fondo Nosedá M.30.11: 19 p. ; 22 × 27 cm.
Localización	I-Mc Fondo Nosedá M.30.11
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	PASTOR, FRANCISCO
Título	Observaciones sobre la pronta ejecución de las posiciones de la guitarra, dedicadas á los aficionados por Francisco Pastor. Barcelona: Imprenta de Gaspar; Bajada de la Cárcel 1835.
Lugar y fecha ed.	Barcelona, 1835.
N.º ed. o reimpr.	
Editor	[El autor]
N.º plancha	
Impresor	Imprenta de Gaspar.
Descripción física	16 p., 1 lám., 3 h. pleg. ; 14 × 21 cm.
Localización	E-Bim FA865 Colección Fernando Alonso. Anotaciones ms «de la Biblioteca Musical» y «Propiedad de D. José Pérez». Antiguo propietario: Carlos Santías Ferrer.
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	PEÑALBA, MANUEL
Título	Método de guitarra y bandurria por numeración al sistema moderno, por D. Manuel Peñalba. Logroño. Impr. de Federico Sanz; Compañía, 21. 1877. Es propiedad del autor. Sin su consentimiento no podrá nadie imprimirlo ni reproducirlo. Queda hecho el depósito que marca la ley.
Lugar y fecha ed.	Logroño, 1877
N.º ed. o reimpr.	
Editor	[El autor]
N.º plancha	
Impresor	Federico Sanz
Descripción física	E-Mn M/4104/12: 76 p. ; 15 × 22 cm.
Localización	E-M/3840 Legado Barbieri (Sig. A-2. ^a -17-fila 2). E-Mn M/4104/12. Procede de RPI. Ejemplar rubricado por el autor.
Referencias	
Reproducciones	BDH E-Mn M/3840
Observaciones	

Autor	PÉREZ, JOSÉ JESÚS
Título	Método de Guitarra por D. José Jesus Perez. Paris, Bureau de la Lyre Espagnole, Rue St. Pierre Montmartre, 17.
Lugar y fecha ed.	París, [1842] Según datación de F-Pn
N.º ed. o reimpr.	
Editor	La Lyre Espagnole
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	F-Pn V-2833: 10 p. ; 35 cm.

Inventario razonado

Localización	E-Mn MP/1772/1. Incompleto. Solo se conservan p. 5 y 6. E-Mn MP/1772/2. Incompleto. F-Pn V-2833
Referencias	
Reproducciones	E-Mn MP/1772/1
Observaciones	

Autor	PÉREZ, JOSÉ JESÚS
Título	Método de Guitarra por D. José Jesus Perez. C.B. Paris, chez Mme. Ve. Launer, Editeur de Musique, Boulevart Montmartre, 14.
Lugar y fecha ed.	París, [1843]
Edición	
Editor	Veuve Launer
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	F-Pn Vm ⁸ .u.104: 37 p. ; 35 cm.
Localización	F-Pn Vm ⁸ .u.104. Ejemplar que ingresó en la Bibliothèque Royale en 1843 a través del Dépôt légal. Incompleto. F-Pn Cu. 103. Ejemplar que ingresó en la Bibliothèque du Conservatoire en 1843 a través del Dépôt légal. Incompleto
Referencias	
Reproducciones	Gallica F-Pn Vm ⁸ .u.104
Observaciones	

Autor	ROSQUELLAS, [PABLO]
Título	A Complete Tutor for the Spanish Guitar, Containing in addition to the Fingered Lessons & Exercises, Spanish, Italian & English Songs, With Several National Airs, Dedicated to the greatest Respect to Her Royal Highness the Princess Charlotte of Wales by P. Rosquellas. Ent Sta Hall. London, Printed by Clementi & Comp. ^y 26 Cheapside.
Lugar y fecha ed.	Londres, [1813?]
Edición	Clementi & Company.
Editor	[El autor]
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	US-Wc: MT 582. R8 C6 47. (267). i, 38 p. ; 52 cm.
Localización	GB-Bingham Ref. Stenstadvold, <i>An Annotated Bibliography</i> 172. No examinado. GB-Lgsm: Colección Appleby 4667. Con filigrana de 1824. No examinado. GB-Lbl: G. 1025. Filigrana de 1813. Incompleto: Faltan la portada y p. 37-38. IRL-Dam: H.XXXII.47. (267). Colección de Josiah Andrew Hudleston (1799 – 1865). Incompleto. Faltan p. 11-12, y 19-20. US-Wc: MT 582. R8 C6 US-Wc MI.S.35. vol. 43 case. Filigrana de 1813.
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

Autor	ROSQUELLAS, PABLO
Título	Rosquellas' Complete Preceptor, for the Spanish Guitar, Including Fingered Lessons and Exercises, With a Selection of Modern English and Italian Songs, Arranged by C. M. Sola. Ent. Sata. Hall. Price 7/6. London, Printed & Published by Collard & Collard, (late Clementi & C.º) 26, Cheapside.
Lugar y fecha ed.	Londres, [1830-34]
Edición	
Editor	Collard & Collard.
N.º plancha	
Impresor	Collard & Collard.
Descripción física	
Localización	GB-Gammie. Ref. Stenstadvol, <i>An Annotated Bibliographie</i> , 172. No examinado.
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	La primera parte se realizó a partir de las planchas de la primera edición. Las canciones fueron sustituidas por once canciones italianas e inglesas arregladas por Sola.

Autor	ROSQUELLAS, PABLO
Título	Method for the Spanish Guitar, in the Spanish Language
Lugar y fecha ed.	
Edición	Versión en español
Editor	Cocks.
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	
Localización	No localizado
Referencias	Cocks, <i>A catalogue of foreign and English Music</i> , 77.
Reproducciones	
Observaciones	Se habría vendido por «6 shillings».

Autor	ROURE, L.
Título	Méthode spéciale pour le jeu de la guitare suivant les procédés espagnols par L. Roure.
Lugar y fecha ed.	París [1899] Fecha de registro en la F-Pn.
Edición	J. Pisa Éditeur en 8, Rue Pigalle.
Editor	
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	4 p. ; 35 cm.
Localización	F-Pn VM8 U158
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Inventario razonado

Autor	RUET, JAIME
Título	Novísimo método para guitarra arreglado por números con las figuras y accidentes de la música por don Jaime Ruet. Primera edición.
Lugar y fecha ed.	[Barcelona, 1859 o anterior]
Editor	B. Gaspar
Edición	1. ^a
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	[8.º apaisado], según descripción de Manual Palau y Dulcet.
Localización	No localizado
Referencias	<i>DdB</i> , 25 de julio de 1859. Palau y Dulcet, <i>Manual del Librero Hispano-Americano</i> , 18:88.
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	RUET, JAIME
Título	Método para guitarra arreglado por números con las figuras de la música por D. Jaime Ruet. Barcelona. Andrés Vidal y Roger editor de música, fabricante de instrumentos. Calle Ancha 35. Año 1872.
Lugar y fecha ed.	Barcelona, 1872.
Editor	Andrés Vidal y Roger
Edición	
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	24 p. ; 15 × 22 cm.
Localización	E-LCollado
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	RUET, JAIME
Título	Método para Guitarra arreglado por números con las figuras de la musica por D. Jaime Ruet. Propiedad. Fijo: 1'50 Ptas. A. Vidal y Roger Editor: Ancha 35. Barcelona.
Lugar y fecha ed.	Barcelona, [ca. 1880]. Según datación de E-Mn a partir del RPI.
Editor	Andrés Vidal y Roger
Edición	
N.º plancha	A.1599.V.
Impresor	
Descripción física	E-Mn MP/2804/06: 24 p. 17 × 27 Rubricado por Andrés Vidal y Roger
Localización	E-Mn MP/2804/06
Referencias	
Reproducciones	BDH E-Mn MP/2804/06

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

Autor	RUET, JAIME
Título	Método para guitarra arreglado por números con las figuras de la música por D. Jaime Ruet. Propiedad. Hijos de Andrés Vidal y Roger. Calle Ancha, 35 – Barcelona. Fijo: 2,50 Ptas.
Lugar y fecha ed.	Barcelona, [posterior a 1880]
Editor	Hijos de Andrés Vidal y Roger
Edición	
N.º plancha	1599
Impresor	
Descripción física	24 p. ; 16 × 26 cm.
Localización	GB-LJeffery
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	RUET, JAIME
Título	Método para Guitarra arreglado por números con las figuras de la música. D. Jaime Ruet. Unión Musical Española Editores. Bilbao-Madrid-Barcelona-Valencia-Santander-Alicante. N. P. 2,50 Ptas.
Lugar y fecha ed.	Madrid, [a partir de 1915]
Editor	Unión Musical Española
Edición	24 p. ; 17 × 27 cm.
N.º plancha	A.1599.V
Impresor	
Descripción física	E-LCollado (b) 24 p. ; 17 × 27 cm.
Localización	E-LCollado (a) E-LCollado (b) Con sello de Casa Mozart. Luis Más en Cta. Música – Pianos _ Instrumentos. Rambla de las Flores, 33 (entre Virreina y calle Carmen) Barcelona.
Referencias	Figura en el <i>Extracto del catálogo general de Unión Musical Española</i> de 1930 al precio de 2,50 ptas.
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	RUET, JAIME
Título	Método de guitarra acompañado de una escogida colección de tocatas por D. Jaime Ruet. Precio 30 R. Barcelona. 1861. La Ausetana. c. C. Asalto 103. Lit. F. Durán y España. Editor.
Lugar y fecha ed.	Barcelona, 1861
Editor	La Ausetana
Edición	
N.º plancha	
Impresor	Lit. F. Durán y España
Descripción física	E-LCollado: 14 p., 25 p. música ; 31 cm.
Localización	E-Bab FG 001/10 E-Bim M P787.61(075) RUE/M E-LCollado E-LPAu BIG XIX-3 RUE met E-Mn MC/4104/32 GB-Lam XX(143170.1) Colección Robert Spencer

Inventario razonado

	US-NH MT582 R921 M5+ Oversize No examinado
Referencias	<i>DdB</i> , 12 de octubre de 1861; <i>DdB</i> , 13 de octubre de 1861.
Reproducciones	BDH E-Mn MC/4104/32
Observaciones	

Autor	RUET, JAIME
Título	Método para Guitarra acompañado de una escogida colección de tocatas por J. Ruet. Propiedad. Precio: 15 Ptas. Barcelona. Andrés Vidal y Roger: Editor. Ancha 35.
Lugar y fecha ed.	Barcelona, [1879?]. Datación de E-Mn.
Editor	Andrés Vidal y Roger
Edición	
N.º plancha	A.1521.V.
Impresor	
Descripción física	40 p. ; 33 cm.
Localización	E-Mn M/6460 (Antigua signatura M/4476/2)
Referencias	
Reproducciones	BDH E-Mn
Observaciones	

Autor	[SAN MARTÍN, ÁNGEL DE]
Título	Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro. Adornado de grabados y muchas láminas de piezas, bailes, etc. por D. A. S. M. Nueva tirada corregida y considerablemente aumentada. Madrid. Ángel de San Martín.-Librero Editor. 6, Puerta del Sol, 6.
Lugar y fecha ed.	Madrid, [191-?]
Editor	Ángel de San Martín.
Edición	
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	24 p., 126 p. ; 12 × 18 cm.
Localización	E-LCollado
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	En la cubierta aparece información complementaria: Edición aumentada con el garrotín de Mi papá, el tango de Las bribonas. La zarzuela <i>Las Bribonas</i> , con música de Rafael Calleja Gómez, se estrenó el 10 de junio de 1908 y <i>Mi Papá</i> , de Rafael Calleja, en 1910, por lo que el método es posterior a dichas fechas.

Autor	[SAN MARTÍN, ÁNGEL DE]
Título	Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro. Adornado de grabados y muchas láminas de piezas, bailes, etc. por D. A. S. M..
Lugar y fecha ed.	[Guayaquil, 191-?]
Editor	Ángel de San Martín. Figura también como autor (D. A. S. M.) en el mismo método.
Edición	Tirada destinada a la venta en Ecuador.
N.º plancha	

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

Impresor	
Descripción física	24 p., 126 p. lám. música ; 12 × 18 cm.
Localización	E-LCollado
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	En la cubierta aparece información complementaria: Edición aumentada con el garrotín de Mi papá, el tango de Las bribonas y con los cinco Ayres Ecuatorianos Ojitos azules.- El Chimborazo. Recuerdos de Pichincha.-Ayres Quiteños.-Reflejos. Guayaquil. Librería de Janer é hijo. Calle de Pichincha núm. 415

Autor	SARRABLO CLAVERO, MANUEL
Título	Tesoro de las rondallas y de los buenos aficionados á la guitarra. Método racional para aprender á tocarla con propiedad sin necesidad de maestro. Escrito por cifra al alcance de todas las inteligencias por Manuel Sarrablo Clavero. Profesor de guitarra, bandurria, laud y cítara. Precio, 4 ptas. Zaragoza. Tipo-Litografía de Félix Villagrasa, Independencia, 16. 1890.
Lugar y fecha ed.	Zaragoza, 1890
Editor	[El autor]
Edición	
N.º plancha	
Impresor	Tipo-Litografía de Félix Villagrasa
Descripción física	42 p., 1 h. pleg. ; 31 cm.
Localización	E-Mn MC ^a 4104/36. Ejemplar rubricado por el autor. Procede del RPI. Sello del Ministerio de Fomento de junio de 1890.
Referencias	
Reproducciones	BDH
Observaciones	

Autor	SOR, FERNANDO
Título	Méthode pour la guitare par Ferdinand Sor. Prix: 36 francs. Propriété des Editeurs. A Paris, l'auteur, rue de Marivaux, n° 5; A Bonn, N. Simrok; A Londres, Johanning et Whithmore [anotación ms. de Sor en la copia de E-Mn]. 1830. Imprimerie de Lachevardiere. Rue du Colombier, n° 30, a Paris.
Lugar y fecha ed.	París, 1830
Edición	
Editor	[El autor]
N.º plancha	
Impresor	Imprimerie de Lachevardière.
Descripción física	E-Mn M/2654: [2], 88, VIII, 50 p. ; 33 cm.
Localización	E-Boc 19-vii-40 E-Mn M/2654 Ejemplar dedicado por el autor a Dionisio Aguado. F-Pn Vm8 u.112 Solo presenta la parte teórica. Sin láminas. GB-Lam. Solo presenta la parte teórica. Sin láminas.
Referencias	<i>BdlF</i> el 24 de mayo de 1828.
Reproducciones	BDH E-Mn M/2654 Edición anastática de Minkoff Reprint (Ginebra, 1981). No se indica el ejemplar reproducido. La primera parte ha respetado el texto original, posiblemente a partir de F-Pn Vm8 u.112. Para la segunda se han

Inventario razonado

	empleado láminas de la edición alemana publicada en Bonn hacia 1831 sin mencionarlo.
Observaciones	

Autor	SOR, FERNANDO
Título	Méthode pour la Guitare Guitarre-Schule von Ferdin. ^d Sor. Preis 20. ^f . (5 ¹ / ₃ Thl.) Bonn bei N. Simrock. Paris bei dem Verfasser. Eigenthum der Verleger
Lugar y fecha ed.	Bonn, [1831]
Ed. o reimpr.	Edición publicada en Alemania con texto paralelo en francés y alemán.
Editor	Simrock
N.º plancha	2810
Impresor	
Descripción física	DK-kk Rischel 788, mu 6706.2488, U50.: [128] p. ; 32 cm.
Localización	DK-kk Rischel 788, mu 6706.2488, U50. Colección Birkel-Smith GB-Lam XX(144281.1). Solo se conserva 1 hoja que corresponde a las p. 49-50.
Referencias	
Reproducciones	DDMA DK-kk Rischel 788, mu 6706.2488, U50
Observaciones	

Autor	SOR, FERNANDO
Título	Sor's Method for the Spanish Guitar, translated from the original by A. Merrick. London: R. Cocks & Co., 20, Princes-Street, Hanover-Square.
Lugar y fecha ed.	Londres, 1832
Edición	Traducción al inglés
Editor	R. Cocks & Co. en 20, Princess Street, Hanover-Square.
N.º plancha	1182 para las lám. con música.
Impresor	W. Fowler, Cirencester.
Descripción física	E-Mn M/1333: 48 p., 42 lám. música ; 36 cm.
Localización	E-Mn M/1333 Legado Barbieri (sig. A-1 ^a -2). Las páginas 13-14 están encuadernadas fuera de su lugar. GB-Lam XX(144283.1) Colección Robert Spencer. GB-Lgs. Ref. Jeffery, <i>Fernando Sor composer and guitarist</i> , 187. No examinado.
Referencias	
Reproducciones	BDH E-Mn M/1333 Nueva York, Da Capo press, [1971] No se indica qué ejemplar ha sido reproducido Nueva York, Da Capo Press, [1980] No se indica qué ejemplar ha sido reproducido. Mineola, Nueva York, Dover [2007] No se indica qué ejemplar ha sido reproducido. Londres, Tecla Editions (1995), con prefacio de Brian Jeffery (Londres, 1995), a partir el ejemplar GB-Lam XX(144283.1).
Observaciones	

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

Autor	SOR, FERNANDO
Título	Method for the guitar: to which is added a portrait and biographical sketch of the autor, his twenty-four exercices and his twenty-four studies for the guitar by Ferdinand Sor; originally translated from the Spanish by A. Merrick, condensed, rewritten and edited by Frank Mott Harrison.
Lugar y fecha ed.	Londres, [ca. 1896]
Edición	Reelaboración de la traducción realizada por A. Merrick por Frank Mott Harrison.
Editor	Robert Cocks & Co
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	GB-Lbl Music W89/0202: 8 p., 88 p. ; 31 cm.
Localización	GB-Lbl Music W89/0202 Cambridge University Library GB-Lam RAM XX(144282.1) El prefacio del editor está fechado en 1896. Coleccion Robert Spencer. Ejemplar procedente de la colección de Domingo Prat. S-Skma. Gi. Boije 1140. No examinado.
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	SOR, FERNANDO
Título	Méthode complète pour la Guitare par Ferdinand Sor, rédigée et augmentée de nombreux exemples et leçons, suivis d'une notice sur la 7e corde par N. Coste. Prix: 20. Publiée à Paris, par Schonenberger, Boulevt. Poissonnière, 28. S.N. 1726.
Lugar y fecha ed.	París, [1851] Datación según indicaciones de Devriès y Lesure.
Edición	Reelaboración del método de Fernando Sor por su alumno Napoleon Coste. Versión en francés.
Editor	Schonenberger en Boulevard Poissonnière, n.º 28.
N.º plancha	S.1726
Impresor	
Descripción física	GB-Lbl h.1169.: 55 p. ; 33 p. música.
Localización	DK-Kk Rischel 790 mus 6706.2790 GB-Lbl h.1169. GB-Lam XX(158395.1) Colección Robert Spencer GB-Lam XX(159262.1)1. Encuadernado con otras obras de Napoleon Coste.
Referencias	
Reproducciones	DDMA DK-Kk Rischel 790 mus 6706.2790
Observaciones	

utor	SOR, FERNANDO
Título	Méthode complète pour la Guitare par Ferdinand Sor, rédigée et augmentée de nombreux exemples et leçons, suivis d'une notice sur la 7e corde par N. Coste... Publiée à Paris, par Schonenberger, Boulevt. Poissonnière, 28. Prop.º de l'Editeur. S. N.º 1726. 15665. HL.
Lugar y fecha ed.	París, [189-?]
Edición	Reedición de Lemoine con las misma planchas del editor Schonenberger.

Inventario razonado

Editor	Henry Lemoine
N.º plancha	S 1726 15655. HL
Impresor	
Descripción física	DK-Kk Rischel 789 mu 6706.2789: 52, 33 p. música ; 34 cm.
Localización	DK-Kk Rischel 789 mu 6706.2789 GB-Bingham. Ref. Stenstadvold, <i>An Annotated Bibliography</i> , 183. No examinado.
Referencias	
Reproducciones	DDMA DK-Kk RIBS0789 Rischel.
Observaciones	

Autor	SOR, FERNANDO
Título	Méthode complète pour la guitare par Ferdinand Sor. Rédigée et augmentée de nombreux exemples et leçons, suivis d'une notice sur la 7e corde par N. Coste
Lugar y fecha ed.	París, [19--?]
Edición	Reimpresión.
Editor	Henry Lemoine
N.º plancha	S 1726 15655. HL
Impresor	
Descripción física	E-LCollado 52 p. ; 34 cm.
Localización	E-LCollado Con lámina fotográfica «Figures pour la Méthode de Guitare». No contiene los «26 Études». GB-Lam XX(144280.1)
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	SOR, FERNANDO
Título	Método completo para Guitarra por Ferdinand Sor. Redactado y aumentado con muchos ejemplos y lecciones y con una noticia sobre la septima cuerda por N. Coste. Traducido por Tamaris. Precio 4 Dueros (sic). A.V. A Paris, en casa de Schonenberger, Boulev.t Poissonnière 28. S. 1726 bis.
Lugar y fecha ed.	París, [1851]
Edición	Traducción al español por Tamaris de la reelaboración del método de Sor en francés de Napoleon Coste. P. 1-4 en español, 5-52 bilingües en francés y en español.
Editor	Schonenberger, en Boulevard Poissonnière n.º 28.
N.º plancha	S. 1726 bis para las páginas en español; S. 1726 para las páginas en francés y en español.
Impresor	
Descripción física	E-LCollado: 1 lám., 2. p. ; 52 p., 34 p. ; 32 cm.
Localización	E-Bc M.453. Colección Carreras i Dagas. Incluye lámina litográfica con la posición de las manos y la guitarra. Contiene los «26 études pour la guitare par Ferdinand Sor, revues classées et doigtées d'après les traditions de l'auteur par N. Coste». E-Bc M.4158. Con sello «Schonenberger, Musique, 28, Boulevard Poissonnière» Exlibris de la Biblioteca Central. E-GRda Raros Caja 1 2. No examinado. E-GRda AO203 No examinado.

Los métodos para guitarra (1790-ca. 1900)

	<p>E-Hpu. Con sello «Schonenberger. Musique. 28, Boulevard Poissonnière». Incluye lámina litográfica con la posición de la guitarra y de las manos. Contiene los «26 études pour la guitare par Ferdinand Sor, revues classées et doigtées d'après les traditions de l'auteur par N. Coste».</p> <p>E-LCollado. Con sello «Schonenberger. Musique. 28, Boulevard Poissonnière». Incluye lámina litográfica con la posición de la guitarra y de las manos de Guillet, R. Croix, París. Con catálogo de las obras de la casa Schonenberger.</p> <p>GB-Bingham. Stenstadvoll, <i>An Annotated Bibliography</i>, 183. No examinado.</p> <p>US-NH MT582 S713 1851. Colección Mary Belle Swingle. Contiene los «26 études pour la guitare par Ferdinand Sor, revues classées et doigtées d'après les traditions de l'auteur par N. Coste». No examinado.</p>
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	SOR, FERNANDO
Título	Método completo para Guitarra por Ferdinand Sor. Redactado y aumentado con muchos ejemplos y lecciones y con una noticia sobre la septima cuerda por N. Coste. Traducido por Tamaris. Precio 4 Dueros (sic). A.V. A Paris, en casa de Schonenberger, Boulevard Poissonnière 28. S. 1726 bis. 15654HL.
Lugar y fecha ed.	Paris, [ca. 1876].
Edición	Reimpresión.
Editor	Henry Lemoine
N.º plancha	S. 1726 15654 para las páginas en español; S. 1726 1655 HL para las páginas en francés y en español.
Impresor	
Descripción física	E-Bc M.4159: 85 p. ; 34 cm. Con sello de Casa Mozart de Barcelona.
Localización	E-Bc M.4159
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	SOR, FERNANDO
Título	Método completo para guitarra por Ferdinand Sor. Redactado y aumentado con muchos ejemplos y lecciones y con una noticia sobre la septima cuerda por N. Coste Traducido por Tamaris. Precio 4 Dueros. A.V. Henry Lemoine & Cie. 17, Rue Pigalle, Paris – Bruxelles, Rue de la Madeleine, 13. Droits de reproduction, d'exécution et d'arrangements réservés. S. 1726 bis. 13654.H.
Lugar y fecha ed.	París, [ca. 1900]
Edición	Reimpresión
Editor	Henry Lemoine
N.º plancha	S.1726 – 15654 - 15655 HL.
Impresor	
Descripción física	L-Collado: [1] lám., [4] p., 86 p. ; 35 cm.
Localización	E-Bim FA847 Colección Fernando Alonso. E-LCollado. Incluye lámina fotográfica con la posición de la guitarra.

Inventario razonado

	E-POp Antiguo propietario: Teófilo Arias. GB-Lam XX(144280.1
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	Lemoine realizó diversas reimpresiones del método con las planchas de Schonenberger desde añadiendo los números de plancha 15654 – 15655. Se reeditó en diversas ocasiones entre 1885 y 1914. Algunos ejemplares del siglo XX incorporan una lámina fotográfica de un guitarrista mostrando la posición de la guitarra. La misma lámina se utilizó también en el método de Aguado comercializado por Lemoine.

Autor	TARANTINO, CASIMIRO
Título	Método para guitarra, por Casimiro Tarantino. Habana. P. Fernandez y comp. ^a – Imprenta Obispo 17. 1888.
Lugar y fecha ed.	La Habana, 1888
Edición	1. ^a
Editor	[El autor]
N.º plancha	
Impresor	Imprenta P. Fernández y Compañía, calle Obispo, n.º 17.
Descripción física	156 p. ; 21 cm.
Localización	US-DAVu MT582.T285 1888. Sello estampado «Librería Nacional y Extranjera “La nueva poesía” de Tomás López Rodríguez – Surtido en Medicina, Derecho y Ciencias – Compro vendo libros nuevos y viejos en. Lectura á domicilio. 77, O Reilly 77 Habana». Presenta anotación ms. «Gift of James Thompson and Jean Swanson, in memory of John W. Tanno».
Referencias	
Reproducciones	
Observaciones	

Autor	TARANTINO, CASIMIRO
Título	Método para guitarra
Lugar y fecha ed.	Buenos Aires, 1906
Edición	3. ^a
Editor	José C. Costa
N.º plancha	
Impresor	
Descripción física	79 p. ; 35 cm.
Localización	No localizado
Referencias	Prat, <i>Diccionario de guitarristas</i> , s. v. «Tarantino, Casimiro». Se encontraba en su colección.
Reproducciones	
Observaciones	

6. CONCLUSIONES

En las páginas iniciales de este trabajo se señalaron una serie de objetivos primordiales a alcanzar, junto con otros secundarios pero no menos importantes, que han constituido el referente organizativo del cuerpo de la presente investigación y ahormado su aparato metodológico, operando como eje articulador en función del objeto de estudio designado. Un objeto de estudio cuyo estado de la cuestión perfila aspectos, en unos casos muy relacionados con los objetivos citados y otros que bien podrían considerarse tangenciales, subsidiarios o colaterales, pero que vienen a completar el espectro total de los resultados obtenidos y de las consideraciones que, tras finalizar esta tesis, surgen de sus páginas. A pesar de la redundancia que ello pueda significar, y a fin de ahondar de forma más clara en la coherencia del trabajo, merece la pena recordarlas y enfrentarlas a los resultados obtenidos.

En primer lugar, quedó de manifiesto la laguna existente sobre el tema en la literatura académica publicada hasta el momento y referida a la ausencia de una visión global en un corpus de estudios consuetudinariamente centrado en los métodos o en la obra pedagógica de los guitarristas más célebres; es decir, producido alrededor de un puñado de libros conspicuos y nombres prestigiosos pero obviando todo un conjunto de autores españoles cuyas aportaciones parecía necesario rescatar y valorar.

La búsqueda en archivos, bibliotecas y colecciones particulares ha permitido realizar un inventario razonado de noventa y un métodos escritos por guitarristas españoles desde finales del siglo XVIII hasta 1900, sin contar reediciones, reimpressiones, traducciones o manuales documentados sin localizar. No solo durante el ochocientos sino, e igualmente, en fechas posteriores, resulta considerable el número de hallazgos producidos, lo que constituye una de las principales aportaciones de esta tesis. Entre los descubrimientos más relevantes se cifran manuscritos inéditos —como la *Escuela de la Guitarra* de Antonio Abreu, datado hacia 1797, que ha despejado cualquier duda sobre su existencia—, así como algunos otros textos propedéuticos escritos por guitarristas españoles en el extranjero. A los insignes Fernando Sor y Dionisio Aguado se han agregado los nombres y las obras de Nicasio Jauralde, Antonio Molina o José de Anguera, prácticamente desconocidos, así como treinta y seis métodos que se estudian por primera vez y que pertenecen en su mayoría a la segunda mitad del siglo XIX. El conjunto

resultante puede contribuir a ampliar el foco de las investigaciones futuras y a romper la inercia habitual alrededor de los libros destinados a enseñar exclusivamente música para guitarra académica.

Según se ha adelantado, algunos de los hallazgos más destacados proceden de instituciones extranjeras y/o son ejemplares publicados fuera de España. Ello reafirma asimismo la íntima vinculación del objeto de estudio con su marco histórico así como la relación de sus autores con las corrientes de pensamiento vigentes no sólo en la península ibérica, sino en toda Europa a donde les llevaron los avatares políticos derivados ya no sólo del reinado de Fernando VII, sino también de la alternancia constante entre liberales y conservadores, cuya prevalencia gubernativa fue sucediéndose en los años posteriores. Tampoco puede dejar de subrayarse, en este punto, la constatada influencia de las corrientes migratorias hacia Hispanoamérica al localizarse en los antiguos territorios de ultramar algunos de los métodos estudiados. Alemania, Cuba, Estados Unidos, Francia, Italia y Reino Unido forman el elenco de países en los que se han detectado obras de guitarristas españoles, las cuales se han incorporado a la compleja elaboración del «Inventario razonado», resultante de la labor sistemática de rastreo y compilación, como ya ha sido señalado y justificado anteriormente.

En íntima relación con este primer punto, hay que tener presente el hecho de que el examen de todos estos escritos muestra cómo el instrumento y la literatura a él destinada se fueron adaptando a múltiples intereses, tanto de los músicos aficionados como de los profesionales, así como a los cambios de orientación estética, al vaivén de las modas y a los gustos distintivos, en su caso, de los diversos estamentos sociales. Una circunstancia que afectaba a (y venía estipulada por) lo que se tocaba y cómo se tocaba: el material musical propuesto e incluso en los métodos y la técnica aplicada a su ejecución. El repertorio —y en consecuencia los recursos estilísticos y expresivos asociados— era heterogéneo y abarcaba composiciones españolas o europeas, obras polifónicas, destinadas al acompañamiento o de índole camerística, consignadas mediante diversos sistemas de tablatura o notación convencional. Dicha variabilidad no era en absoluto exclusivista pues, en la mayoría de los casos, se acostumbraba a combinar ambas opciones a través de distintas estrategias, aunque se ha observado cierto predominio de unas u otras conforme a una secuencia cronológica significativa y que constituye un tercer aspecto de estas conclusiones. A saber: la posibilidad, resultado de su constatación a

través de las fuentes, de establecer con claridad para el arco temporal examinado la existencia de tres fases bien delimitadas:

La primera de ellas, comprendida aproximadamente entre 1790 y 1810, destaca por la multiplicidad de materias abordadas en los manuales y por lo heterogéneo de su orientación. Con la guitarra se acompañaban piezas vernáculas como fandangos y seguidillas, aunque también, por influencia de las modas extranjeras, se interpretaban minuetos o contradanzas. Así, surgieron tratados para enseñar determinadas técnicas, como las campanelas, acordes o escalas. En esos momentos convivían la tablatura y la notación musical, pero fue esta última la que cada vez se hacía más presente en asociación a composiciones académicas.

Durante la segunda fase, extendida hasta 1840 aproximadamente, los gustos se inclinaron hacia las obras clásico-románticas polifónicas de corte europeo así como hacia el acompañamiento de canciones de salón, donde apenas tenían cabida las técnicas populares. Dichos años supusieron un paréntesis para el repertorio folclórico, del que apenas se han encontrado huellas, al menos en la literatura pedagógica.

Tal situación revirtió en la tercera fase, que abarca aproximadamente desde 1840 hasta más allá de 1900, cuando la guitarra se convirtió en el instrumento idóneo para interpretar los «aires nacionales». Las composiciones solistas tenían la complejidad de las obras polifónicas del primer tercio del siglo XIX, pero enriquecidas con nuevas técnicas para imitar otras sonoridades y resaltar la articulación, difundidas bien gracias a algunos métodos docentes (de Damas o Cano, por ejemplo), bien gracias a la edición de las composiciones de ciertos guitarristas (como Julián Arcas, entre otros). Resurgieron, además, las publicaciones que incluían repertorio doméstico y la tablatura. Por lo tanto, se puede considerar un acontecimiento extraordinario el hecho de que, por un breve espacio de tiempo, aproximadamente entre 1820 y 1843, surgieran libros para la enseñanza de obras polifónicas, circunstancia que por otra parte fue determinante para el despliegue posterior de la guitarra como instrumento de concierto. Su huella ha llegado hasta las programaciones actuales de la enseñanza reglada, basadas prácticamente en este tipo de composiciones.

Relacionado asimismo con estas tres etapas, si se pasan a considerar otros aspectos resultantes del pormenorizado estudio del corpus sujeto a inventario, se verifica como conclusión y objetivo alcanzado la evidencia del hecho de que ninguna de estas

Conclusiones

obras es exclusivamente el producto del ingenio o las circunstancias personales de un determinado autor, y que su contenido responde a múltiples factores. Los lugares de edición se vieron supeditados, en diversas ocasiones, por acontecimientos históricos para los que ha sido posible discernir tres ciclos que coinciden aproximadamente con las fases antes señaladas.

- En el primero de ellos (1790 - 1810), la mayoría de las obras se escribieron o publicaron en España.
- En el segundo (1811 - 1840), la producción se desplazó hacia París y Londres, ciudades que recibieron primero a los exiliados afines a José I y a los liberales después. Es bien conocida la labor que realizaron Sor y Aguado, pero es necesario valorar también la obra de Salvador Castro de Gistau y Pablo Rosquellas y de otros autores prácticamente inéditos como Nicasio Jauralde, Antonio Martínez o José Jesús Pérez.
- En el tercero (ca. 1841– ca. 1900) se produjo un viraje y la actividad editorial regresó a España. Madrid y Barcelona lideraron un mercado de textos que exhibían gran variedad musical, distintos sistemas de notación y precios asequibles al alcance de cualquier economía. No obstante, y si bien de manera excepcional, continuaron editándose algunos libros fuera de la península. En Francia, y quizá favorecidos por el interés que el romanticismo despertara alrededor del tipismo andalucista al que se asociaba indefectiblemente la guitarra, vieron la luz los métodos de Jaime Bosch, Trinidad Huerta y José Ferrer.

Si se pone la mirada en cada uno de los tratados localizados, y desde una perspectiva más bien formal, puede concluirse que en su mayoría han arrojado datos sobre su creación, edición y distribución. A finales del siglo XVIII y principios del XIX lo más usual era la venta de copias manuscritas y bajo demanda, según atestiguan los anuncios de la prensa periódica y los ejemplares conservados. Tan solo llegaron a la imprenta en esos años tres métodos para guitarra, escritos por Antonio Abreu, Fernando Ferandiere y Federico Moretti, de suerte que han capitalizado la atención de los investigadores en no pocas ocasiones. En los casos en que se decidía imprimir una de estas obras, solía llevarse a cabo mediante suscripción previa, lo que hacía gravitar el éxito de la empresa tanto en el despliegue publicitario cuanto en la expectativa generada y, por ende, en la demanda del público.

En la primera mitad del ochocientos se desarrolló la técnica de la litografía, un proceso artesanal costoso por el que los métodos resultaban solo al alcance de individuos con cierto nivel adquisitivo. Cada uno de los ejemplares que se han conservado es distinto, incluso por variaciones introducidas por los autores, motivo por el que se ha examinado el mayor número posible de copias de cada uno de ellos. Sin embargo, hacia la segunda mitad de la centuria los nuevos procedimientos mecánicos de impresión consiguieron abaratar los costes y llegar a un público más amplio cuyas propensiones, ahora vinculantes, condicionaban en parte la naturaleza y características de los propios métodos. En este orden de cosas, la incorporación —a manera de ejercicios o material de estudio— de reducciones de números aplaudidos de óperas famosas, de primicias o de novedades en boga, actuaba como un poderoso reclamo y llegó a justificar reediciones sucesivas de un mismo tratado con la simple variación de las partituras proporcionadas, por ejemplo el *Nuevo método para aprender de tocar la guitarra sin solfa y sin maestro con facilidad y en breve tiempo* de F. Ll. y C. o el *Novísimo arte de tocar la guitarra* de D. E. M.

Si bien pudiera parecer obvio, cabe concluir que las corrientes de pensamiento de cada período fueron esenciales en la concepción de cada texto. La obra de Jauralde, de Sor o de Aguado, por ejemplo, aparece profundamente impregnada por el racionalismo crítico y cientifista del enciclopedismo francés, que seguía vigente en el primer tercio del siglo XIX. Sin embargo, a mediados del ochocientos se produjo un giro y los adelantos en las técnicas de producción editorial antes reseñados permitieron que los libros llegaran a un amplio rango de estratos sociales, lo que supuso modular la oferta para adecuarla al cada vez más heterogéneo grupo objetivo y ajustar sus contenidos a los nuevos requisitos de los aficionados, lejos de rígidas metodologías. La mayoría de ellos respondían al cometido de ofrecer nociones básicas para tocar breves piezas domésticas o acompañar canciones y contemplaban la posibilidad de que sus usuarios careciesen de conocimientos musicales previos, de ahí la inclusión de sistemas alternativos de escritura musical. En ese momento la guitarra adquiere, además, una cierta dimensión social, un carácter *asistencial* que se percibe al abrirse paso con fuerza en la Escuela de Sordo-Mudos y Ciegos de Madrid, donde fueron nombrados profesores Antonio Cano y Matías de Jorge Rubio, según se ha podido comprobar.

Otro aspecto de interés derivado del presente estudio radica en el hecho de que el conjunto de libros inventariado puede resultar de utilidad para conocer determinadas prácticas performativas históricas. La *Escuela de la Guitarra* de Antonio Abreu muestra

Conclusiones

de forma detallada las reglas de digitación, tanto para la mano derecha como la izquierda, utilizadas por dicho autor en el último tercio del siglo XVIII. Sin embargo, la mayoría de las obras presentan carencias al describir la pulsación de las cuerdas por parte de los dedos de la mano derecha. No obstante, dos de los métodos de Tomás Damas ofrecen detalles sobre esta cuestión y describen con precisión la técnica del apoyando, asociada a la articulación *staccato*. Este pequeño detalle demuestra que este toque, tradicionalmente coligado al guitarrista Francisco Tárrega, estaba ya en uso en 1846, es decir, antes incluso de que aquél naciera. Por su parte, los manuales de la segunda mitad del siglo XIX son eficaces para conocer los distintos tipos de tablatura en uso y los procedimientos de rasgueo. El examen de cada uno de ellos puede permitir a los músicos actuales a documentar y realizar abordajes interpretativos históricamente informados de los repertorios correspondientes. Cada uno de los manuales localizados es una pieza que ayuda no sólo a completar el panorama de los escenarios en los que se desenvolvía la práctica guitarrística, sino también a conocer obras y técnicas que, de otro modo, podrían pasar desapercibidos.

De este trabajo han surgido nuevos caminos que pueden ser explorados. El considerable número de métodos inventariados no ha permitido realizar un análisis más extenso de cada uno de ellos, por lo que son susceptibles de ser estudiados con mayor profundidad. Sirva como ejemplo el hecho de que localización de métodos destinados a la guitarra popular apenas ha dado frutos en el periodo comprendido entre 1820 y 1840 aproximadamente (al verse eclipsada la realidad del instrumento por la sombra de Sor y Aguado), pero es necesario detenerse más a fondo en esta cuestión, no solo a través de fuentes escritas, sino también a través de la iconografía o la literatura. Por su parte, la búsqueda de documentación sobre la segunda mitad del siglo XIX ha revelado, además, el creciente interés por las agrupaciones rondallísticas y en particular por los instrumentos de plectro. Esta forma de asociacionismo musical debería ser analizada respecto a su producción y modos de manifestarse. Y es deseable, en lo posible, continuar completando el inventario de métodos con nuevos hallazgos de textos no conocidos o aún no localizados (razón por la cual se han incluido en el inventario aquellos títulos de los que se dispone alguna referencia para poder ser identificados en un futuro).

Para finalizar estas conclusiones, necesariamente abiertas, resulta sugerente apuntar, además, otras vías de trabajo alrededor de la prensa, con su dúplice cualidad de transmisora de datos objetivos y de opinión, para conocer el pulso crítico de los autores

y sus obras e integrar el conocimiento particular de la guitarra en un entramado más amplio de prácticas musicales, discursivas, estéticas y culturales; de interacciones sociales, mediaciones ideológicas e imaginarios compartidos; agentes implicados, redes en que se enmarcan y de las que dependen, etc.

7. FUENTES DOCUMENTALES

7.1. Fuentes documentales manuscritas

España

E-Bbc

Bosch, Jaime. Cartas dirigidas a Felipe Pedrell desde París en 1888. Fondo epistolar de Pedrell.

Moretti, Federico. *Principios para tocar la guitarra de seis ordenes por el Alférez de Guardias Walonas D. Federico Moretti*. S.l., s.d. M. 588/4.

[Moretti, Federico]. [*Elementos Generales de la Música*]. S.l., s.d. M. 693/2.

E-Bhm

Relación de alumnos de la Academia de Ingenieros de Barcelona. AB.AB4.235.

E-BIafv

[Calvo Rodríguez, Domingo]. *Documentos de la Cifra equivalentes a los de la musica*. [Madrid, 1792?]. M. 131/08.

[Lardiés, Tomás]. *Arte de tocar la Guitarra por Cifra*. [Madrid, 1806?]. M. 131/08.

Principios de guitarra. 7 diapasones con sus posturas escritos en cifra y musica segun el método del P. B. [Padre Basilio, Miguel García]. [Madrid]: [ca. 1806]. M. 131/08.

E-Bmi

Conocim.[ien]to de los tonos Mayores y Menores para Guitarra. S.l., s.d. FA0275.

Principios de Musica Aplicados á la Guitarra. S.l., s.d. FA0274.

E-Boc

Ponzoa y Cebrián, Félix. *Tratado de armonía y Composición aplicadas á la Guitarra seguido de algunas noticias biograficas sobre los autores que mas han brillado en este instrumento por D. Felix Ponzoa*. S.l., [entre 1850 y 1897]. MM 12-VI-19.

E-Gil

Aguado, Dionisio. *Nuevo método de guitarra por Dionisio Aguado*. S.l., s.d.

E-LCd

Carta de Canuto Berea dirigida a los hermanos Salgado. 20 de septiembre de 1889. AB, C.7, vol. 20.

E-LCollado

Ametller, Narciso. *Nueve Minuetes para Guitarra para uso de José Ant.º Oliva y Guarro papelero*. S.l., s.d.

Benavent, Mateo. *Principios y varias piezas de guitarra que fueron de Mateo Benavent*. La Riba: 1851-1854.

Tocatas para Guitarra compuestas por varios autores para uso de José Ant.º Oliva. S.l., s.d.

E-Mah

Documentación relativa al título de revisor de letras antiguas otorgado a Dionisio Aguado. 1 de septiembre de 1819. Consejos, leg. 3153, exp. 23.

Expediente con las diligencias y trámites de censura para la publicación *Principios para Guitarra* de Federico Moretti. Consejos 5562/75.

Correspondencia dirigida por Dionisio Aguado a Santiago Masarnau, procedente de la colección de Eugenio Alonso Sanjurjo. Diversos 628, leg. 7.

Informe de Francisco Cea Bermúdez, del 8 de enero de 1831, dirigido a Manuel González Salmón en Madrid, sobre los emigrados que vivían en Inglaterra. Estado 5518/2.

Expediente académico de Antonio Cano correspondiente al Real Colegio de Medicina y Cirugía de San Carlos. Universidades, leg. 1189-expediente 46.

E-Mahp

«Testamento otorgado por Don Dionisio Aguado y Galeote, vecino de Madrid, ante Raimundo de Gálvez Caballero el 29 de enero de 1845». Tomos 24.940 (fol. 45 a 50) y 26.085 (fol. 94 a 105).

Testamento de José Campo y Castro, 21 de abril de 1896. Tomo 39465, fol. 1042v.

Segundo testamento de José Campo y Castro, 4 de mayo de 1905. Tomo 42838, fol. 266r a 2667v.

E-MANc

Copia manuscrita del método de guitarra de Francesco Molino. Legado de Joaquim Sarret i Arbós.

E-Mba

Moretti, Federico. *Principios para guitarra de seis ordenes. Elementos generales de la música por Federico Moretti*. S.l., [1807]. M. 131.

Razon. Figura que tienen los signos de Música y modo de cómo deven ejecutarse y transportarse en la Guitarra Española. S.l., [179-?]. FIJM 1150.

Rudimentos muy necesarios para la guitarra. S.l., [183-?]. FJIM 1149.

E-Mc

A. C. Rondó 1º favorito Puesto en Cifra para Guitarra A. C. z. S.l., s.d. E-Mc M/25.

Abreu, Antonio. *Duo sexto y séptimo de Abreu*. S.l., s.d. E-Mc M/39.

Cano, Antonio. Copia no autógrafa del método de guitarra de Antonio Cano. RODA 950.

Carnicer, Ramón. Informe de Ramón Carnicer sobre los inconvenientes de aceptar la solicitud de Antonio Cano para incluir la enseñanza de la guitarra en la Escuela Nacional de Música. 8 de abril de 1859. Leg. 12-79.

E-Mm

Cartilla ó sean Principios elementales p.[ar]^a aprender á tocar la Guitarra por cifra y sin Maestro. S.l., [último tercio siglo XIX]. I 36.

E-Mmh

Abreu, Antonio. *Sonata á solo para guitarra de 5 órdenes, voz y bajo por D.n Antonio Abreu*. S.l., s.d. Mus. 720/20 (1).

———. *Sonata de seis Ordenes por D.n Antonio Abreu*. S.l., s.d. Mus. 720/20 (2).

Ferandiere, Fernando. *Thema: con diez variaciones para Guit[arra] musica caracteristica y propia de este instrumento*. S.l., s.d. Mus. 720-57.

E-Mn

A., B. *Tratado Teorico de la Musica aplicada á la Guitarra por D.ⁿ B. A.* S.l., [entre 1808 y 1815]. MSS/13762.

Abreu, Antonio. *Escuela de la Guitarra que contiene el uso de las manos y dedos, y con quales se há de tocar la nota con mas propiedad; qué cosa és cejilla derecha, que es cejilla torcida, y como se ha de usar, y en q.^e casos conbiene hacerla derecha, ó torcida: que és media cejilla, y quando se ha de hacer. Asimismo contiene muchas lecciones instructivas. Compuesto, Por D.ⁿ Antonio Abreu*. S.l., [1797?]. MSS/20092/9.

Aguado, Dionisio. *Apuntes manuscritos sobre la metodología de las primeras clases en guitarra*. M/267.

Baylón, Ángel. *Escuela completa de Guitarra, donde se enseñan todos los rudimentos de la Música aplicados con toda perfeccion á dicho Instrumento, y su completo conocimiento por reglas claras y fijas. Hecha por Baylon, profesor de la misma, en Madrid, año de 1827*. M/830.

Campo y Castro, Ignacio Agustín, y José María Nogués. *Estafeta de Amor*. Madrid, ca. 1862. MSS/14240/3.

Campo y Castro, Ignacio Agustín, y Luis Mariano de Larra y Wetoret. *Una revancha*. Madrid, [ca. 1864]. MSS/14492/20.

Campo y Castro, Ignacio Agustín, y José María Nogués. *Un Tenorio moderno*. Madrid, 1869. MSS/14487/13.

Campo y Castro, José. *Ofrecimiento de José Campo y Castro a Francisco Asenjo Barbieri de su nuevo establecimiento de guitarrería y casa editorial de música*. Madrid, 1874. MSS/14006/2/17.

- Crescentini, Girolamo. *Dodici canzoni o siano ariette a solo per voce [sic] contralto o soprano secondo con a[c]compagnamento di piano composizione [sic] del signore Girolamo Crescentini*. S.l., s.d. Mc/4420/71.
- Damas, Tomás. Recibo firmado por Tomás Damas por ayuda financiera proporcionada por Francisco Asenjo Barbieri. Madrid, 27 de febrero de 1874. MSS/14027/2.
- Delgado Fernández, Lucio. *Método de guitarra en serio y flamenco para aprender á tocar sin necesidad de maestro*. Palencia: 1906. Copia mecanografiada. M/2888.
- Explicacion fundamental de la música*. [Madrid], [1793?]. MSS/14.059/1.
- Ferandiere, Fernando. *Caprichos, Preludios, Fantasías, ó Modulaciones, formacion de los Tonos mayores y menores, siguiendo el orden de los signos de la Musica, explicacion de sus nombres segun el metodo Italiano, Frances y Español. Obra de Guitarra escrita por dⁿ Fernando Ferandiere*. Cádiz: 1790. MP/1659 (2).
- García Rubio, Juan Manuel. *Arte Reglas y Escalas Armonicass para aprehender á templar y puntear la Guitarra Española de seis ordenes segun el estilo moderno : Dispuestas y formadas con algunos solfeos que acompañan por D. Juan Manuel Garcia Rubio, Violin de la R^l Capilla de las S.^{as} de la Encarn.ⁿ Marzo 12. de 1799*. M/1236.
- Geofrín, José María. Carta dirigida a Barbieri el 10 de junio de 1868 desde Sevilla, en la que señala que le hizo llegar un *Arte de tocar la guitarra* de Abreu entre unos platos dirigidos al arabista Pascual de Gayangos. MSS/14.008/2-5.
- [Herrando, José]. *Explicac[i]on y conocimiento de los 24 Tonos. Escritos por un profesor de Musica. 4 Rs.* S.l. [179-?] E-Mn MP/1659 (1).
- Huerta, Francisco Trinidad. *Méthode de guitare et divertissements favoris dédiées à Madame la Comtesse Luboff Koucheleff Besborodko par François Trinité Huerta*. Château de Mensignac, 1 de mayo de 1861. MP/5185/1(1).
- [*Método para guitarra*] S.l., [entre 1815-25?]. M/880.
- Oliva y Guarro, José Antonio. *Método para tocar la guitarra: por música al estilo del dia compuesta por José Antonio Oliva y Guarro para su uso y repaso*. Tarragona, 1830. MP/759.
- Ponzoa y Cebrián. Félix. *Sucintas nociones de Armonía y composición aplicadas á la guitarra por D. F. P. y C.* S.l., [ca. 1854]. M/1003.

Previsiones Musicales para la ejecucion en la guitarra. Año de 1863. S.l., 1863. M/1918.

Reglas de música. S.l., s.d. MSS 14.059 /13.

Trapero, Joseph. [*Método de guitarra*]. S.l., s.d. M/1233.

Tratado Teorico de la Musica aplicada á la Guitarra. S.l., s.d. MSS/13762.

E-Moreno

Aguado, Dionisio. *Escuela de guitarra. S.l., [182-?].* Copia ms. no autógrafa.

E-Mpa

Denegación a la solicitud de Mariano Ochoa y Villanueva para ser nombrado músico de la Real Cámara. Informe del 14 de noviembre de 1833 de la Real Sumillería del Corps, Mayordomía Mayor, leg. 68, Personal. O., exp. 3.

Expediente de Antonio Cano. Caja 172, exp. 35.

Expediente de Mariano Ochoa y Villanueva. Caja 751, exp. 29.

Licencia concedida a Salvador Gil en 1818 para contraer matrimonio con Josefa Martínez. Caja 380, exp. 12.

Real Orden de 25 de noviembre de 1833 por la que se concedió a Mariano Ochoa y Villanueva el puesto de maestro de guitarra de la reina Isabel II y un sueldo de 6000 reales. Real Sumillería de Corps, lib. 4.º Reg. de Reales Órdenes, 1 de enero de 1829 a 19 de febrero de 1850.

Solicitud de Mariano Ochoa y Villanueva para ser nombrado músico de la Real Cámara en 1833. Sección Mayordomía Mayor, leg. 68, Personal. O. exp. 3.

E-Ms

El sitio de Zaragoza. Rondalla. S.l., s.d. FH C-295-4(7).

El Ole. S.l., s.d. FH C-295-4(7).

E-SIM

Informe remitido por el ministro español en Londres Francisco de Cea Bermúdez a Manuel González-Salmón, Secretario de Estado en España, el 15 de noviembre de 1829. Estado 8197.

«Lista de Wellington», que recoge los nombres de los emigrados españoles beneficiarios del gobierno inglés. Estado 9817.

E-TAha

Libro I de Defunciones de la Parroquia de la Santissima Trinitat de Tarragona.

Llibre XVI de baptismes de la Parròquia de Sant Pere apòstol de Reus.

Llibre de partidas de batismes de la parroquia de Rojals

E-Vp

Partida de bautismo de Francisco Cimadevilla González. 14 de mayo de 1861.

Francia

F-Pinpi

Certificat de demande d'un Brevet d'Invention de cinq ans, délivré au Sieur Aguado (Denis) à Paris, département de la Seine. París, 18 de mayo de 1830. Exp. 4416.

Certificat de demande d'un Brevet d'Invention de cinq ans délivré à M. Aguado (Dionisio). París, 18 de febrero de 1837. Exp. 7304.

Brevet d'invention de perfectionnement et d'importation. París, 18 de febrero de 1837. Exp. 7304.

Reino Unido de Gran Bretaña

GB-Lam

Ferrer, José. *Método para guitarra. Obra teorico-práctica, con diversas nociones á la historia de este instrumento por José Ferrer y Esteve.* París-Barcelona, [ca. 1886-1915]. MS611.

GB-Lbl

Registro electorales del distrito de Finsbury (Londres). SPR.Mic.P.316/BL.F.1.

Documentación en línea

Ancestry.com

U. S. Directories 1822-1995, para el domicilio de la familia de José Anguera de 1862 a 1864 en el número 19 de Linden Street en Charlestown (Estados Unidos).

Massachusetts Vital and Town Records, Town and City Clerks of Massachusetts, para documentar el fallecimiento de José de Anguera el 29 de septiembre de 1883 en Somerville.

<http://www.findmypast.co.uk>

England & Wales deaths 1837-2007, distrito Islington, vol. 1B, 164, para documentar el fallecimiento de Nicasio Jauralde en 1862.

7.2. Fuentes documentales impresas

- Abreu, Antonio, y Víctor Prieto. *Escuela para tocar con perfeccion la guitarra de cinco y seis ordenes, con reglas generales de mano izquierda y derecha. Trata de las cantorias y pasos dificiles que se pueden ofrecer, con método fácil de ejecutarlas con prontitud y limpieza por una y otra mano. Compuesta por D. Antonio Abreu, bien conocido por el Portugués. Ilustrada y aumentada con varios divertimentos honestos y útiles para los aficionados á este Instrumento: por el P. F. Victor Prieto, del Orden de s. Gerónimo, Organista en su Real Monasterio de Salamanca.* Salamanca: Imprenta de la calle del Prior, 1799.
- Aguado, Antonio. «Noticias biográficas de D. Dionisio Aguado (guitarrista) segun Mr. Fetis». *Gaceta Musical de Madrid*, n.º 31 (1855): 245.
- Aguado, Dionisio. *Coleccion de estudios para guitarra por Dn. Dionisio Aguado.* Madrid: Imprenta de Fuentenebro, 1820. Reedición anastática con estudio introductorio de Brian Jeffery. Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1994.
- . *Escuela de guitarra por Don Dionisio Aguado.* Madrid: Imprenta que fue de Fuentenebro, 1825.
- . *Escuela de guitarra por D. Aguado. Segunda edicion, corregida y aumentada.* París: [el autor], [1826?].
- . *Méthode complète pour la guitare publiée en espagnole par D. D. Aguado. traduite en français sur le manuscrit corrigé et augmenté de la 2e. édition espagnole par F. de Fossa.* Traducido por François de Fossa. París: [el autor], [1826]. Reedición anastática, Ginebra: Minkoff Reprint, 1980.
- . *Méthode complète pour la guitare publiée en espagnole par D. D. Aguado. Traduite en français sur le manuscrit corrigé et augmenté de la 2e. édition espagnole par F. De Fossa.* Traducido por François de Fossa. París: Richault, [1827].
- . *Méthode complète pour la guitare publiée en espagnole par D. D. Aguado. Traduite en français sur le manuscrit corrigé et augmenté de la 2e. édition espagnole par F. De Fossa.* Traducido por François de Fossa. París: Richault, [posterior a 1827].
- . *Méthode complète pour la guitare publiée en espagnole par D. D. Aguado. Traduite en français sur le manuscrit corrigé et augmenté de la 2e. édition espagnole par F. De Fossa.* Traducido por François de Fossa. París: Richault, [posterior a 1862].

- . *Nouvelle Méthode de Guitare par D. Aguado. Op. 6.* París: [el autor], [1834].
- . *Nuevo Método de Guitarra Por Dionisio Aguado. Op. 6.* [París]: [el autor], 1834]. Reedición anastática con estudio introductorio de Brian Jeffery. Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1994.
- . *Método de Guitarra por D. Aguado. Obra 6.* París: Schonenberger, [1844-45].
- . *Método de guitarra por D. Aguado. Obra 6.* París: Lemoine, [ca. 1895].
- . *La Guitare enseignée par une méthode simple ou traité des principes élémentaires pour jouer de cet instrument d'une manière agréable en peu de tems par D. Aguado.* París: [el autor], [1837]. Reedición anastática con estudio introductorio de Brian Jeffery. Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1994.
- . *The Guitar taught by a simple method or a treatise on the elementary principles of playing that instrument in an agreeable manner and in a very short time.* Londres: R. Cocks & Co., [1837].
- . *La Guitare fixée sur le tripodison ou fixateur. Observations sur la maniere de s'en servir avec succès par D. Aguado.* París: [el autor], [1837]. Reedición anastática con estudio introductorio de Brian Jeffery. Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1994.
- . *Hints to Guitar Players, with a description of the tripodion or Guitar-stand, and observations on its vast utility to performers on that instrument. by D. Aguado (Inventor and Patentee).* Londres: R. Cocks & Co., [1837].
- . *Nuevo método para Guitarra por D. Dionisio Aguado.* Madrid: Lodre, 1843. Reedición anastática con estudio introductorio de Brian Jeffery. Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1994.
- . *Nuevo método para guitarra por D. Dionisio Aguado.* Madrid: [José Campo y Castro], [ca. 1850].
- . *Nuevo método para Guitarra por D. Dionisio Aguado.* Madrid: José Campo y Castro, [ca. 187-?].
- . *Nuevo método para guitarra por D. Dionisio Aguado.* 2.^a ed. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, [entre 1905 y 1912].
- . *Nuevo método para guitarra por D. Dionisio Aguado.* 3.^a ed. Madrid: Fuentes y Asenjo, [1918?].

- . *Nuevo método para guitarra por D. Dionisio Aguado*. [4.^a] ed. Madrid: Faustino Fuentes, [ca. 1923].
- . *Nuevo método para guitarra por Dionisio Aguado*. París: Schonenberger, [1846].
- . *Nuevo método para guitarra por Dionisio Aguado*. París: Lemoine, [ca. 1875].
- . *Nuevo método para guitarra por Dionisio Aguado*. París: Lemoine, [ca. 1890-191-?].
- . *Apéndice al Nuevo Método para Guitarra que en 1843 publicó Don Dionisio Aguado*. Madrid: [José Campo y Castro], 1849. Reedición anastática con estudio introductorio de Brian Jeffery. Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1994.
- Alcalá Galiano, Antonio. *Memorias de D. Antonio Alcalá Galiano publicadas por su hijo*. Prólogo y ed. Jorge Campos. Vol. 83, *Biblioteca de Autores Españoles*. Madrid: Atlas, 1955.
- . *Recuerdos de un anciano*. Madrid: Luis Navarro, 1878.
- Amat i de Cortada, Rafel d' (Baró de Maldà). *Calaix de sastre*. Edición de Ramon Boixareu. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1990.
- El áncora*, 18 de febrero de 1851.
- El Anfión Matritense. Suplemento*, 26 de marzo de 1843.
- Anguera, José de. *Anguera's new and complete method for the Guitar: containing a full course of elementary exercises in gradual progression: also, a variety of pleasing amusements, overtures, and vocal selections, compiled and arranged expressly for this work, by J. de Anguera*. Boston: Henry Tolman, [1866].
- . *Anguera's new and complete method for the Guitar: containing a full course of elementary exercises in gradual progression: also, a variety of pleasing amusements, overtures, and vocal selections, compiled and arranged expressly for this work, by J. de Anguera*. Nueva York: S. T. Gordon & Son, [1894].
- . *The celebrated Spanish retreat arranged for the Guitar and respectfully dedicated to his pupil Miss Jane M. Hunt by J. de Anguera*. Boston: E. H. Wade, [1843].
- Anuario-almanaque del Comercio, de la Industria, de la Magistratura y de la Administración ó Almanaque de las 400.000 señas de Madrid, de las provincias, de ultramar y de los estados Hispano-americanos*. Madrid: Carlos Bailly-Baillièrre, 1880.

Anuario-almanaque del Comercio, de la Industria, de la Magistratura y de la Administración ó Almanaque de las 400.000 señas de Madrid, de las provincias, de ultramar y de los estados Hispano-americanos. Madrid: Carlos Bailly-Baillièrè, 1881.

Anuario-almanaque del Comercio, de la Industria, de la Magistratura y de la Administración ó Almanaque de las 400.000 señas de Madrid, de las provincias, de ultramar y de los estados Hispano-americanos. Madrid: Carlos Bailly-Baillièrè, 1882.

Anuario-almanaque del Comercio, de la Industria, de la Magistratura y de la Administración ó Almanaque de las 400.000 señas de Madrid, de las provincias, de ultramar y de los estados Hispano-americanos. Madrid: Carlos Bailly-Baillièrè, 1883.

Anuario-almanaque del Comercio, de la Industria, de la Magistratura y de la Administración ó Almanaque de las 400.000 señas de Madrid, de las provincias, de ultramar y de los estados Hispano-americanos. Madrid: Carlos Bailly-Baillièrè, 1885.

Anuario-almanaque del Comercio, de la Industria, de la Magistratura y de la Administración ó Almanaque de las 400.000 señas de Madrid, de las provincias, de ultramar y de los estados Hispano-americanos. Madrid: Carlos Bailly-Baillièrè, 1886.

Anuario-almanaque del Comercio, de la Industria, de la Magistratura y de la Administración ó Almanaque de las 400.000 señas de Madrid, de las provincias, de ultramar y de los estados Hispano-americanos. Madrid: Carlos Bailly-Baillièrè, 1887.

Arcas, Julián. *Jota aragonesa para guitarra.* Barcelona: Hijos de Andrés Vidal y Roger, [1892?].

———. *J. Arcas. Obras completas para guitarra.* Reedición de Melchor Rodríguez. Madrid: Soneto, 1993.

Arteaga y Pereira, Fernando. *Celebridades musicales ó sea Biografías de los hombres más eminentes en la música. Obra de suma utilidad para artistas y profanos.* Barcelona: Centro Editorial Artístico de Torres y Seguí, 1887.

El Artista, 30 de diciembre de 1868.

Asencio, José. *Verdadero arte de tocar la guitarra por cifra sin ayuda de maestro, por D. J. Asencio*. Málaga: Imprenta viuda de Valor e hijos, 1884.

The Athenaeum, 20 de abril de 1839.

El Avisador Malagueño, 15 de agosto de 1854.

Baillon, Pierre-Jean. *Nouvelle méthode de guitarrre selon le sistême des meilleurs auteurs, contenant les moyens les plus clairs et les plus aisés pour apprendre à accompagner une voix et parvenir à jouer tout ce qui est propre à cet instrument, dédiée à Monsieur Le Baron De Ros, Mestre de Camp de Cavallerie Sous Lieutenant de la Compagnie Ecossoise des Gardes du Corps du Roi par P. J. Baillon, Maître de Chant et de Guitarre*. París: el autor, 1781. Reedición anastática, Ginebra: Minkoff Reprint, 1977.

Ballesteros, Luis López. *Decretos del Rey Nuestro Señor Don Fernando VII*. Madrid: Imprenta Nacional, 1846.

Bel y Zaragoza, José. *Método por cifra para tocar la guitarra sin necesidad de maestro compuesto por D. José Bel y Zaragoza*. [Tortosa]: [el autor], 1869.

La Belle Assemblée, julio de 1839.

Bescherelle, Ainé y J. A. Pons. *Nouveau Dictionnaire Classique de la Langue Française*. París: Garnier Frères, 1865.

Bibliografía de España. Periódico de la imprenta y de la librería. Grabados, mapas, música, litografías, 15 de septiembre de 1845; 15 de diciembre de 1845.

Bibliographie de la France, 21 de junio de 1826; 24 de mayo de 1828.

Boletín bibliográfico, periódico general de todo lo que se publica en España y lo mas notable del estrangero en el ramo de libros, folletos, periódicos políticos y literarios, grabados, litografías, cartas geográficas, música, etc., 16 de octubre de 1841.

Boletín Oficial de Madrid, 24 de junio de 1850.

Bortolazzi, Bartolomeo. *Compleat Instructions for the Spanish Guitar. Made perfectly simple & easy by B. Bortolazzi*. Londres: Monzani & Hill, [ca. 1807].

Bosch i Renard, Jacques. *Méthode de guitare*. París: Vve. Girod Éditeur, [1891].

- . *Jaime Bosch (1828-1895). Works for Guitar. Centenary Edition*. Reedición anastática de una selección de obras con introducción de Brian Jeffery. Londres: Tecla Editions, 1995.
- . *Passacaille. Sérénade par Jacques Bosch avec Violon ad libitum par Ch. Gounod*. París: Lemoine & fils, 1885. Reedición anastática con prólogo de Brian Jeffery. *J. Bosch (1826-1895) with Charles Gounod. Passacaille for violin and guitar. Centenary edition*. Londres, Tecla Editions, 1995.
- Bosisio. *La Esmeralda. Valses pour le Piano Forte par Bosisio*. Londres: Wissel & C.º, s.d.
- Bulletin des Lois*, 2 de mayo de 1837.
- Café con Gotas*, 21 de febrero de 1892.
- Caimo, Norberto. *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico*. Milán: Agnelli, [1761].
- [Campo y Castro, Ignacio Agustín]. *La alegría de la casa. Novísimo y varatisimo método para aprender á tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro por Cancio Yngautiaga. Este método contiene variedad de piezas de todos generos, como Malagueñas, Peteneras, Seguidillas, Himnos nacionales, piezas de baile, etc.* Madrid: [José Campo y Castro], 1891.
- . *The Admiral's ship. Polka mazourka para piano por A. Country*. Madrid: José Campo y Castro, [1874].
- . *Aguas minero-medicinales de Verín. Manantial Cabreiroá. Vals-Boston por Agustín Cancio*. Madrid: Fuentes y Asenjo, [1908].
- . *Nuevo método para aprender á tocar la guitarra por música y sin necesidad de maestro por Cancio Ingautiaga. Este método contiene variedad de piezas de todos géneros, como malagueñas, peteneras, seguidillas, himnos nacionales, piezas de baile, etc. etc.* Madrid: Arenal Sociedad de Autores, 1906.
- [Campo y Castro, José]. *Nuevo método en cifra para guitarra doble, octavilla, bandurria ó cítara de seis órdenes por M.ª Jocaste Posayoc. Profesor de música é instrumentista*. Madrid: José Campo y Castro, [1872].
- . *Nuevo método en cifra para guitarra doble, octavilla, bandurria ó cítara de seis órdenes por M.ª Jocaste Posayoc. Profesor de música é instrumentista*. Madrid: José Campo y Castro, [ca. 1890].
- . *Nuevo método para tocar la guitarra de seis cuerdas por cifra y sin maestro por Cosme Astro Jocay*. Madrid: José Campo y Castro, [1877].

———. *Breve método para guitarra extractado de las obras de los más célebres autores por M. Jocaste Posayoc*. Madrid: José Campo y Castro, [ca. 1883].

Cano, Antonio. *Nuevo método para guitarra*. [Madrid]: [el autor], 1852].

———. *Método completo de guitarra por Ant^o Cano*. Madrid: [el autor], [1854].

———. *Método completo de guitarra con un tratado de armonía aplicado a este instrumento por Antonio Cano*. 2.^a ed. Madrid: Antonio Romero, [ca. 1869]. Reedición anastática de la primera parte, Madrid: Soneto, 1993.

———. *Método completo de guitarra con un tratado de armonía aplicado a este instrumento por Antonio Cano*. 2.^a ed. Madrid: Antonio Romero, [entre 1884 y 1897].

———. *Método completo de guitarra con un tratado de armonía aplicado a este instrumento por Antonio Cano*. Madrid: Antonio Romero, [ca. 1897-1898].

———. *Método completo de guitarra con un tratado de armonía aplicado a este instrumento por Antonio Cano*. 2.^a ed. Madrid: Casa Dotésio, [ca. 1891].

———. *Método completo de guitarra con un tratado de armonía aplicado a este instrumento*. Antonio Cano. Madrid: Unión Musical Española, Madrid, [19--?].

———. *Método abreviado de guitarra por Antonio Cano*. Madrid: Zozaya editor, [1891].

———. *Principios de guitarra: Colección de veinte y cinco lecciones muy fáciles y progresivas*. Madrid: Casa Dotésio, [ca. 1892].

———. *La gallegada. Fantasía para guitarra por D. Antonio Cano*. Madrid: Antonio Romero, [1869].

———. *Curso de 1887 á 1888. Discurso leído por D. Antonio Cano y Curriela, profesor de música del Colegio Nacional de Sordo-mudos y de Ciegos, en el acto solemne de la distribucion de premios celebrado el día 24 de junio de 1888*. Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-mudos y Ciegos, 1888.

Cano, Federico. *Método de guitarra con texto español y francés por Federico Cano*. Madrid: Ildefonso Alier, [ca. 1908].

El cántabro. Boletín de Santander, 29 de enero de 1837.

Caras y Caretas, 20 de noviembre de 1926.

- Carulli, Ferdinando. *Méthode complete pour Guitare composée expressement Pour l'Enseignement de son fils Gustave par Ferdinando Carulli*. París: Carli, [ca. 1809-1812].
- Castro, Juan de. *Marcha triunfal del egército de África*. Madrid: Casimiro Martín, [1860].
- Castro de Gistau, Salvador. *Deux airs variées*, op. 7. París: el autor, s.d.
- . *Journal de musique étrangere pour la Guitare ou Lyre, rédigé par Castro. Chaque numero de ce Journal sera composé de trois morceaux, dont un de chant Espagnol, un de chant Italien et un pour l'Instrument*. París: el autor, [ca. 1809-1810].
- . *Mélange d'airs* op. 12. París: el autor, s.d.
- . *Méthode de Guitare ou Lyre Par S. Castro. Traité des Modulations Majeures et Mineures. Divisé en deux Parties La première Partie contient les douze Modulations Majeures et la seconde les douze Mineures Prix 30 fr. Gravé par Michot. A Paris, Chez l'Auteur et Editeur, Rue de la Michaudière, n° 20. Propriété de l'Auteur. Enrégistré à la Bib.^e. Imp.^{le} 2 et 3. París: s.n., [entre 1810 y 1815].*
- . *Méthode de Guitare ou Lyre par S. Castro. Traité des Modulations Majeures et Mineures. Divisé en deux Parties la première Partie contient les douze Modulations Majeures et la seconde les douze Mineures*. París: el autor, [ca. 1814-15].
- Castro y Serrano, José de. *España en París. Revista de la Exposición Universal de 1867*. Madrid: Librería de Durán, 1867.
- Catálogo general de la música impresa y publicada en Madrid*. Madrid: Lobre, 1834.
- Catálogo general de las publicaciones existentes en la casa de Dotésio*. Bilbao: Dotésio, 1891.
- Catecismo de Historia del Bajo Imperio*. Londres: R. Ackermann, s.d.
- Catecismo de Música, con aplicación a la del forte-piano i guitarra*. Londres: R. Ackermann, 1829.
- Chabran, Fellice [Francesco]. *A Compleat Set of Instructions for the Spanish Guitar. To Which is added A Variety of favorite Airs adapted to that Instrument And most Respectfully Dedicated to Mrs. Boehm by F. Chabran*. Londres: Preston, ca. 1810.
- Choron, Alexandre-Étienne, y François Joseph-Marie Fayolle. *Dictionnaire historique des Musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivans, qui se sont illustrés en une*

partie quelconque de la musique et des arts qui y sont relatifs, Tels que Compositeurs, Ecrivains didactiques, Théoriciens, Poètes, Acteurs lyriques, Chanteurs, Instrumentistes, Luthiers, Facteurs, Graveurs, Imprimeurs de musique, etc.; avec des renseignements sur les Théâtres, Conservatoires, et autres établissemens dont cet art est l'objet. Précédé d'un sommaire de l'Histoire de la Musique par Al. Choron et F. Fayolle. Vol. 1. París: Valade, Lenormant, 1810.

———. *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivans, qui se sont illustrés en une partie quelconque de la musique et des arts qui y son relatifs, tels que Compositeurs, Écrivains didactiques, Théoriciens, Poètes, Acteurs lyriques, Chanteurs, Instrumentistes, Luthiers, Facteurs, Graveurs, Imprimeurs de musique, etc.; avec des renseignemens sur les Théâtres, Conservatoires, et autres établissemens dont cet art est l'objet. Précédé d'un sommaire de l'histoire de la musique. Paris: Chimot Librairie, 1811.*

Ciebra, José María de. *Ciebra's Handbook for the guitar: being a complete and easy introduction to the art of playing upon that popular instrument: with copious gamut, double and chromatic scales and harmonies, to which is added a selection of thirty beautiful and appropriate melodies. Londres: Sheard, [ca. 1860].*

———. *Ciebra's Hand-book for the guitar: being a complete and easy introduction to the art of playing upon that popular instrument; with copious gamut, double and chromatic scales and harmonies, to which is added a selection of thirty beautiful and appropriate melodies. Londres: Sheard, [posterior a 1860].*

Cimadevilla, Francisco. *Colección de seis obras originales españolas por F. Cimadevilla. Sevillanas. Malagueña. Petenera. Alegría. Tango. Guajira. Madrid: Unión Musical Española, 1930.*

———. *España. Nuevo método teórico y práctico de guitarra por música conteniendo un gran repertorio de bailes y aires españoles, y una colección de obras clásicas de los mejores autores por F. Cimadevilla. Madrid: Faustino Fuentes, [ca. 1919].*

———. *España. Nuevo método teórico y práctico de guitarra por música conteniendo un gran repertorio de bailes y aires españoles, y una colección de obras clásicas de los mejores autores. Madrid: Unión Musical Española, 1954.*

———. *La fácil progresión. Método de guitarra dividido en dos partes y cuidadosamente digitado por Francisco Cimadevilla. Bilbao: Dotésio, [1893].*

———. *La fácil progresión. Método de guitarra dividido en dos partes y cuidadosamente digitado por Francisco Cimadevilla. Bilbao: Dotésio, [189-?].*

- . *La fácil progresión. Método de guitarra dividido en dos partes y cuidadosamente digitado por Francisco Cimadevilla*. Madrid: Unión Musical Española, [a partir de 1914].
- . *La guitarra española. Colección de aires regionales españoles, originales, para guitarra, con sus efectos de rasgueado, cadencias y modulaciones propias y exclusivas de este instrumento*. Madrid: Faustino Fuentes, [1926].
- . *Hispania. Método para guitarra escrito por cifra para aprender sin maestro El más económico, fácil, progresivo, ameno y extenso de los publicados hasta ahora*. Madrid: Imp. y Lit. Zacarías Díez, [1913].
- . *Hispania. Método para guitarra escrito por cifra para aprender sin maestro El más económico, fácil, progresivo, ameno y extenso de los publicados hasta ahora*. Madrid: Imp. y Lit. Zacarías Díez, [1913].
- . *Hispania. Método para guitarra escrito por cifra para aprender sin maestro El más económico, fácil, progresivo, ameno y extenso de los publicados hasta ahora*. Madrid: Imp. y Lit. Zacarías Díez, [posterior a 1913].
- . *Hispania. Método para guitarra escrito por cifra para aprender sin maestro El más económico, fácil, progresivo, ameno y extenso de los publicados hasta ahora*. 2.^a ed. Valladolid: Litografía de José Concejo, [1926].
- . *Método teórico-práctico para guitarra escrito por música y cifra por F. Cimadevilla*. Madrid: Unión Musical Española, [1928].
- . *Método teórico-práctico para bandurria o laúd*. Madrid: Unión Musical Española, 1925.
- El Clamor Público*, 10 de agosto de 1845; 10 de junio de 1846; 22 de mayo de 1847; 1 de septiembre de 1850; 7 de noviembre de 1852; 11 de noviembre de 1852.; 25 de noviembre de 1860; 1 de diciembre de 1860.
- La Correspondencia de España*, 8 de septiembre de 1860; 14 de diciembre de 1860.
- El Constitucional*, 3 de julio de 1841.
- Correo de las Damas*, 28 de abril de 1835.
- El Correo Salmantino*, 19 de julio de 1851.
- Corrette, Michel. *Les Dons d'Apollon, Méthode pour apprendre facilement à jouer de la Guitarre. Par Musique et par Tablature; ou l'on Enseigne les trois jeux de cet*

Instrument, Qui consistent dans le Pincé, la Tirade, et la Chûte. Avec la Démonstration de tous les agréments et des jolis Airs connus notes en Partition selon l'ancienne et la nouvelle maniere. Ce qui rendra très habile en peu de tems, dans l'un et dans l'autre. Avec l'Histoire Allegorique de la Guitarre. Livre I.r. París: Bayard, 1762.

D. A. L. L. *Elementos de música y guitarra extractados de las mejores obras modernas por D.A.L.L. dedicados a los aficionados.* Madrid: s. n., [183-?].

D. E. M. *Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra, sin necesidad de maestro: adornado con grabados y láminas de piezas, bailes, etc. por D. E. M.* 4.^a ed. Madrid: Imprenta de Manuel Romeral y Fonseca, 1853.

———. *Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro, adornado con grabados y láminas de piezas, bailes, etc. por D. E. M.* 5.^a ed. Madrid: Imprenta de Ramón Campuzano, 1857.

———. *Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra, sin necesidad de maestro, adornado con grabados y láminas de piezas, bailes, etc. por D. E. M.* 6.^a ed. Madrid: Imprenta de Ramón Campuzano, 1857.

———. *Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra, sin necesidad de maestro adornado con grabados y láminas de piezas, bailes, etc. por D. E. M.* 8.^a ed. Madrid: Imprenta de Ramón Campuzano, 1863.

———. *Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra, sin necesidad de maestro adornado con grabados y láminas de piezas, bailes, etc. por D. E. M.* 9.^a ed. Madrid: Imprenta de Ramón Campuzano, 1864.

———. *Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra, sin necesidad de maestro adornado con grabados y láminas de piezas, bailes, etc. Por D. E. M.* 10.^a ed. Madrid: Imprenta de Ramón Campuzano, 1866.

———. *Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra, sin necesidad de maestro adornado con grabados y muchas láminas de piezas, baile, etc. por E. M.* 11.^a ed. Madrid: Imprenta de Campuzano hermanos, 1870.

———. *Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro, adornado con grabados y muchas láminas de piezas, bailes, etc. por D. E. M.* 12.^a ed. Madrid: Imprenta de Campuzano hermanos, 1872.

- . *Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro, adornado con grabados y muchas láminas de piezas, bailes, etc. por D. E. M.* 13.^a ed. Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa, 1874.
- . *Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro, adornado con grabados y muchas láminas de piezas, bailes, etc. por D. E. M.* 14.^a ed. Madrid: Librerías de Ángel de San Martín, 1876.
- . *Novísimo arte de tocar la Guitarra por cifra sin necesidad de maestro. Adornado con grabados y muchas láminas de piezas, bailes, etc. por D. E. M.* 16.^a ed. Madrid: Librerías de Ángel de San Martín, 1881.
- . *Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro adornado con grabados y muchas láminas de piezas, bailes, etcétera por D. E. M. Nueva edición corregida y considerablemente aumentada.* Madrid: Librería de A. San Martín, [188-?].
- . *Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra, sin necesidad de maestro adornado con grabados y muchas láminas de piezas, bailes, etcétera por D. E. M. Nueva edición corregida y considerablemente aumentada.* Madrid: Librería de Ángel de San Martín, [1899].
- . *Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro por D. E. M. Nueva edición corregida y aumentada, con el Schottisch de Las Bravías del Maestro Chapí.* Madrid: Librería de Ángel de San Martín, [190-?].
- . *Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro por D. E. M. Nueva tirada corregida y aumentada con la Gavota de El Bateo, del maestro Chueca.* Madrid: Librería de Antonio de San Martín, [190-?].
- . *Novissimo arte de tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro adornado con grabados y laminas de piezas, bailes, etc. por D. E. M.* 8.^a ed. París: Librería de Rosa y Bouret, 1866.
- . *Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra, sin necesidad de maestro. Adornado con grabados y láminas de piezas, bailes, etc. por D. E. M.* 11.^a ed. París: Librería de Rosa y Bouret, 1886.
- . *Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra, sin necesidad de maestro adornado con grabados y láminas de piezas, bailes, etc. por D. E. M.* 15.^a ed. París: Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1928.
- D. J. M. G. y E. *Rudimentos para tocar la guitarra por música. Su autor D. J. M. G. y E.* Madrid: Imprenta de Álvarez, 1819.

D. J. M. S. *La Melarmonía ó sistema melo-armónico para la Guitarra. Une y combina el canto y la armonía. Explicacion de las posiciones generales de todos los tonos mayores y menores, manifestadas en una lámina para completa inteligencia del sistema de posturas, por medio de las cuales se puede unir constantemente la voz cantante con el acompañamiento en toda la extension del diapasón, segun el método melo-armónico de tocar este instrumento. Seguirá á esta explicacion una introduccion y tema con variaciones, en las cuales estarán marcadas las posiciones con arreglo á los principios del mismo sistema melo-armónico: único arbitrio para leer con facilidad la complicada música de la guitarra. Lo dedica á los aficionados.* D. J. M. S. Madrid: Indalecio Sancha, 1829.

Damas, Tomás. *La bandurria sonora. El nuevo laúd-lira y la octavilla. Método sencillo y progresivo. Música para tocar estos populares instrumentos con menos dificultad y más brillantez que anteriormente.* Madrid: Damas y compañía, 1873.

———. *Gran introducción y jota con variaciones compuesta y dedicada á D. A. Rotondo por Tomás Damas.* Madrid: Calcografía de Carrafa, [1860].

———. *El guitarrista moderno. Repertorio escogido de composiciones para guitarra compuestas por Tomás Damas.* Madrid: Antonio Romero, s.d.

———. *Método abreviado para guitarra (por música).* Madrid: Bonifacio Eslava, 1873.

———. *Método abreviado para guitarra (por cifra compaseada).* Madrid: Bonifacio Eslava, 1873.

———. *Método abreviado de guitarra.* Madrid: Unión Musical Española, [a partir de 1914].

———. *Método completo y progresivo de guitarra.* Madrid: Bonifacio Eslava, 1867.

———. *Método completo y progresivo de guitarra.* Madrid: Bonifacio Eslava, [ca. 1868].

———. *Método de guitarra por cifra compaseada al alcance de todas las inteligencias compuesto por Tomás Damas.* Madrid: Unión Musical Española, [ca. 1929-1950].

———. *Método de solfeo abreviado con acompañamiento de guitarra. Obra indispensable para los que se dedican a aprender ó á enseñar dicho instrumento.* Madrid: Antonio Romero, [ca. 1874].

———. *Nuevo método de guitarra por cifra compaseada al alcance de todas las inteligencias compuesto por Tomás Damas.* Madrid: Antonio Romero, [1868].

- . *Nuevo método de guitarra por cifra compaseada al alcance de todas las inteligencias compuesto por Tomás Damas*. Madrid: Antonio Romero, [entre 1884 y 1897].
- . *Pasatiempo Español. Método ó nuevos principios elementales para guitarra dedicado á la juventud por Don Tomás Damas*. Dicho Método contiene escalas y preludios en todos los tonos con sus acordes correspondientes y varias observaciones sobre los diferentes modos de sacar sonidos nuevos y sorprendentes de este instrumento. Se concluye el Método con cuatro valeses sobre los mejores motivos de Attila y la tanda de valeses Esmeralda para estudiarlos alternativamente con los ejercicios, con el objeto de hacer mas dulce el estudio. Madrid: Casimiro Martín, [1848].
- . *Pasatiempo Español. Método ó nuevos principios elementales para guitarra dedicado á la juventud por Don Tomás Damas*. Dicho Método contiene escalas y preludios en todos los tonos con sus acordes correspondientes y varias observaciones sobre los diferentes modos de sacar sonidos nuevos y sorprendentes de este instrumento. Se concluye el Método con cuatro valeses sobre los mejores motivos de Attila y la tanda de valeses Esmeralda para estudiarlos alternativamente con los ejercicios, con el objeto de hacer mas dulce el estudio. Madrid: Antonio Romero, [entre 1863 y 1868].
- . *Pasatiempo Español. Pasatiempo Español. Método ó nuevos principios elementales para guitarra dedicado á la juventud por Don Tomás Damas*. Dicho Método contiene escalas y preludios en todos los tonos con sus acordes correspondientes y varias observaciones sobre los diferentes modos de sacar sonidos nuevos y sorprendentes de este instrumento. Se concluye el Método con cuatro valeses sobre los mejores motivos de Attila y la tanda de valeses Esmeralda para estudiarlos alternativamente con los ejercicios, con el objeto de hacer mas dulce el estudio. Madrid: Antonio Romero, [entre 1884 y 1897].
- . *Pasatiempo Español. Método ó nuevos principios elementales para guitarra dedicado á la juventud por Don Tomás Damas*. Dicho Método contiene escalas y preludios en todos los tonos con sus acordes correspondientes y varias observaciones sobre los diferentes modos de sacar sonidos nuevos y sorprendentes de este instrumento. Se concluye el Método con cuatro valeses sobre los mejores motivos de Attila y la tanda de valeses Esmeralda para estudiarlos alternativamente con los ejercicios, con el objeto de hacer mas dulce el estudio. Madrid: Unión Musical Española, [ca. 1920].

El Día, 1 de abril de 1892.

Diari Català Polítich i Literari, 17 de octubre de 1879.

Diario Constitucional de Palma de Mallorca, 4 de septiembre de 1850.

Diario de Avisos de Madrid, 17 de mayo de 1825; 21 de marzo de 1829; 3 de julio de 1833; 22 de agosto de 1831; 23 de abril de 1838; 10 de junio de 1846; 9 de noviembre de 1848.

Diario de Barcelona, 14 de enero de 1828; 15 de abril de 1842; 14 de julio de 1850; 5 de febrero de 1851; 27 de marzo de 1853; 12 de enero de 1854; 25 de julio de 1859.

Diario de Madrid, 9 de septiembre de 1784; 2 de junio de 1797; 27 de noviembre de 1805; 21 de marzo de 1806; 27 de abril de 1806; 10 de junio de 1807; 22 de marzo de 1808; 27 de marzo de 1808; 15 de abril de 1808; 6 de junio de 1808, suplemento; 2 de septiembre de 1808; 12 de enero de 1809; 14 de noviembre de 1809; 29 de mayo de 1810; 11 de julio de 1810; 23 de abril de 1813; 21 de noviembre de 1813; 28 de noviembre de 1813; 5 de diciembre de 1813; 6 de diciembre de 1813; 8 de diciembre de 1813; 2 de marzo de 1814; 18 de marzo de 1817; 5 de noviembre de 1829; 17 de marzo de 1838; 16 de mayo de 1838; 23 de abril de 1838; 30 de diciembre de 1840.

Diario Mercantil de Cádiz, 13 de agosto de 1809.

Diario Oficial de Avisos de Madrid, 3 de noviembre de 1847; 4 de noviembre de 1847; 6 de noviembre de 1847; 19 de diciembre de 1847; 25 de enero de 1848; 10 de marzo de 1848; 11 de marzo de 1848; 29 de octubre de 1856; 24 de octubre de 1857; 27 de octubre de 1857; 7 de junio de 1864.

Diderot, Denis, y Jean le Rond d'Alembert. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. París: Le Breton, 1751-1772.

La Discusión, 26 de octubre de 1856; 26 de diciembre de 1856; 11 de diciembre de 1873.

Domínguez, Ramón Joaquín. *Suplemento al Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española*. 5.^a ed. Madrid-París: Establecimiento de Mellado, 1853.

———. *Nuevo suplemento al Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española*. Madrid: Imprenta y Librería Universal de los Sres. Crespo, Martín y Comp., 1869.

Dubos, Jean-Baptiste. *Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture par M. l'Abbé du Bos l'un des Quarante, & Secrétaire perpétuel de l'Académie Française. Première Partie.* París: Pierre-Jean Mariett, 1746.

Dueñas, Alejo de. *La crianza mugeril al uso: Danae. Fabula original satirico jocosa compuesta en octava rima por el Br. Alejo de Dueñas, Semi Poeta del siglo XVIII.* Pamplona: Joseph Longas, 1786.

E. M. *Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra, sin necesidad de maestro, adornado con grabados y láminas de piezas, bailes, etc. por Don E. M.* 2.^a ed. Madrid: [Sociedad Central Literaria], 1848.

———. *Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra, sin necesidad de maestro, adornado con grabados y láminas de piezas, bailes, etc. por Don E. M.* 3.^a ed. Madrid: Imprenta de Manuel Romeral y Fonseca, 1850.

El Eco del Comercio, 27 de abril de 1839; 24 de marzo de 1843; 14 de agosto de 1845; 23 de mayo 1846; 9 de junio de 1846; 13 de junio de 1846; 11 de noviembre de 1847.

El emigrado observador, septiembre de 1828; noviembre de 1828; enero de 1829; mayo de 1829.

La Época, 5 de abril de 1849.

La España Musical y Literaria, 18 de noviembre de 1854.

El Español, 22 de abril de 1846; 20 de noviembre de 1847.

La Esperanza, 1 de abril de 1862; 19 de abril de 1864.

Estébanez Calderón, Serafín. *Escenas andaluzas.* Madrid: Baltasar González, 1847. Reedición, Madrid: Guillermo Blázquez, 1984.

Exposición universal de 1867. Catálogo general de la sección española publicado por la Comision Régia de España. París: Imprenta General de Ch. Lahure, 1867.

F. Ll. y C. *Nuevo método para aprender de tocar la guitarra sin solfa y sin maestro con facilidad y en breve tiempo por F. Ll. y C. que contiene otra coleccion de varias y agradables tocatas.* Barcelona: Imprenta de Valentín Torras, 1844.

———. *Nuevo método para aprender de tocar la guitarra sin solfa y sin maestro con facilidad y en breve tiempo; por F. Ll. y C. Segunda edicion aumentada con 11 tocatas.* Barcelona: Imprenta de Valentín Torras, 1844.

Falla, Manuel de. «Homenaja pour Guitare». Número especial consagrado a Debussy, *La Revue Musicale* 1920: 30-1.

The Family Magazine or Monthly Abstract of General Knowledge, agosto de 1836.

Fargas y Soler, Antonio. *Biografías de los músicos más distinguidos de todos los países publicadas por La España Musical bajo la dirección de D. Antonio Fargas y Soler*. Barcelona: Juan Oliveres, 1872.

Ferandiere, Fernando. *Arte de tocar la guitarra española por música, compuesto y ordenado por D. Fernando Ferandiere, profesor de Música en esta corte*. Madrid: Imprenta de Pantaleon Aznar, 1799. Reedición anastática con introducción de Brian Jeffery y transcripción. Londres: Tecla Editions, 1977. Segunda reedición anastática con nueva introducción de Brian Jeffery. Londres: Tecla Editions, 2013.

Ferandiere, Fernando. *Arte de tocar la guitarra española por música, compuesto y ordenado por D. Fernando Ferandiere, profesor de música en esta corte*. 2.^a ed. Madrid: Imprenta de la viuda de Aznar, 1816.

Ferandiere, Fernando. *Prontuario músico para el instrumentista de violin y cantor por Don Fernando Ferandiere. Profesor de Música. Compositor de Teatros, y Violín de ésta Santa Iglesia Catedral de Málaga*. Málaga: Impresor de la Dignidad Episcopal y de la Sta. Iglesia, 1771.

Fischer, Christian August. *Reise von Amsterdam über Madrid und Cadiz nach Genua in den Jahren 1797 und 1798. Nebst einem Anhang über das Reise in Spanien*. Berlín: Johann Friedrich Unger, 1799.

Flores Laguna, José. *Guía general, notas y reglas del cuadro sinóptico-histórico-musical y repertorio clásico compuesto y dedicado al Sr. D. Hilarion Eslava, maestro de la Real Capilla de s. M., profesor é inspector del Real Conservatorio de Madrid, Caballero de la Real y distinguida orden de Cárlos III, etc*. Madrid: Imprenta de la Esperanza, 1862.

Folio. A journal of Music, Art and Literature, n.º 4, 1878.

Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes, 24 de noviembre de 1915.

Gaceta de los Caminos de Hierro, 26 de abril de 1874.

Gaceta de Madrid, 19 de junio de 1819; 26 de febrero de 1820; 22 de junio de 1821; 12 de julio de 1821; 19 de septiembre de 1821; 24 de enero de 1826; 12 de diciembre

de 1829; 19 diciembre de 1826; 20 de marzo de 1834; 19 de abril de 1834; 20 de enero de 1824; 29 de octubre de 1825; 23 de abril de 1835; 13 de julio de 1837; 20 de julio de 1838; 18 de diciembre de 1839; 31 de julio de 1845; 18 de marzo de 1914; 4 de julio de 1918; 7 de junio de 1932.

Gaceta Musical de Madrid, 6 de mayo de 1855; 9 de noviembre de 1856; 14 de abril de 1866; 19 de diciembre de 1877.

Galicia Moderna, 26 de diciembre de 1886; 3 de abril de 1887; 20 de noviembre de 1887.

Gazeta de Madrid, 23 de febrero de 1781; 9 de noviembre de 1784; 19 de septiembre de 1788; 23 de mayo de 1794; 31 de mayo de 1796; 19 de diciembre de 1797; 10 de septiembre de 1799; 27 de diciembre de 1799; 26 de septiembre de 1806; 5 de junio de 1807; 3 de julio de 1807; 12 de enero de 1808.

Gil, Salvador. *Escuela de solfeo en compendio para los aficionados compuesta por Don Salvador Gil, profesor y Maestro de Música en esta Córte, reformada y aumentada por el mismo autor segun el gusto del día*. Madrid: Imprenta de Eusebio Aguado, 1830.

———. *Principios de música aplicados á la guitarra por Don Salvador Gil, para el uso de sus discípulos*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1814.

———. *Principios de música aplicados á la Guitarra por D. Salvador Gil. Segunda edición reformada por el mismo Autor, y aumentada con una pequeña escuela de acompañar*. Madrid: Imprenta de Eusebio Aguado, 1827.

Giuliani, Mauro. *Studio per la Chitarra, opus 1*. Viena: Artaria, [ca. 1812]. Reedición anastática, Londres: Tecla Editions, 1984.

Godoy, Manuel. *Príncipe de la Paz. Memorias*. Estudio preliminar y ed. Carlos Seco Serrano. Biblioteca de Autores Españoles. Vol. 88. Madrid: Atlas, 1956.

El Guardia Nacional, 20 de octubre de 1836; 3 de julio de 1841.

Guía de Litigantes y Pretendientes. Madrid: Josef Urrutia, 1791.

Guía de Litigantes y Pretendientes. Madrid: Ramon Ruiz, 1794.

Guía de Litigantes y Pretendientes. Madrid: Benito Cano, 1800.

Guía de Litigantes y Pretendientes. Madrid: Benito Cano, 1801.

Guía de Litigantes y Pretendientes. Madrid: Imprenta que fue de Fuentenebro, 1820.

Guía de Litigantes y Pretendientes. Madrid: Imprenta de D. Norberto Llorenci, 1837.

The Harmonicon, Essais, Criticisms, Biography, Foreign Reports, and Miscellaneous Correspondence, enero de 1829.

El Herald, 26 de mayo de 1846; 10 de junio de 1846; 6 de junio de 1851; 9 de noviembre de 1852; 12 de noviembre de 1852.

Hernández, Román. *El no sé qué por no sé quién*. Madrid: Ramon Ruiz, 1793.

Herrando, José. *Arte y puntual explicacion del modo de tocar el violin con perfeccion y facilidad, siendo muy util para cualquiera que aprenda, asi aficionado como professor, aprovechándose los maestros en la enseñanza de sus discípulos con mas brevedad y descanso*. París: Mlle. Vendôme, 1756.

Hidalgo, Dionisio. *Boletín bibliográfico español y extranjero*. Vol. 6. Madrid: Librería Europea, 1845.

Huerta, Trinidad. *A complete book of instructions for the Spanish guitar comprising a clear exposition of the rudiments of music, numerous preludes, airs and lessons, in the most prevalent major and minor keys, fingered for both hands with explanatory notes together with a table of harmonics, and a scale of the positions upon the system of Mauro Giuliani. Approved by A. T. Huerta*. Londres: Mori & Lavenue, [anterior a 1827].

Huertas, S. *España. Método de guitarra por cifra sin necesidad de maestro lo más facil hasta hoy*. Madrid: Centro Editorial España, 1912.

La Iberia, 1 de junio de 1865.

El Imparcial, 4 de febrero de 1873.

Instruction pour précéder à la confection du catalogue de chacunes des Bibliothèques sur lesquelles les Directoires ont dû ou doivent incessamment apposer les scellés. Paris: Imprimerie Nationale, 1791.

Jauralde, Nicasio. *A complete preceptor for the Spanish Guitar, composed & respectfully dedicated by permission to Miss Caroline Louisa Hubbuck, by N. Jauralde. Professor of the above Instrument*. Londres: [Marcelino Calero], [1829].

———. *A complete preceptor for the Spanish Guitar, composed & respectfully dedicated, by permission to Miss Caroline Louisa Hubbuck, by N. Jauralde. Professor of the above Instrument*. Londres: Joseph Williams, [ca. 1850].

———. *The Coronation Waltz, for Piano Forte or Spanish Guitar composed by N. Jauralde. Professor of Music & Spanish Guitar.* Londres: [el autor], [1833].

Jorge Rubio, Matías de. *24 grandes estudios para bandurria dedicados al Mtro. D Francisco Asenjo Barbieri.* Madrid: el autor, [1869].

———. *Método facil de guitarra dedicado a los aficionados por M. J. Rubio.* Madrid: [el autor], [1870].

———. *Método y ejercicios para aprender á tocar la guitarra por el nuevo sistema de cifra con pua. Contiene reglas generales sobre la pua. Siete lecciones para aprender á hacer dos, tres y cuatro sonidos en cada parte; Dos lecciones para ligar dos y tres sonidos, una escala á duo y mollaes corraleras por M. J. Rubio.* Madrid: [el autor], 1860.

———. *Modo práctico para aprender el rasgueo de la guitarra. Contiene jota y fandango en rasgueo sencillo y doble, rondeña, seguidillas y mollaes sevillanas por M. J. Rubio.* Madrid: [el autor], 1860.

———. *Nuevo método elemental de cifra, para aprender á tocar por si solo la guitarra con los últimos adelantos hechos en este sistema, por Matías de Jorge Rubio. Profesor de música é Instrumentista en esta Corte.* Madrid: [el autor], 1860.

El Jorobado, 19 de julio de 1836.

Journal des artistes, 28 de abril de 1828.

Jovellanos, Gaspar Melchor. *Diarios de Jovellanos (Memorias íntimas).* Ed. de Julio Somoza y estudio preliminar de Ángel del Río. Oviedo: Idea, 1953.

———. *Manuscritos inéditos de Jovellanos. Plan de Educación de la Nobleza (1798).* Ed. y estudio preliminar de Miguel Adellac. Gijón: Imprenta y Librería de Lino V. Sangenis, 1915.

Lardiés, Tomás. *Arte de tocar la guitarra por cifra, con sus preguntas y respuestas, dos diapasones con sus posturas, unos arpejios, una contradanza y un vals, por Don Tomás Lardiés.* Madrid: Imprenta de José Martín Avellano, 1818.

Ledhuy, Adolphe, y Henri Bertini, ed. *Encyclopédie Pittoresque de la Musique.* París: H. Delloye, 1835.

La Lira de Apolo: Periódico filarmónico dedicado a las damas por el profesor Don Bartolomé Wirnbs, director del establecimiento de grabado y estampado de

música, bajo la protección de la Real Sociedad Económica Matritense. Madrid: Bartolomé Wirmbs, 1817-1834.

Marín, Antonio. *Método fácil de Guitarra á cifra compaseada por Antonio Marín.* Barcelona: Juan Ayné, [entre 1870 y 1890].

———. *Método fácil de Guitarra por Antonio Marín.* Madrid: Ildefonso Alier, [19-?].

El Martes de Málaga, 8 de octubre de 1878.

Martínez, Antonio. *Método para aprender á tocar la guitarra, que contiene los rudimentos de la música, el modo de tener y acordar este instrumento, ampliamente explicado y las escalas en todos los tonos mayores y menores con varias lecciones y ayres agradables, compuesto y dedicado á Dn Sixto Perez, por Antonio Martinez.* Londres: Clementi y C.^a, [ca. 1830].

———. *Método para aprender a tocar la guitarra compuesto por Antonio Martínez.* Hamburgo: Böhme, s.d.

Martínez Villergas, Juan. «Las tertulias». *La Risa. Enciclopedia de Estravagancias* 1, n.º 3 (1843): 23.

Medina, Octavio Lorenzo. *New instructions for the Spanish Guitar to which is added a selection of the most favorite airs by Don Octavio Lorenzo Medina.* Londres: Mayhew & C.º, [1825-30].

Merchi, Giacomo. *Le guide des écoliers ou préludes aussi agréables qu'utiles, sur tous les modes, les positions et les arpégemens avec des airs et des Variations.* París: l'auteur, [ca. 1761].

———. *Quattro duetti a due chitarre e sei minuetti a solo con variationi composti da Giacomo Merchi di Brescia. Li duetti posono essere anche acompagnati dal violino. Opera Tersa.* París: el autor, 1757.

Mesonero-Romanos, Ramón de. *Memorias de un setentón.* Madrid: Oficinas de la Ilustración Española y Americana, 1881.

*Méthode pour aprendre à joüier de la guitarre par Don ***.* París: el autor [ca. 1760].

Método moderno y facil para aprender á tocar la guitarra, octavilla y bandurria por cifra con púa y sin maestro. Madrid: Calcografía de E. Abad y Gil, [1860?].

Minguet e Yrol, Pablo. *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y mas usuales como son la guitarra, tiple,*

vandola, cythara, clavicordio, organo, harpa, psalterio, bandurria, violín, flauta, travesera, flauta dulce y la flautilla con varios tañidos, danzas, contradanzas y otras cosas semejantes, demostradas y figuradas en diferentes laminas finas, por musica y cifra al estilo castellano, italiano, catalàn y francés. Madrid: Joachim Ibarra, 1754. Reedición anastática, Ginebra: Minkoff Reprint, 1982.

Mirelis, Julio. *Método completo de guitarra arreglado conforme á las teorías musicales de la Academia.* Santiago de Compostela: [el autor], 1892.

Miscelanea de Comercio, Artes y Literatura, 15 de mayo de 1820.

Molina, Francisco V., [y Antonio Molina]. *The Spanish Lyre. A new Publication, exhibiting the most easy and expeditious method for learning the Guitar; Together with a select number of Spanish songs; Dedicated by permission to Her Grace the Duchess of Leinster.* Londres: [el autor], [1823].

———. *The Spanish Lyre. A new publication exhibiting the most easy and expeditious method for learning the Guitar, Together with a select number of Spanish songs, by different authors, arranged and dedicated by permission to Her Grace the Duchess of Leinster.* Londres: Metzler & Son, [ca. 1828-29].

Molina, F. V. *Spanish Serenades. A collection of the most beautiful airs characteristic of the national melodies of Spain, which have been admired in the first circles of London. Arranged with an Accompaniment for the Pianoforte & Guitar, Dedicated with Permission to Mrs. Antrobus by Don F. V. Molina. An Officer of the Spanish Army.* Londres: [el autor], [1829].

Molino, Francesco. *Grande Méthode Complète pour Guitare où Lyre Dédiée à S. A. R. Madame la Duchesse de Berry et Composée par François Molino. Professeur de Violon et de Guitare attaché à la Chapelle de S. M. le Roi de Sardaigne. Opera 33.* París: [el autor], 1823.

Molino, Francesco. *Método completo para aprender a tocar la guitarra que contiene todos los principios elementales de la música, las escalas simples y de armonía en todos los tonos, y varias composiciones fáciles y progresivas, con boleros, seguidillas y fandangos variados / compuesto y dedicado al bello sexo español de ambos mundos por Don Francisco Molino, profesor de violín y guitarra, y músico de la capilla de S.M. el rey de Cerdeña ; traducido del francés al castellano por D.M. Núñez de Taboada, director de la interpretación general de lenguas & c.* París: Moitessier hijo, [182-?].

———. *Nouvelle Méthode pour Guitarre ou Lyre dédiée à Madame la Duchesse de Dalberg, Dame du Palais de S. M. l'impératrice et Reine par François Molino. En Français et en Italien.* Lipsia: Breitkopf & Härtel, [1813].

- . *Nouvelle Méthode Complète pour Guitare ou Lyre dédiée à Madame la Duchesse de Dalberg par François Molino. Texte Français et Italien*. París: Gambaro, [ca. 1819-20].
- . *Nouvelle Méthode Complète pour Guitare ou Lyre dédiée à Madame la Duchesse de Dalberg par François Molino. Texte Français et Italien*. 2.^a ed. corregida y aumentada. París: Gambaro, [ca. 1820].
- Molitor, Simon, y R. Klinger. *Versuch einer vollständigen methodischen Anleitung zum Guitare=Spiele[n] nebst einem Anhang, welcher das Nothwendigste von der Harmonielehre nach einem vereinfachten Systeme darstellt; von S:Molitor und R:Klinger*. Viena: Verlag der k:k priv: chemischen Druckerey am Graben, [1812].
- Moretti, Federico. *Contestación al manifiesto del teniente general don Juan Carrafa y las Instrucciones para oficiales subalternos, sargentos, cabos y cadetes de ambas armas en el servicio de campaña del general Sonntag*. Cádiz: Imprenta de José María Guerrero, 1812.
- . *Defensa de los puestos avanzados o instrucciones para oficiales de Estado Mayor y gefes de línea. Obra original y francesa traducida del inglés al castellano por Federico Moretti*. Cádiz: Imprenta de Niel, hijo, 1812.
- . *Doce canciones con acompañamiento de Guitarra Compuestas y Dedicadas a su Amigo el Conde de Fife por el Brigadier D.n Federico Moretti, Coronel de la Legion de Voluntarios Extrangeros, Academico Philarmonico de Bolonia, Socio de los Reales Conservatorios de Musica de Napoles, &c. arregladas para el Piano Forte, por D.n Manuel Rucker*. Londres: Clementi, [1812?].
- . *Gramática razonada musical compuesta en forma de dialogos para los principiantes por Don Federico Moretti, brigadier de los ejércitos nacionales, caballero de la nacional y militar orden de San Hermenegildo &c., académico filarmónico de Bolonia, individuo de varias sociedades y cuerpos literarios*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1821.
- . *Instrucciones para oficiales subalternos, sargentos, cabos y cadetes de ambas armas, en el servicio avanzado de campaña, publicadas en inglés por el general Sonntag. Traducidas al castellano con notas por Federico Moretti y Cascone*. Cádiz: Imprenta de Niel, hijo, 1812.
- . *Metodo per la Chitarra a sei corde con gli elementi generali della Musica. Op. Prima. Composto dal Sig.r D. Federico Moretti, Capitano degli Eserciti ed Alfieri delle Reali Guardie Walloni di S.M.C. Terza Edizione tradotta dallo*

spagnolo e dallo stesso Autore accresciuta di Scale, Accordi, Arpeggi a quatro dita. Nápoles: Calcografía del Gigante, s.d.

———. *Prime lezioni per chitarra del diletante Sig.r Federico Moretti.* S.l.: Litografía Patrelli, 1811-1840.

———. *Principios para tocar la guitarra de seis ordenes precedidos de los Elementos Generales de la Musica dedicados a la Reyna Nuestra Señora. Por el capitan D. Federico Moretti. Alfez de Reales Guardias Walonas.* Madrid: Josef Rico, 1799.

———. *Principios para tocar la Guitarra de seis ordenes dedicados a la Reyna Nuestra Señora por el capitan Don Federico Moretti, alfez de Reales Guardias Walonas.* 2.^a ed. Madrid: Imprenta de Sancha, 1807.

———. *Principj per la Chitarra, composti dal diletante Sig^r D. Federico Moretti.* Nápoles: Presso Luigi Marescalchi, [1792].

———. *Principj per la chitarra a sei corde.* Nápoles: Stamperia Simoniana, 1804.

Moretti, Federico. *Trois Rondeaux pour la guitare ou lyre composés par M. Frédéric Moretti dédiés à son ami Castro professeur de guitare. Oeuvre IV.* París: Salvador de Castro de Gistau, [ca. 1810].

Morning Chronicle, 26 de junio de 1815.

The Musical World, 12 de diciembre de 1839; 11 de junio de 1840.

Nassarre, Pablo. *Escuela Musica segun la Practica Moderna.* Zaragoza: Herederos de Diego de Larumbe, 1724.

The New Monthly Magazine and Literary Journal 44, n.º 173 (1835): 49.

Nebreda y López, Carlos. *El Colegio Nacional de Sordo-mudos y de Ciegos de Madrid, en la Exposición Universal de Viena. Su historia. Su estado actual. Sus trabajos por Don Carlos Nebreda y Lopez. Profesor y director del mismo.* Madrid: Tipografía del colegio nacional de sordo-mudos y ciegos, 1873.

The New Monthly Belle Assemblée, julio de 1845.

El Norte de Castilla, 1 de octubre de 1859; 5 de octubre de 1859; 4 de octubre de 1861; 10 de octubre de 1861.

Ocios de Españoles Emigrados, julio de 1827.

- Palatín, Fernando. *Diccionario de Música*. Ed. de Ángel Medina. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1990.
- Pastor, Francisco. *Observaciones sobre la pronta ejecución de las posiciones de la Guitarra, dedicado a los aficionados por Francisco Pastor*. Barcelona: Imprenta de Gaspar, 1835.
- Pedrell, Felipe. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses é hispano-americanos, antiguos y modernos, acopio de datos y documentos para servir á la historia del arte musical en nuestra nación*. Vol. 1. Barcelona: Imprenta de Víctor Berdós y Feliu, 1897.
- . *Diccionario técnico de la música*. 2.^a ed. Barcelona: Isidro Torres Oriol, [1894?].
- Peñalba y Bañares, Manuel. *Método de guitarra y bandurria por numeración al sistema moderno, por D. Manuel Peñalba*. Logroño: Imprenta de Federico Sanz, 1877.
- . *Novena de San Antonio de Padua escrita por el poeta y literato Manuel Peñalba y Bañares*. Logroño: s. n., 1878.
- Pérez, José Jesús. *Amour. Duo pour Contralto, Tenor et Chant sans accompagnement. Paroles de M.r Auguste Lacaussade. Musique de J. J. Perez*. París: Veuve Launer, [1847].
- . *Le Barde à la fleur et La nacelle. Paroles de M.r Auguste Lacaussade. Musique de J. J. Perez*. París: Veuve Launer, [1847].
- . *Canción jitana con acompañamiento de piano y guitarra por D. José Jesus Perez*. París: Bernard Latte, [1842].
- . *Les cloches du soir. Trio pour Soprano, Contralto, Tenor et Chant sans accompagnement. Paroles de M.r Auguste Lacaussade. Musique de J. J. Perez*. París: Veuve Launer, [1847].
- . *Método de guitarra por D. José Jesús Pérez*. París: Bureau de la lyre espagnole, [1842].
- . *Método de Guitarra*. París: Veuve Launer, [1843].
- . *Mon étoile. Paroles de Mrs. Auguste Lacaussade. Musique de Perez*. París: Langlart, s.d.

———. *Papillon. Solo de Soprano et chœur sans accompagnement. Paroles de M.r Auguste Lacaussade. Musique de J. J. Perez.* París: Veuve Launer, [1847].

———. *Les quatre nations. Valse pour piano para J. J. Perez.* París: Veuve Launer, [1843].

———. *Te Amo. Cancion con acompañamiento de piano y guitarra por D. José Perez.* París: Bureau de la Lyre Espagnole, s.d.

Pleyel, Ignace, y Jan Ladislav Dussek, *Méthode pour le pianoforte par Pleyel et Dussek.* París: Pleyel, [1798].

Ponz, Antonio. *Viage fuera de España*, 2.^a ed. Madrid: Imprenta de Ibarra, 1791.

Ponzoa y Cebrián, Félix. *Diccionario manual para el estudio de las antigüedades.* Palma de Mallorca: Imprenta de Pedro José Gelabert, 1846.

———. *Historia de la dominación de los árabes en Murcia, sacada de los mejores autores, y de una multitud de códices y documentos auténticos de aquella época, que existen en las bibliotecas y archivos del reino.* Palma de Mallorca: Juan Guasp, 1845.

Reglamento de la Academia Filarmónica Matritense. Madrid: Imprenta de Burgos, 1838.

Revista Española, Mensagero de las Cortes, 19 de julio de 1836.

Ribot y Fonseré, Antonio. «D. Dionisio Aguado». *El Museo Universal* 2, n.º 2 (1858): 14.

Rosquellas, Pablo. *A complete tutor for the Spanish Guitar, containing in addition to the fingered lessons & Exercises, Spanish, Italian & English Songs, with several national Airs, dedicated to the greatest respect to Her Royal Highness the Princess Charlotte of Wales by P. Rosquellas.* Londres: Clementi & Co., [1813?].

———. *Rosquellas' complete preceptor, for the Spanish Guitar, including fingered lessons and exercises, with a selection of modern English and Italian Songs, arranged by C. M. Sola.* Londres: Collard & Collard, late Clementi & Co., [1830-1834].

Roure, L. *Méthode spéciale pour le jeu de la guitare suivant les procédés espagnols par L. Roure.* París: J. Pisa éditeur, [1899].

Rousseau, Jean. *Méthode claire, certaine et facile, pour apprendre à chanter la musique, sur les tons transposez comme sur les naturels. A battre la mesure à toutes sortes de mouvemens ordinaires & extraordinaires. A faire les ports de voix, & les cadences sur la musique avec régularité; et à connoître où il faut faire les*

tremblemens dans les livres où ils ne sont point marquez. Le tout expliqué & mis en ordre par Jean Rousseau, 4.^a ed. París. Christophe Ballard, 1691.

Rousseau, Jean-Jacques. *Dictionnaire de Musique*. París: chez la Veuve Duchesne, 1768.

———. *Collection complete des oeuvres de J. J. Rousseau, Citoyen de Geneve*. Ginebra: s. n., 1782.

Ruet, Jaime. *Método de guitarra acompañado de una escogida colección de tocatas por D. Jaime Ruet*. Barcelona: La Ausetana, 1861.

———. *Método para guitarra acompañado de una escogida colección de tocatas por J. Ruet*. Barcelona: Andrés Vidal y Roger, [1879?].

———. *Método para guitarra arreglado por números con las figuras de la música por D. Jaime Ruet*. Barcelona: Andrés Vidal y Roger, 1872.

———. *Método para guitarra arreglado por números con las figuras de la música por D. Jaime Ruet*. Barcelona: Andrés Vidal y Roger, [ca. 1880].

———. *Método para guitarra arreglado por números con las figuras de la música. D. Jaime Ruet*. Madrid: Unión Musical Española, [a partir de 1915].

Ruiz de Lihory, José María. *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia: Establecimiento tipográfico Domenech, 1903. Reedición anastática, Valencia: Librerías París-Valencia, 1989.

Saldoni, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881.

[San Martín, Ángel de]. *Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro. Adornado con grabados y muchas láminas de piezas, bailes, etc. por D. A. S. M. Edición aumentada con el garrotín de Mi papá, el tango de Las bribonas*. Madrid: Librería de Ángel de San Martín, [191-?].

———. *Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro. Adornado con grabados y muchas láminas de piezas, bailes, etc. por D. A. S. M. Edición aumentada con el garrotín de Mi papá, el tango de Las bribonas y con los cinco ayres ecuatorianos: Ojitos azules. El Chimborazo. Recuerdos de Pichincha. Ayres Quiteños. Reflejos*. [Guayaquil]: Librería de Janer e hijo, [191-?].

Sanz, Gregorio. *Encyclopedia metodica. Artes académicos, traducidos del frances al castellano: a saber, el arte de la equitacion por don Baltasar de Irurzun; y el*

del bayle, de esgrima y de nadar, por don Gregorio Sanz. Madrid: Imprenta de Sancha, 1791.

Sarrablo Clavero, Manuel. *Calypso et Ulysse. Fantaisie Mithologique.* París: [el autor], s.d.

———. *Serenade égyptienne imitation de Luths et Harpes.* París: [el autor], s.d.

———. *Tesoro de las rondallas y de los buenos aficionados á la guitarra. Método racional para aprender á tocarla con propiedad sin necesidad de maestro. Escrito por cifra al alcance de todas las inteligencias.* Zaragoza: Tipo-Litografía de Félix Villagrasa, 1890.

Semanario de Salamanca, 21 de febrero de 1795; 26 de abril de 1796.

Semanario Pintoresco Español, 11 de diciembre de 1842.

Sor, Fernando. «Le bolero». En *Encyclopédie pittoresque de la musique*, dirigida por Adolphe Ledhuy y Henri Bertini, 88-97. París: Delloye, 1835.

———. *L'Encouragement. Fantaisie à deux guitares.* París: Pacini, [1828].

———. *Fantaisie Pour la Guitare Composée et Dédinée A son Ami Ignace Pleyel op. 7.* París: Pleyel, [1814].

———. *Grande Sonate pour Guitare seule, Composée par F. Sor.* París: Meissonnier, [1825].

———. *Méthode pour la guitare par Ferdinand Sor.* París: [el autor], 1830. Reedición anastática de la primera parte, Ginebra: Minkoff Reprint, 1981.

———. *Méthode pour la Guitare. Guitarre-Schule von Ferdin[an]d Sor.* Bonn: N. Simrock, [1831]. Reedición anastática de la segunda parte, Ginebra: Minkoff Reprint, 1981.

———. *Méthode Complète pour la Guitare par Ferdinand Sor. Rédigée et augmentée de nombreux exemples et leçons, suivis d'une notice sur la 7e corde.* París: Lemoine, [190-?].

———. *Morceau de Concert Pour Guitare Seule Composé et très humblement Dédié à son Altesse Royale Madame la Princesse Adelaide Soeur du Roi par Ferdinand Sor.* París: Pacini, [1833].

———. *Sonata Prima pour la Guitare. Par Dn. Fernando Sor, en Journal de Musique Etrangere pour la Guitare ou Lyre.* París: Salvador Castro de Gistau, [ca. 1810].

———. *Six Studio [sic] for the Spanish Guitar Dedicated to his Pupils*. Londres: W. Milhouse, [1815-1817]. Reedición anastática, Londres: Tecla Editions, 1982.

[Sor, Fernando]. «Sor». En *Encyclopédie pittoresque de la musique*, dirigida por Adolphe Ledhuy y Henri Bertini, 154-67. París: Delloye, 1835.

Sor, Fernando. *Sor's Method for the Spanish Guitar, translated from the original by A. Merrick*. Londres: R. Cocks & Co., [1832]. Reimpresión anastática, Nueva York: Da Capo Press Music, 1971; reimpresión anastática con introducción de Brian Jeffery, Londres: Tecla Editions, 1995; reimpresión anastática, Nueva York: Dover Books on Music, 2007.

———. *Vingt quatre exercices très faciles & soigneusement doigtés pour la Guitare composés par Ferdinando Sor Oeuvre 35*. París: Pacini, [1828].

Sor, Fernando, y Frank Mott Harrison. *Method for the guitar: to which is added a portrait and biographical sketch of the autor, his twenty-four exercises and his twenty-four studies for the guitar by Ferdinand Sor; originally translated from the Spanish by A. Merrick, condensed, rewritten and edited by Frank Mott Harrison*. Londres: Robert Cocks and Co., [ca. 1896].

Sor, Fernando, y Napoleon Coste. *Méthode complète pour la Guitare par Ferdinand Sor. Rédigée et augmentée de nombreux exemples et leçons, suivis d'une notice sur la 7e corde par N. Coste*. París: Schonenberger, [1851].

———. *Méthode complète pour la Guitare par Ferdinand Sor, rédigée et augmentée de nombreux exemples et leçons, suivis d'une notice sur la 7e corde par N. Coste*. París: Henri Lemoine, [19--?].

———. *Método completo para Guitarra por Ferdinand Sor. Redactado y aumentado con muchos ejemplos y lecciones y con una noticia sobre la septima cuerda por N. Coste. Traducido por Tamaris*. París: Schonenberger, [1851?].

———. *Método completo para Guitarra por Ferdinand Sor. Redactado y aumentado con muchos ejemplos y lecciones y con una noticia sobre la septima cuerda por N. Coste. Traducido por Tamaris*. París: Leomoine, [ca. 1876].

———. *Método completo para guitarra por Ferdinand Sor. Redactado y aumentado con muchos ejemplos y lecciones y con una noticia sobre la septima cuerda por N. Coste Traducido por Tamaris*. París: Lemoine, [ca. 1900].

Soriano Fuertes, Mariano. *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*. Madrid: Martín y Salazar, 1859.

Tarantino, Casimiro. *Método para guitarra*. La Habana: Imprenta P. Fernández y Compañía, 1888.

Tárrega, Francisco. *Alborada. Capricho. Obras póstumas escogidas para guitarra*. Madrid: Ildefonso Alier, s.d.

———. *Gran jota de concierto. Obras póstumas escogidas para guitarra*. Madrid: Ildefonso Alier, s.d.

Terreros y Pando, Esteban de. *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina é italiana*. Madrid: Imprenta Viuda de Ibarra, 1786-1793.

The Times, 31 de agosto de 1812.

Twiss, Richard. *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773 by Richard Twiss, Esq. F. R. S. with Copper-plates and an Appendix*. Londres: el autor, 1775.

La Vanguardia, 11 de julio de 1882; 24 de marzo de 1884.

Variedades, ó Mensajero de Londres, 4 de julio de 1823.

8. BIBLIOGRAFÍA

- Acker, Yolanda. *Música y danza en el Diario de Madrid (1758-1808): noticias, avisos y artículos*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2007.
- Aguirre, Ricardo de. «Noticias para la historia de la guitarra con motivo de un legado al Museo Arqueológico Nacional». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, n.º 41 (1920): 81-88.
- Alba Pagán, Ester. «Catálogo e inventario como instrumento para la gestión del patrimonio cultural». En *Educación y Entorno territorial de la Universitat de València. Conferencias impartidas en el programa Universitat i Territori*, coordinado por Ramón López Martín, 67-93. Valencia: Universitat de València, 2014.
- Aleixo, Ricardo. *La guitarra en Madrid (1750-1808). Con un catálogo de la música de ese periodo conservada en las bibliotecas madrileñas*. Madrid: SEDM, 2016.
- Almerich Villarés, Lluís. *Història dels carrers de la Barcelona vella: guía sentimental*. Barcelona: Millà, 1949.
- Alonso, Celsa. «1900-1936: modernización, nacionalización y cultura popular». En *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, editado por Celsa Alonso, 105-139. Madrid: ICCMU, 2010.
- . «Andalucismo». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, s.v., Madrid: SGAE, 1999.
- . «Andrés Rosquellas». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, s.v., Madrid: SGAE, 2002.
- . *La canción lírica en el siglo XIX*. Madrid: ICCMU, 1997.
- . «La construcción de España en el siglo XIX». En *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, editado por Celsa Alonso, 57-82. Madrid: ICCMU, 2010.
- . «Creación musical, cultura popular y construcción nacional». En *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, editado por Celsa Alonso, 39-56. Madrid: ICCMU, 2010.
- . «En el espejo de “Los otros”: Andalucismo, exotismo e hispanismo». En *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, editado por Celsa Alonso, 83-103. Madrid: ICCMU, 2010.

Bibliografía

- . «Nación, política y cultura». En *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, editado por Celsa Alonso, 19-38. Madrid: ICCMU, 2010.
- Álvarez Cañibano, Antonio. «Academias, sociedades musicales y filarmónicas, en la Sevilla del siglo XIX (1800-1875)». *Revista de Musicología* 30, n.º 1 y 2 (1991): 63-69.
- . *Los papeles españoles de Glinka*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996.
- Álvarez de Miranda, Pedro. «Los proyectos enciclopédicos en el siglo XVIII español». En *Europa: proyecciones y percepciones históricas*, editado por Ángel Vaca Lorenzo y Ramón Tamames, 87-106. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1997.
- Álvarez Junco, José. *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus, 2001.
- Anglès, Higinio, y José Subirá. *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1946-1951.
- Anguera, Pere. «Entre la reacció i la revolució». En *Història General de Reus*, coordinado por Pere Anguera, 3:112-143. Reus: Ajuntament de Reus, 2003.
- Anido, Juan Carlos. «La guitarra en la Argentina». *La Guitarra: su historia, fomento y Cultura* 1, n.º 1 (1923): 25-28.
- Antón Palacios, Rafael. «El guitarrista Tomás Damas (1817-ca. 1880). Revisión biográfica y catálogo compositivo». *Revista de Musicología* 42, n.º 1 (2019): 73-102.
- Ankersmit, Frank R. «Historiografía y postmodernismo». *Historia Social*, n.º 50 (2004): 7-24.
- Arriaga, Gerardo, y Juan José Rey. *Ciclo Guitarra Española del siglo XIX. Notas al programa*. Fundación Juan March. Madrid: Fundación Juan March, 1985.
- . «El método de guitarra de Juan Antonio de Vargas y Guzmán». *Revista de Musicología* 8, n.º 1 (1985): 97-102.
- Asociación Española de Normalización y Certificación. *CDU. Clasificación Decimal Universal. Edición abreviada española*. 6.^a ed. revisada y actualizada. Madrid: AENOR, 1991.
- Back, Douglas. *Hispanic-American Guitar*. Pacific, MO: Mel Bay, 2003.

- Ballesteros Robles, Luis. *Diccionario biográfico matritense*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1912.
- Bellow, Alexander. *The Illustrated History of the Guitar*. New York: Franco Colombo Publications, 1970.
- Bergadá, Montserrat. «Musiciens espagnols à Paris entre 1820 et 1868: État de la question et perspectives d'études». En *La Musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939*, editado por Louis Jambou, 17-38. París: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- Bone, Philip James. *The guitar & Mandolin. Biographies of Celebrated Players and Composers*. Londres: Schott & Co., 1914.
- . *The Guitar & Mandolin. Biographies of Celebrated Players and Composers*. 2ª ed. ampliada. Londres: Schott & Co. Ltd., 1972.
- Bordas, Cristina, ed. *La guitarra española*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1991.
- Bretón, Tomás. «Bosquejo de la música en España hace un siglo». *La Lectura. Revista de Ciencias y de Artes* 8, n.º 2 (1908): 45-53.
- Briso de Montiano, Luis. «Dionisio Aguado – El hijo». *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, n.º 15 (2020): 6-51.
- . *Un fondo desconocido de Música para Guitarra. Música española y francesa para guitarra (c. 1790-c.1808) en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Catálogo y notas sobre sus autores*. Madrid: Ópera Tres, 1995.
- Brondi, Maria Rita. *Il liuto e la chitarra. Ricerche Storiche sulla loro origine e sul loro sviluppo*. Reedición anastática de la edición de Turín (1926). Bolonia: Arnaldo Forni Editore, 1980.
- Brugarolas Bonet, Oriol. *La música en el Diario de Barcelona 1792-1850. Prensa, sociedad y cultura cotidiana a principios de la edad contemporánea*. Valencia: Calambur editorial, 2019.
- Buek, Fritz. *Die Gitarre und ihre Meister*. Berlín: Schlesinger, 1926.
- Burgos Bordonau, Esther. *Historia de la enseñanza musical para ciegos en España 1830-1938*. Madrid: ONCE, 2004.

Bibliografía

- Button, Stuart W. *The Guitar in England, 1800-1924*. Nueva York: Garland Publishing, 1989.
- . «The Teaching of the Guitar in England during the Nineteenth Century». *EGTA, Guitar Journal* n.º 3 (1992): 10-15.
- Cachin, Françoise, Charles S. Moffet y Juliet Wilson Bareau. «Moorish lament». En *Manet 1832-1883*, coord. por Françoise Cachin, 252-254. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1983.
- Calarco, Marita Teresa, Virginia Fox, y Elsa Galván. *Introducción a la catalogación de documentos*. Buenos Aires: Alfagrama, 2005.
- Camacho, Tomás. *Escuela de guitarra. Iniciación, I*. Madrid: Real Musical, 1988.
- Cambronero, Carlos. *Crónicas del tiempo de Isabel II. La España Moderna*. Madrid: La España Moderna, 1913?.
- Capdepón Verdú, Paulino. *La música en el monasterio de la Encarnación (siglo XVIII)*. Madrid: Alpuerto, 1997.
- Capmany, Aurelio. *Un siglo de baile en Barcelona. Qué y dónde bailaban los barceloneses del siglo XIX*. Barcelona: Ediciones Librería Millà, 1947.
- Carlevaro, Abel. *Escuela de la Guitarra. Exposición de la Teoría Instrumental*. Buenos Aires: Barry Editorial, 1979.
- Carpintero Fernández, Ana. «Federico Moretti (1769-1839) I. Vida y obra musical». *Nassarre*, n.º 25 (2009): 109-34.
- . «El mariscal de campo Don Federico Moretti (1769-1839): vida y obra militar». *Revista de Historia Militar*, n.º 108 (2010): 77-109.
- . «Federico Moretti (1769-1831). II. Descripción y estudio comparativo de las ediciones de los Principios». *Nassarre*, n.º 26 (2010): 131-63.
- . «Federico Moretti, un enigma descifrado». *Anuario Musical*, n.º 65 (2010): 79-110.
- . «Federico Moretti y el establecimiento de grabado y estampado de música de Bartolomé Wirmb». En *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, editado por Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez, 245-261. Madrid: UAM, 2012.

- Carrión Gutiez, Manuel. *Manual de bibliotecas*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1990.
- Casares, Emilio. *Documentos sobre música española y epistolario (legado Barbieri)* 2 vols. Edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio Casares. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988.
- . «Jimeno Ibáñez, Román». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, s.v. Madrid: SGAE, 2000.
- Casares, Emilio, y Celsa Alonso, eds. *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.
- Catalá, F. *El guitarrista. Fácil y rápido para aprender a tocar y acompañar por cifra y sin necesidad de maestro. Procedimiento moderno y único*. Buenos Aires: Casa De Paula, Poggio & Cía., [ca. 1926].
- Catálogo de la colección musicológica Lothar Siemens de la Biblioteca Universitaria de Las Palmas de Gran Canaria*. 2 vols. Madrid: SEDEM, 2009.
- Catálogo general de Música religiosa y profana*. Bilbao: Manuel Vellido, 1929.
- Catálogo de música para guitarra*. Buenos Aires: Casa Romero y Fernández, 1932.
- Cateura, Baldomero. *Escuela de mandolina española*. Barcelona: Juan Ayné, [1908?].
- Cazurra i Basté, Anna. «Un estudi sobre la tasca de Pedrell en la confecció del seu *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música* (Relació entre la informació recollida i la publicada al primer volum)». *Recerca Musicològica*, n.º 11 y 12 (1992): 429-466.
- Chailley, Jacques. «Disques et musicologie». En *Conférence des journées d'études*, 126-130. París: Festival international du son, París, 1965.
- Chapalain, Guy. «Les traits stylistiques guitaristiques dans l'écriture des années 1890-1920». En *La Musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939*, editado por Louis Jambou, 253-267. París: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- Chiantore, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- The Chicago Manual of Style. Sixteenth Edition. The Essential Guide for Writers, Editors, and Publishers*. Chicago-Londres: The University of Chicago Press, 2010.

Bibliografía

- Christoforidis, Michael. «La guitarra en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla». En *IX Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra*, editado por Eusebio Rioja, 29-57. Córdoba: La Posada, 1998.
- . «La guitarra flamenca en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla». En *Manuel de Falla, Latinité et Universalité: actes du Colloque International tenu en Sorbonne, 18-21 novembre 1996*, editado por Louis Jambou, 261-276. París: Université de Paris-Sorbonne, 1999.
- Christoforidis, Michael, y Ruth Piquer Sanclemente. «Cubismo, Neoclasicismo y el renacimiento de la guitarra española a principios del siglo XX». *Roseta, Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, n.º 6 (2011): 6-18.
- Clark, Walter Aaron. «Fernando Sor's guitar studies, lessons, and exercises, op. 6, 29, 31, and 35, and the London pianoforte school». En *Estudios sobre Fernando Sor*, editado por Luis Gásser, 359-372. Madrid: ICCMU, 2003.
- Clemente Buhlal, José Antonio. «Evolución y análisis estructural del método de guitarra». *Nassarre*, n.º 20 (2004): 9-50.
- Collado Villoldo, Purificación. «Evolución de la técnica de la guitarra a través de los métodos de guitarra de los siglos XIX y principios del XX». Memoria de investigación, Universidad de Valladolid, 1999.
- . «Los métodos de guitarra españoles para el aprendizaje del repertorio popular en la segunda mitad del siglo XIX». *Roseta, Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, n.º 11 (2017): 73-102.
- Contreras, Segundo N. *Disertaciones musicales*. Buenos Aires: Librería «La Cotizadora Económica», 1931.
- . *La guitarra argentina. Apuntes para su historia y otros artículos*. Buenos Aires: Imprenta de Castro Barrera & Cía., 1950.
- . *La Guitarra. Sus antecedentes históricos y biografías de ejecutantes célebres*. Buenos Aires: Librería «La Cotizadora Económica», 1927.
- Cornejo, Francisco J. «Un siglo de oro titiritero: los títeres en el corral de comedias». En *XVII y XVIII Jornadas de teatro del Siglo de Oro*, coordinado por Inmaculada Barón Carrillo, Elisa García-Lara Palomo y Francisco Martínez Navarro, 11-36. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2012.
- Cortès i Mir, Francesc. *Història de la Música a Catalunya*. Barcelona: Editorial Base, 2011.

- . «La prensa puesta en guerras: propaganda e identificación en los cánticos patrióticos durante la guerra del Francés (1808-1814). En *Cantos de Guerra y Paz. La música en las Independencias Iberoamericanas (1800-1840)*, editado por Begoña Lolo y Adela Presas, 39-58. Madrid: UAM, 2015.
- . «La secció de Música de la Biblioteca de Catalunya. Orígens i desenvolupament». En *Revista Musical Catalana*, n.º 281 (2008): 26-27.
- Cowdery, James R., ed. *How to write about Music. The RILM Manual of Style*. 2ª ed. Nueva York: RILM, 2006.
- Cox, Paul Wathen. «Classic Guitar Technique and Its Evolution as Reflected in the Method Books, ca. 1770-1850». Tesis doctoral, Indiana University, 1978.
- Crépet, Eugène. *Baudelaire, Charles. Etude biographique d'Eugène Crépet. Revue et mise à jour par Jacques Crépet suivi des Baudelairiana d'Asselineau, recueil d'anecdotes publié pour la première fois in-extense et de nombreuses lettres adressées à Ch. Baudelaire*. París: Librairie Léon Vanier, 1906.
- Cruz Cordero, Fernando. *Discurso sobre música*, con estudio preliminar de Melanie Plesch. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación, 2006.
- Cruz Mundet, José Ramón. *Manual de archivística*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003.
- Cuenca, Francisco. *Galería de músicos andaluces*. La Habana: Cultura, 1927. Reedición anastática, [Málaga]: Unicaja, 2002.
- Cuervo Clavo, Laura. «El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012, <https://eprints.ucm.es/id/eprint/17068/>.
- Dalmau, Rafael, y José María Soler. *Historia del Traje*. Vol. 2. Barcelona: Dalmau y Jover, 1947.
- Devriès, Anik, y François Lesure. *Dictionnaire des éditeurs de musique français*. Vol. 2. *De 1820 à 1914*. Ginebra: Éditions Minkoff, 1988.
- Deutsch, Otto Erich. *Music Publishers' numbers. A Selection of 40 Dated Lists 1710-1900*. Londres: Aslib (Association of Special Libraries and Information Bureaux), 1946.
- Deutsche Bücherei Microforma: [Katalog] Ak bis 1987*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, [1987].

Bibliografía

- Diccionario de Terminología Archivística*. 2.^a ed. Madrid: Subdirección de los Archivos Estatales, 1995.
- Díaz-Plaja, Fernando. *La vida cotidiana en la España de la Ilustración*. Madrid: EDAF, 1997.
- Díez Martínez, Marcelino. *La música en Cádiz: la catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*. Cádiz: Diputación de Cádiz, 2004.
- Domergue, Lucienne. «Propaganda y contrapropaganda en España durante la Revolución Francesa (1789-1795)». En *España y la Revolución Francesa*, editado por René Aymes, 118-167. Barcelona: Editorial Crítica, 1989.
- Escande, Alfredo. *Sor – Aguado – Carlevaro: continuidades y rupturas*. Buenos Aires: Barry Editorial, 2005.
- Escorza, Juan José, y José Antonio Robles-Cahero, eds. *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo, Veracruz, 1976, Juan Antonio de Vargas y Guzmán*. 3 vols. México: Archivo General de la Nación, 1986.
- Espí Cremades, Fernando. «Edición crítica del Método para guitarra de Trinidad Huerta, dedicado a la Condesa Besborodko (Mensignac, Francia, 1861)». *Nassarre*, n.º 30 (2014): 111-161.
- Ezquerro Esteban, Antonio. «Contribución del Diario de Barcelona (1792-1850) a la investigación musicológica». Introducción a *La música en el Diario de Barcelona 1792-1850. Prensa, sociedad y cultura cotidiana a principios de la edad contemporánea*, de Oriol Brugarolas. Valencia: Calambur, 2019.
- Extracto del Catálogo General de la Unión Musical Española (antes Casa Dotésio)*. Madrid: Unión Musical Española, 1930.
- Fayard, Janine. *Les membres du Conseil de Castille (1621-1746)*. Ginebra: Librairie Droz, 1979.
- Feijóo Alonso, Carlos. «Repertorio y métodos de guitarra del siglo XIX. Tratadística para guitarra del s XIX en España». Universidad de Oviedo, 2000.
- Ferrer, Claudio. «Maestros guitarristas españoles en el Río de la Plata». *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, n.º 0 (2007): 68-93.
- Ferrer, José. «Reseña histórica de la guitarra». *Mundo Gráfico*, n.º 136 (1914): 5.

- Formato MARC 21 Bibliográfico. Introducción a la edición en español, edición completa actualizada.* Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2013.
- Fortea, Daniel. *Biografía y álbum de seis composiciones de Dionisio Aguado.* Madrid: Biblioteca Fortea, 1931.
- . *Biografías de los guitarristas antiguos y modernos.* Madrid: Biblioteca Fortea, s.d.
- . *Escuela de guitarra por Daniel Fortea.* Madrid: el autor, 1921.
- . *Escuela de Guitarra. Estudios de Aguado ordenados y digitados.* Madrid: Biblioteca Fortea, 1932.
- . «Luis de Soria». *Revista Musical. Biblioteca Fortea* 1, n.º 11-12 (1935): 5.
- . *Método de guitarra por cifra acompañada.* Madrid: Biblioteca Fortea, s.d.
- Fuentes Navas, Faustino. *Gran método de guitarra por cifra sin necesidad de maestro al alcance de todos por F. F. N.* Madrid: Faustino Fuentes [1926].
- Fuster Ruiz, Francisco. «Archivística, archivo, documento de archivo. Necesidad de clarificar los conceptos». *Anales de Documentación*, n.º 2 (1999): 103-120.
- Gallardo Barbarroja, Matilde. «Introducción y desarrollo del español en el sistema universitario inglés durante el siglo XIX». *Estudios de lingüística del español*, 20 (2003): 2.3. <http://elies.rediris.es/elies.html>
- Gallego, Antonio. «Introducción a la calcografía musical en el Madrid decimonónico». *Revista de Musicología* 2, n.º 1 (1979): 109-120.
- Gammie, Ian. «Rosquellas, man of many talents». *Classical Guitar* 20, n.º 4 (2001): 32-35.
- García Ejarque, Luis. *Diccionario del archivero-bibliotecario: terminología de la elaboración, tratamiento y utilización de los materiales propios de los centros documentales.* Gijón: Trea, 2007.
- García García, Adriana Cristina. «El centro musical de José Campo y Castro: Asociación de jóvenes compositores y editorial de música (1867-1907)». En *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII –XX)*, editado por Begoña Lolo y José Gosálvez, 449-462. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2012.
- García de la Puerta López, Vicente. *Lorenzo Paganis, «El cantante español de los salones de París».* Madrid: Edarcón, 2003.

Bibliografía

- García-Matos, Carmen. «Madrid 92, Capital del Flamenco». *Revista de Musicología* 15, n.º 2 y 3 (1992): 874-76.
- García Velasco, Venancio. *Aguado. Método de guitarra. Obra de texto en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid de acuerdo con el programa oficial. Revisión, comentarios y digitación de los estudios de Venancio García Velasco*. Madrid: Editorial Música Moderna, 1978.
- Garrido Ardilla, María Rosa. *Teoría e Historia de la catalogación de documentos*. Madrid: Síntesis, 1996.
- Gascón, Feliciano. *Méthode facile pour apprendre à jouer seul de la guitare par Feliciano Gascon*. Burdeos: J.-B. Fontana éditeur, 1914.
- Gásser, Luis, coord. *Estudios sobre Fernando Sor*. Madrid: ICCMU, 2003.
- Gayoso Carreira, Gonzalo. *Historia del papel en España*. 3 vols. 2ª ed. Lugo: Servicio de publicaciones de la Diputación de Lugo, 2006.
- Gembero Ustárroz, María. «Reflejos de la música revolucionaria francesa en la España napoleónica (1808-1814): cantos y propaganda política en calles y salones». *Cuadernos de música iberoamericana*, n.º 25-26 (2013): 143-160.
- . «Relaciones musicales entre franceses y españoles durante la Guerra de la Independencia (1808-1814): el caso de Pamplona». En IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Madrid, 1997. *Revista de Musicología* 20, n.º 1 (1997): 451-466.
- Gembero Ustárroz, María, y Emilio Ros Fábregas. «Investigar sobre Musicología en la era digital». En *Musicología en web: patrimonio musical y humanidades digitales*, coordinado por María Gembero Ustárroz y Emilio Ros Fábregas, 3-18. Kassel: Edition Reichenberger, 2021.
- Gesualdo, Vicente. *Pablo Rosquellas y los orígenes de la ópera en Buenos Aires*. Buenos Aires: Artes en América, 1962.
- Gimeno García, Julio. «Los armónicos en la música para guitarra de Sor». En *Estudios sobre Fernando Sor*, editado por Luis Gásser, 373-385. Madrid: ICCMU, 1983.
- . «Dionisio Aguado (1784-1849) y la Escuela de guitarra de 1820». *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, n.º 0 (2007): 44-62.

- . «La “escuela Tárrega” según los métodos de Pascual Roch y Emilio Pujol». En *Francisco Tárrega y su época*, coordinado por Carlos González, 107-135. Córdoba: La Posada, 2003.
- Giro, Radamés. *Visión panorámica de la guitarra en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1997.
- Gómez, Guillermo. *La guitarra española. Álbum de música andaluza*. Ciudad de México: el autor, 1938.
- . *La guitarra sin profesor*. Ciudad de México: el autor, 1933.
- . *Método ilustrado para guitarra*. Ciudad de México: el autor, 193-?.
- . *Método miniatura*. Ciudad de México: el autor, s.d.
- . *Método práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor por música, o sin saber música por sistema de números*. Ciudad de México: el autor, 1938.
- Gómez, Pedro Jesús. *D. Robustiano Hernández y el fondo de Música para Guitarra de Tobarra*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel» de la Excma. Diputación de Albacete, 2009.
- Gómez Amat, Carlos. *Historia de la Música Española. Siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- Gómez Zorraquino, José Ignacio. «La presencia en Aragón de una burguesía mercantil de origen navarro (s. XVIII y principios del s. XIX)». *Gerónimo de Ustaiç*, n.º 13 (1997): 9-55.
- González-Varas, Ignacio. *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Gosálvez Lara, José Carlos. «El comercio musical». En *Establecimientos tradicionales madrileños, cuaderno I: Barrio de las Musas-Plaza Mayor*, 369-395. Madrid: Cámara de Comercio e Industria, 1994.
- . «Edición, impresión y comercio de música. Bartolomé Wirmbs». *Scherzo 7*, n.º 64 (1992): 133-137.
- . «La edición musical en el siglo XIX. Acercamiento a las fuentes y documentos». En *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, coordinado por Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez Lara, 383-406. Madrid: UAM, 2012.

Bibliografía

- . *La edición musical española hasta 1936*. Madrid: AEDOM, 1995.
- . «Fuentes Navas, Faustino». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, s.v. Madrid: SGAE, 1999.
- . «Fuentes y Asenjo». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, s.v. Madrid: SGAE, 1999.
- . «Wirmbs, Bartolomé». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, s.v. Madrid: SGAE. 2002.
- Green, Robert A., ed. *Sébastien le Camus. Aires à deux et trois parties*. Madison: A-R Editions, 1998.
- Gregori y Cifré, Josep Maria, y Neus Cabot i Sagrera. *Inventaris dels fons musicals de Catalunya. Volum 4: Fons del Museu-Arxiu de Santa Maria de Mataró*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2010.
- Grunfeld, Frederic V. *The Art and Times of the Guitar. An Illustrated History of Guitars and Guitarists*. Londres: The Macmillan Company, 1969.
- Guardia, Ernesto de la. «La guitarra a través de los tiempos. Origen e historia de la guitarra». *La guitarra, fomento y cultura*, n.º 1 (1923): 3-10.
- Guerra de la Independencia: Retratos*. Madrid: Junta de Iconografía Nacional, 1935.
- Guzmán Sancho, Agustín. «Jovino en Villafranca». *Boletín Jovellanista* 3, n.º 3 (2002): 75-84.
- Heck, Thomas F. «Aguado (y Garcia), Dionysio». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie y John Tyrrell. s.v. Londres: Macmillan, 1980.
- . *Mauro Giuliani: Virtuoso Guitarist and Composer*. Columbus, Editions Orphee, 1995.
- Helguera, Juan. *La guitarra en México*. Ciudad de México: La torre de Lulio, 1996.
- Hernández Ramírez, Fabián Edmundo. «La obra compositiva de Emilio Pujol (*1886; +1980): estudio comparativo, catálogo y edición crítica». Tesis Doctoral, Universidad Autònoma de Barcelona, 2010.

- Holeček, Josef. *För musikens skull: studier i interpretativ gitarrspelteknik från tidsperioden ca 1800-ca 1930, med utgångspunkt från gitarrskolor och etyder*. Göteborg: Göteborgs Universit t, 1996.
- Holoman, Kern. *Writing about Music. A Style Sheet*. 3.^a ed. Oakland: University of California Press, 2014.
- Huerta Calvo, Javier. «Comicidad y marginalidad en el sainete dieciochesco». En *Risas y sonrisas en el teatro de los siglos XVIII y XIX*, dirigido por Jaume Pont, 51-75. Lleida: Universitat de Lleida, 1999.
- Humphries, Joseph y William C. Smith. *Music publishing in the British Isles from the beginning until the middle of the nineteenth century, Second edition with Supplement*. Oxford: Basil Blackwell, 1970.
- Iglesias Martínez, Nieves. *La edición musical en España*. Madrid: Arco Libros, 1996.
- . *La música del siglo XIX. Una herramienta para su descripción bibliogr fica*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2008.
- . «La música en la Biblioteca Nacional de España». *Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, n.  11 (2007): 14-43.
- Iglesias Martínez, Nieves et al. *La música en el Registro de la propiedad intelectual 1847-1915*. Madrid: Biblioteca Nacional. 1997.
- ISBD: *Descripció bibliogr fica normalitzada internacional*, edició consolidada. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2013.
- Jeffery, Brian. *España de la guerra: The Spanish political and military songs of the war in Spain 1808 to 1814*. Londres: Tecla Editions, 2017.
- . *Fernando Sor, composer and guitarist*. Londres: Tecla Editions, 1977.
- . *Fernando Sor, composer and guitarist*. 2.^a ed. ampliada. Londres: Tecla Editions, 1994.
- . *Fernando Sor, composer and guitarist*. 3.^a ed. ampliada. Londres: Tecla Editions, 2020. EPUB.
- . «I metodi per chitarra di Dionisio Aguado». *Il Fronimo*, n.  30 (1980): 17-25.

Bibliografía

- . «Sor [Sors], (Joseph), Fernando Macari». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie y John Tyrrell, s.v. Londres: Macmillan, 1980.
- . «Studies & Exercises for the Guitar: music and terminology». *EGTA, Guitar Journal*, n.º 5 (1994): 33-36.
- . «La técnica di unghia e polpastrello secondo Dionisio Aguado». *Il Fronimo*, n.º 33 (1980): 14-20.
- Jiménez Arnáiz, Miguel Ángel. «Ignacio Agustín Campo y Castro y las guitarras del Museo Arqueológico de Madrid (boceto)». En *xxii Festival Internacional Andrés Segovia*. Madrid: s.n., 2008.
- Jiménez Arnáiz, Miguel Ángel, e Isabel Lozano Martínez. «Sucintas nociones de armonía y composición aplicadas a la guitarra por Félix Ponzoa y Cebrián. Manuscrito M/1003 de la Biblioteca Nacional (Madrid)». *Revista de Musicología*, n.º 29 (2006): 587-615.
- Jiménez Manjón, Antonio. *La escuela de la guitarra*. Buenos Aires: Francisco Núñez y Cia. [ca. 1900].
- Kagan, Andrew. «Ut pictura musica I: to 1860». *Arts Magazine* 60, n.º 9 (1986): 86-91.
- Knight, Ellis Cornelia. *The autobiography of Miss Knight, Lady companion to Princess Charlotte*, editado por Roger Fulford. Londres: William Kimber & Co. Ltd, 1960.
- Lafourcade Señoret, Octavio Ramón. *Carnicer en Madrid, su actividad como músico, gestor y pedagogo en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX*. Madrid: UAM, 2009.
- Laplane, Gabriel, y Robert Ricard. «Federico Moretti et son “Diccionario militar español-francés”». *Bulletin Hispanique*, n.º 65 (1963): 35-48.
- Lasheras Peña, Ana Belén. «España en París. La imagen nacional en las exposiciones universales, 1855-1900». Tesis Doctoral, Universidad de Cantabria, 2009.
- Le Barbier Ramos, Elena. «La difusión del folklore musical en entornos educativos». En *Innovación Docente e Investigación en Educación: avanzando en el proceso de enseñanza-aprendizaje*, coordinado por Rosa María del Pino Salvador et al., 459-468. Madrid: Dykinson, 2020.

- . «Instituciones y músicos: una relación de poder». *Revista de Musicología* 14, n.º 1 (2009): 395-410.
- Leiva, Alberto David. «El rol de la librería internacional en la difusión de la literatura jurídica. El caso de Rosa & Bouret en el Río de la Plata». *Revista de historia del derecho*, n.º 33 (2005): 159-172.
- Leloup, Hilarión. *Método Elemental para Guitarra preparado y digitado de acuerdo con la verdadera Escuela Moderna de Tárrega*. Buenos Aires: [el autor], 1923.
- . *Método Elemental para Guitarra*. 20.^a ed. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1990.
- León Tello, Francisco José. *Estudios de historia de la teoría musical*. Madrid: CISC, 1962.
- . *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: CSIC, 1974.
- Lesure, François, coord. *Guitares. Chefs-d'oeuvre des collections de France. Documents présentés par le Musée Instrumental de Nice*. París: La Flûte de Pan, 1980.
- Limón, Miguel, coord. *Música mexicana para guitarra del siglo XIX*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 1997.
- Lolo, Begoña, coord. *Paisajes sonoros en el Madrid del s. XVIII. La tonadilla escénica*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, [2003].
- López Cobas, Lorena. «El comercio musical en Galicia en la segunda mitad del siglo XIX: Canuto Berea Rodríguez (1836-1891)». Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid, 2017.
- López de Zuazo Algar, Antonio. *Catálogo de periodistas españoles del siglo xx. 2.^a ed., muy corregida y aumentada con inclusión de algunos colaboradores. Vol. I: A-F*. Madrid: Universidad Complutense, 1980.
- Lozano Martínez, Isabel, y José María Soto de Lanuza. *La colección de música del infante don Francisco de Paula Antonio de Borbón en la Biblioteca Nacional de España*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2012.
- Llobet, Miquel. «Francisco Tárrega». *Revista Musical Catalana. Butlletí de l'Orfeó Català* 8, n.º 73 (1910): 9-11.
- Lloréns, Vicente. *Liberales y románticos*. México DF: Colegio de México, 1954.
- . *Liberales y románticos*. 3.^a ed. Madrid: Editorial Castalia, 1979.

Bibliografía

- Lluquet, Guillermo. *Nuevo método para el arte de acompañar en la guitarra por G. Lluquet*. Valencia: Casa Lluquet, 1933.
- . *Nuevo método de guitarra compuesto con música y cifra por G. Lluquet*. 21.^a ed. Valencia: G. Lluquet, 1985.
- Majada Neila, Jesús, y Juan Martín Martín. *Viajeros extranjeros en Salamanca (1300-1936)*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 1988.
- Mangado i Artigas, Josep M^a. «Fernando Sor: Aportaciones biográficas». En *Estudios sobre Fernando Sor*, editado por Luis Gásser, 15-61. Madrid: ICCMU, 2003.
- . «Fernando Sor. Desde sus antepasados hasta su exilio en Francia. En *La guitarra en la historia. XII Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra*, coordinado por Eusebio Rioja, 47-104. Córdoba: La Posada, 2001.
- . *La guitarra en Cataluña, 1769-1939, con especial referncia a los guitarristas José Ferrer (1835-1916), Sor, Brocá, Viñas, Bosch, Costa, Más, y otros*. Londres: Tecla Editions, 1998.
- . «El guitarrista Félix Ponzoa y Cebrián y sus conciertos en Barcelona». *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, n.º 2 (2009): 22-52.
- . «El marqués de Benavent (1768-1849) el aristócrata y guitarrista que encargó a Luigi Boccherini los Quintetos con guitarra». *Revista de Musicología* 26, n.º 2 (2003): 513-544.
- Manual de estilo Chicago-Deusto*, adaptación y ed. de Javier Torres Ripa. Bilbao: Universidad de Deusto, 2013.
- Manzanera López, Antonio. «Antonio Cano y Curriela (Lorca, 1811-Madrid, 1897). Guitarrista ilustre». *Clavis*, nº 10 (2018): 207-229.
- Marín, Miguel Ángel, y José Máximo Leza. «1780-1808: ecos hispanos del Clasicismo». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, coordinado por José Máximo Leza, 4:439-552. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Marín, Rafael. *Método de guitarra flamenco por música y cifra compuesto por Rafael Marín, único publicado de aires andaluces*. Madrid: Dionisio Álvarez, 1902. Reedición anastática con estudio introductorio de Eusebio Rioja. Córdoba: La Posada, 1995.

- Marín Cos, Estel: «L'ensenyament del piano a Barcelona: 1850-1901». Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2017. <http://hdl.handle.net/10803/458701>.
- Marques de Sousa Viterbo, Francisco de. *Subsidios para a Historia da Musica em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932.
- Martín Gavilán, César. *Descripción archivística: guías, inventarios, catálogos e índices. La norma ISAD(G)*. <http://eprints.rclis.org/14566/1/isadg.pdf>
- Martín Gaite, Carmen. *Usos amorosos del dieciocho en España*. 2.^a ed. Barcelona: Lumen, 1981.
- Martín Moreno, Antonio. *Historia de la música española. Siglo XVIII*. Vol. 4. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- Martín Sánchez, Diego. «Métodos de bandurria. Estudio de 26 publicaciones impresas entre 1860 y 1904». *Alzapúa. Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro*, n.º 23 (2017): 23-38.
- Martínez Frías, José María. *El monasterio de Nuestra Señora de la Victoria. La Orden Jerónima en Salamanca. Salamanca*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990.
- Martínez de las Heras, Agustín. «La crítica al gusto afrancesado». *Revista de História das Ideias*, n.º 10 (1988): 385-411.
- Matallana, Eustasio. *Método de Guitarra por cifra compaseada al alcance de todas las inteligencias*. Madrid: Orfeo Tracio, s.d.
- Maza Barranco, Pedro. *Método Moderno Elemental y Superior para Guitarra con más de 20 obras incluidas en el texto*. Buenos Aires: Roque Gaudiosi, 1927.
- Medina Álvarez, Ángel, ed. *Juan Antonio de Vargas y Guzmán. Explicación de la guitarra (Cádiz, 1773)*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994.
- Medina Álvarez, Ángel. «Juan Antonio de Vargas y Guzmán y la guitarra de seis órdenes (Síntesis y Fortuna crítica)». En *VIII Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra*, coordinado por Eusebio Rioja, 5-34. Córdoba: La Posada, 1997.
- Mestre, Fernando de. *La guitarra. Su construcción y su música*. Utiel: Imprenta de Teodosio Lacuesta, 1914.
- Moll, Jaime. «Una bibliografía musical periódica de fines del s. XVIII». *Anuario Musical*, n.º 23 (1969): 247-258.

Bibliografía

- Morales Villar, María del Coral. «Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2008.
- Moreno, José Miguel. «La evolución de la guitarra e instrumentos de cuerda a través de los tiempos». En *II Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra*, coordinado por Eusebio Rioja, 25-49. Córdoba: La Posada, 1991.
- Moreno Garbayo, Natividad. *Catálogo de los documentos referentes a diversiones públicas conservados en el Archivo Histórico Nacional*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, [1957].
- Moser, Wolf. *Fernando Sor. Versuch einer Autobiographie und gitarristische Schriften*. Colonia: Gitarre & Laute, 1984.
- . *Francisco Tárrega: Werden und Wirkung: die Gitarre in Spanien zwischen 1830 und 1960*. Lyon: Saint Georges, 1996.
- . *Francisco Tárrega y la guitarra en España entre 1830 y 1960*. Traducido por Antonio Gómez Scheekloth y Alfredo Brotons Muñoz. Valencia: Piles, 2009.
- . «Spanische Gitarristen zwischen Aguado und Tárrega». *Gitarre + Laute* 1, n.º 4 (1979): 26-30.
- Muñoz, Ricardo. *Historia de la guitarra*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1930.
- Muñoz Cosme, Alfonso. «Catálogos e inventarios del Patrimonio en España». En *El catálogo monumental de España (1900-1961): investigación, restauración y difusión*, coordinado por Amelia López-Yarto Elizalde, 13-37. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, editado por Friedrich Blume. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1949-1986.
- Nagore Ferrer, María. «Francia como modelo, España como inspiración. Las desiguales relaciones musicales España-Francia en el siglo XIX». *Revista de Musicología* 34, n.º 1 (2011): 135-166.
- . *La revolución coral. Estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)*. Madrid: ICCMU, 2002.

The National Union Catalog Pre-1956 Imprints: A Cumulative Author List Representing Library of Congress Printed Cards and Titles Reported by Other American Libraries, Compiled and Edited with the Cooperation of the Library of Congress and the National Union Subcommittee of the Resources Committee of the Resources and Technical Services Division, American Library Association. Londres: Mansell, 1968-1981.

Neighbour, Oliver y Alan Tyson. *English Music Publishers' Plate Numbers in the First Half of the Nineteenth Century.* Londres: Faber and Faber, 1965.

Neri de Caso, José Leopoldo. «La edición musical española para guitarra en la primera mitad del siglo XX: el caso de la Biblioteca de música para guitarra (UME) de Regino Sáinz de la Maza». En *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, editado por Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez, 723-744. Madrid: UAM, 2012.

———. «Regino Sáinz de la Maza (1896-1981) y el renacimiento guitarrístico del siglo XX». *Revista de Musicología* 33, n.º 1-2 (2010): 555-562.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie, in twenty volumes. Londres: Macmillan, 2001.

Norma internacional de descripción archivística ISAD(G). 2ª ed. Madrid: Ministerio de Cultura, 2000.

Nuevo catálogo de métodos y obras musicales. Buenos Aires: Antigua Casa Núñez, 1931.

Núñez Contreras, Luis. «Concepto de documento». En *Archivística. Estudios básicos*, coordinado por Antonia Heredia Herrera, 23-40. Sevilla: Diputación Provincial, 1983.

Ophee, Matanya. «A Brief History of Spanish Guitar Methods». Conferencia, Festival de Guitar Foundation of America en Montreal, 1998.

———. *Dionisio Aguado. Lessons, Exercises and Etudes from the 1826 Escuela de Guitarra.* Columbus: Editions Orphée, 2010.

———. *Fernando Sor, Method for guitar.* Columbus: Editions Orphée, 2010.

———. «The History of Apoyando». *Guitar Review*, n.º 51 (1982): 6-13.

———. *Luigi Boccherini's Guitar Quintets. New Evidence.* Boston: Editions Orphée, 1981.

Ortega, Judith, Yolanda Acker, M^a de los Ángeles Alfonso y Belén Pérez Castillo, eds. *Archivo Histórico de la Unión Musical Española. Partituras, métodos, libretos y libros.* Madrid: SGAE, 2000.

Bibliografía

- Ortiz, Julián. *El guitarrista virtuoso: compendio de música, escuela y técnica de la guitarra en diez lecciones op. 19*. Buenos Aires: Editores Gracia y Cia., ca. 1930.
- Ortiz Nuevo, José Luis. *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX*. Sevilla: El carro de la nieve, 1990.
- Osborne, Nigel, coord. *The Classical Guitar. A complete history featuring the Russell Cleveland Collection*. Londres: Outline Press, 1997.
- Osborne, Randy, y Héctor García Martínez. *Annotations for the History of the Classical Guitar in Argentina 1822-2000*, 4 vols. Campbell, California: Fine Fretted Strings, 2020.
- Osma, Guillermo de., ed. *La España Romántica 1830-1860 y el álbum de Julia Espín de Gustavo Adolfo Bécquer*. Madrid: Galería Guillermo de Osma, 1997.
- Otero, José. *Tratado de bailes de sociedad, regionales españoles, especialmente andaluces, con su historia y modo de ejecutarlos*. Sevilla: Tipografía de la Guía Oficial, 1912. Reedición anastática, Madrid: Asociación Manuel Pareja-Obregón, Madrid, 1987.
- Page, Christopher. *The Guitar in Georgian England. A Social and Musical History*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2020.
- Päffgen, Peter. *Die Gitarre*. Maguncia: Schott, 1988.
- Pahissa, Jaime y Albert Torrellas, dir. *Diccionario de la Música Ilustrado*. Barcelona, Central de Catalana de Publicaciones. 2 vols. 1929.
- Palau y Dulcet, Antonio. *Manual del librero Hispano-Americano. Inventario bibliográfico de la producción científica y literaria de España y de la América latina desde la invención de la imprenta hasta nuestros días, con el valor comercial de todos los artículos descritos*. Barcelona: Librería Palau, 1923.
- Parkinson, John A. *Victorian Music Publishers. An Annotated List*. Michigan: Harmonie Park Press, 1990.
- Pascual, Pedro. *Escritores y editores en la Restauración canovista (1875-1923)*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1994.
- Patton, Glenn E., ed. *Requisitos Funcionales de los Datos de Autoridad (FRAD) Un modelo conceptual*, traducido por la Biblioteca Nacional de España. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2009.

- Pedrell, Felipe. *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona ab notes històriques, biogràfiques y crítiques, transcripcions en notació moderna dels principals motius musicals y facsímils dels documents més importants per a la bibliografía española*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1908.
- Peña Huertas, María José de la, y Ana María Rodrigo Echalecu. *Curso de Catalogación Bibliográfica: asientos bibliográficos completos en formato ISBD e IBERMARC*. Madrid: Estudio de Técnicas Documentales, 2012.
- Pérez, Pompeyo. *Dionisio Aguado y la guitarra clásico-romántica*. Madrid: SEdM, 2003.
- . *La guitarra y los guitarristas-compositores en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 1996.
- . «Los tratados de Dionisio Aguado y Fernando Sor como fuentes para la interpretación del repertorio de la guitarra clásico-romántica». En *Campos interdisciplinarios de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*. 1:683-695. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002.
- Pérez Llopis, Antonio y Vicente Ripollés, José. *Daniel Fortea. La guitarra*. Castellón de la Plana: Diputació de Castelló, 1989.
- Persia, Jorge de. «El entorno guitarrístico de Manuel de Falla». En *VII Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra*, coordinado por Eusebio Rioja, 57-72. Córdoba: La Posada, 1996.
- Peruarena Arregui, Juan. *Hacia una historiografía del espectáculo escénico*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2015.
- Pinnell, Richard. *The Rioplatense Guitar. The Early Guitar and Its Context in Argentina and Uruguay*. Westport: The Bold Strummer, 1993.
- Pinto Molina, Nuria. *Catalogación de Documentos: Teoría y Práctica*. Madrid: Síntesis, 2001.
- Plesch, Melanie. «The Guitar in Nineteenth-Century Buenos Aires: Towards a Cultural History of an Argentine Musical Emblem». Tesis doctoral, Universidad de Melbourne, 1998.
- Polcher, Daniela. «La méthode de guitare d'Emilio Pujol». Mémoire, Institut de Formation des Enseignants de Musique, Université de Paris Jussieu, 1999.
- Porta Ferrer, Jaime. *Rondalla badalonina. Guitarra. Todos los principales acompañamientos en acordes o posturas en todos los tonos de la música*

Bibliografía

- mayores y menores arreglado con letras y números para ese sonoro y bello instrumento de cuerda*. Badalona: Rondalla badalonina, 1930.
- . *Rondalla badalonina. Tratado elemental de guitarra. 2.ª ed. ampliada por Jaime porta Ferrer*. Badalona: Rondalla badalonina, 1934.
- Poselli, Franco. «L'enigmatica figura di Padre Basilio». *Il Fronimo* 1, nº 3 (1973): 27-29.
- . «Federico Moretti e il suo ruolo nella storia della chitarra». *Il Fronimo* 1, nº 4 (1973): 11-19.
- Prat, Domingo. *Diccionario de guitarristas*. Buenos Aires: Romero y Fernández, 1934.
- . *Escalas y arpeggios de mecanismo técnico*. Buenos Aires: Romero y Fernández, 1910.
- . *La nueva técnica de la guitarra*. Buenos Aires: Romero y Fernández, 1929.
- Primo de Rivera, Pilar. *Recuerdos de una vida*. 3.ª ed. Madrid: Ediciones Dyrsa, 1983.
- . *Discursos, circulares, escritos*. Madrid: Sección Femenina de FET y de las JONS, [1950].
- Principios de Catalogación de IFLA: Pasos hacia un Código Internacional de Catalogación*, ed. por Barbara B. Tillet, Renate Gömpel y Susanne Oehlschläger, traducido por María Luisa Martínez-Conde, Juan Carlos Sánchez olivares y Concha Vilariño. Madrid: Ministerio de Cultura, 2005.
- Pujol, Emilio. *El dilema del sonido en la guitarra*. Buenos Aires: Romero y Fernández, [1930].
- . *Escuela razonada de la guitarra*. Vol. 1. Buenos Aires: Romero y Fernández, 1934.
- . *Escuela razonada de la guitarra*. Vol. 2. Buenos Aires: Romero y Fernández, 1935.
- . *Escuela razonada de la guitarra*. Vol. 3. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1954.
- . *Escuela razonada de la guitarra*. Vol. 4. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1977.
- . «La guitare. Aperçu historique et critique des origins et de l'évolution de l'instrument». En *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire de Paris*, dir. Lionel de la Laurencie, parte 2, 3:1997-2035. París: Delagrave, 1927.

- . «La guitarra y su historia. Conferencia leída en varias ocasiones entre los años 1928 y 1930 en Londres, París, Barcelona, Buenos Aires y Montevideo». Buenos Aires: Romero y Fernández, [1931].
- . «El maestro Pedrell, la vihuela y la guitarra». *Anuario Musical*, n.º 27 (1972): 47.
- . *Tárrega. Ensayo biográfico*. Valencia: Artes Gráficas Soler, 1978.
- Purcell, Ronald C. «Abreu, Antonio». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie y John Tyrrell, s.v. Londres: Macmillan, 1980.
- Radomsky, James. *Manuel García (1775-1832). Chronicle of the life of a bel canto Tenor at the Dawn of Romanticism*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Ramírez Hurtado, Carmen. *Música, lenguaje y educación: la comunicación humana a través de la música en el proceso educativo*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2006.
- Ramos Altamira, Ignacio. «Una biografía inédita de Antonio Jiménez Manjón». *Roseta, Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, n.º 1 (2008): 44-56.
- Realino, Umberto. «Un siècle de guitare en France 1750-1850». Tesis Doctoral, Université Paris IV-Sorbonne, 1999.
- Reglas de catalogación*. Edición nuevamente revisada, 7.^a reimpresión. Madrid: Ministerio de Cultura-Secretaría General Técnica, 2010.
- Regles angloamericanes de catalogación*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya; Vic: Eumo, 1996.
- Rey, Juan José y A. Navarro. *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítara y laúdes españoles*. Madrid: Alianza editorial, 1993.
- Riboni, Marco. «Fernando Sor e il Méthode pour la guitare». En *Estudios sobre Fernando Sor*, editado por Luis Gásser, 387-401. Madrid: ICCMU, 2003.
- Ribouillault, Danielle. «Comment dater les oeuvres musicales imprimées en France?». *Revue internationale de musique française*, n.º 1 (1980): 85-109.
- . «La technique de guitare en France dans la première moitié du 19e siècle». Tesis de tercer ciclo, Universidad de París-Sorbona, 1980.
- Riera, Juan. *Emilio Pujol*. Lérida: Instituto de Estudios Ilerdenses, 1974.

Bibliografía

- Rioja, Eusebio. *Julián Arcas o los albores de la guitarra flamenca*. Sevilla: Bienal de arte flamenco VI. El toque, 1990.
- . «Un formidable espacio flamenco de la Málaga decimonónica: el café cantante del Sevillano, o de Bernardo, o de Siete Revueltas (II)». *Isla de Arriarán*, n.º 30 (2007): 127-153.
- Rioja, Eusebio, y Javier Suárez-Pajares. «La guitarra flamenca de concierto: desde los orígenes hasta Rafael Marín». En *Historia del Flamenco*, dirigida por José Luis Navarro García y Miguel Ropero, 2:173-195. Sevilla: Tartessos, 1995.
- Rius Espinós, Adrián. *Francisco Tárrega 1852-2002. Biografía oficial*. Vila-Real: Ayuntamiento de Vila-Real, 2002.
- Rivas Pérez, José María. *Aproximación a la música en Cádiz durante el siglo XVIII*. Cádiz: Ayuntamiento de Cádiz, 1986.
- Rizzuti, Carmelo. *F. Sor. Método completo para guitarra (N. Coste)*. Digitado y corregido por el maestro Carmelo Rizzuti. Buenos Aires: Antigua Casa Núñez, s.d.
- Robledo, Luis. «El lugar de la música en la educación del príncipe humanista». En *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, editado por Virginie Dumanoir, 1-29. Madrid: Casa de Velázquez, 2003.
- Rocamora, Manuel. *Fernando Sor (1778-1839). Ensayo Biográfico*. Barcelona: Imprenta de Enrique Tobella, 1957.
- Roch, Pascual. *A Modern Method for the Guitar in three volumes*. Vol 1. Nueva York: G. Schirmer, 1921.
- . *A Modern Method for the Guitar in three volumes*. Vol 2. Nueva York: G. Schirmer, 1922.
- . *A Modern Method for the Guitar in three volumes*. Vol 3. Nueva York: G. Schirmer, 1924.
- Romanillos Vega, José Luis. *Antonio de Torres. Guitar Maker. His Life & Work*. Shaftesbury: Element, 1987.
- . *Antonio de Torres. Guitarrero, su vida y obra*, ed. revisada y aumentada. Traducido por Julio Gimeno. [Almería]: Instituto de Estudios Almerienses, [2004].
- . «Dionisio Aguado, el hombre». *Ritmo*, n.º 550 (1984): 26-28.

- . *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 & factories*. Guijosa: Sanguino Press, 2002.
- Roncet, Noël. *Napoleon Coste. Compositeur 1805-1883*. Amondans: el autor, [2007].
- Ruiz de Gordejuela Urquijo, Jesús. «El brigadier Barradas y la reconquista de México». *Revista de Historia Militar*, n.º 113 (2013): 145-76.
- Ruiz de Lihory, José. *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia: Establecimiento tipográfico Domenech, 1903. Reedición anastática, Valencia: Librerías París-Valencia, 1989.
- Ruiz Tarazona, Andrés. «Jimeno de Lerma, José Ildefonso». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, s.v. Madrid: SGAE, 2000.
- Sáinz de la Maza, Regino. *Dionisio Aguado. Método de Guitarra. Nueva edición revisada por R. Sáinz de la Maza*. Madrid: Unión Musical Española, 1936.
- . *La Guitarra y su Historia*. Colección O crece o muere. Madrid: Ateneo de Madrid: Editora Nacional, 1955.
- Salcedo Ruiz, Ángel. *La época de Goya*. Madrid: Saturnino Calleja, 1924.
- Salcedo, Carlos. *El inalcanzable Agustín Barrios Mangoré*. Asunción: El cabildo, 2007.
- Sánchez de Andrés, Leticia y Elena Torres, coords. *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. Madrid: ICCMU, 2009.
- Sánchez Mantero, Rafael. *Liberales en el exilio*. Madrid: Rialp, 1975.
- Sanhuesa Fonseca, María. «Música, vida y pensamiento en Gaspar Melchor de Jovellanos: sonidos en las letras». *Cuadernos de investigación. Fundación foro Jovellanos del Principado de Asturias*, n.º 6-7 (2012-2013): 99-158.
- Schmitt, Thomas. «Lo que la lista de suscriptores nos cuenta: el Arte de tocar la guitarra Española (1799) de Fernando Ferandiere como punto de partida para una historia social». *Nassarre*, n.º 35 (2019): 97-126.
- Schmitt, Thomas. *Untersuchungen zu ausgewählten spanischen Gitarrenlehrwerken vor 1800*. Colonia: Gitarre & Laute Verlagsgesellschaft, 2003.

Bibliografía

- Segovia Barrientos, Francisco. «Els fons bibliogràfics de l'Acadèmia de Matemàtiques». En *La Academia de Matemáticas de Barcelona: el legado de los ingenieros militares, 1720-1803*, coordinado por Juan Miguel Muñoz Corbalán, 80-81. Barcelona: Ministerio de Defensa, 2004.
- Sevillano Calero, Francisco. «La Historia contemporánea en España: Viejas polémicas y nuevos enfoques historiográficos». *Ayer*, n.º 43 (2001): 235.
- Sigüenza, José de. *Historia de la Orden de San Jerónimo*. Vol. 12. Madrid: Bailly Baillière, 1907-1909.
- Sinópoli, Antonio. *Aguado. Gran método para guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1947.
- Sirera, José. *Método de guitarra por cifra compaseada por José Sirera*. Barcelona: Musical Emporium, s.d.
- Solís, Ramón. *El Cádiz de las cortes*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1958.
- Sopeña, Federico. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Dirección de Bellas Artes, 1967.
- Sor, Fernando. *Método para guitarra*. Traducido por Eduardo Baranzano y Ricardo Barceló. Fafe: Labirinto, 2008.
- Soria Iribarne, Luis. *Método fácil para guitarra por música*. San Sebastián: Casa Erviti, s.d.
- Southwell, Gary. «A study of the Panormo Guitar and its makers». Higher Diploma in Musical Instrument Technology, London College of Furniture, 1983. <http://www.southwellguitars.co.uk/Panormo.pdf>
- Spedalieri, Graciela. *Catalogación de monografías impresas*. Buenos Aires: Alfagrama, 2007.
- Stenstadvold, Erik. *An Annotated Bibliography of Guitar Methods. 1760-1860*. Hillsdale: Pendragon Press, 2010.
- . «Compositores y editores en tiempos de Sor: ideales artísticos y realidades comerciales». *Roseta, Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, n.º 2 (2009): 6-21.
- . «The guitar methods of Dionisio Aguado – one mystery solved?». *Classical Guitar* 8, n.º 7 (1990): 35-39.

- . «The guitar methods of Dionisio Aguado – one mystery solved?». *Classical Guitar* 8, n.º 8 (1990): 35-36.
- Suárez, Fernando. *Cien años en la vida de Sucre*. Sucre: Universidad Mayor, Real y Pontificia de San Francisco Xavier de Chuquisaca, 1998.
- Suárez-Pajares, Javier. *Antología de Guitarra. I. Piezas de concierto (1788-1850)*. Madrid: ICCMU, 2008.
- . *Antología de Guitarra II. Piezas de concierto (1850-1900)*. Madrid: ICCMU, 2017.
- . «Antonio Abreu». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, s.v. Madrid: SGAE, 1999.
- . «Aguado, Dionisio». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, s.v. Madrid: SGAE: 1999
- . «Aquellos años plateados. La guitarra en el entorno del 27». En *VIII Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra*», coordinado por Eusebio Rioja, 35-58. Córdoba: La Posada, 1997.
- . «Bosch Renard, Jaime Felipe José». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, s.v. Madrid: SGAE, 1999.
- . «Cano Curriela, Antonio». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, s.v. Madrid: SGAE, 1999.
- . «Castro de Gistau, Salvador». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, s.v. Madrid: SGAE, 1999.
- . «Catalá, A. F.». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, s.v. Madrid: SGAE, 1999.
- . «El cuaderno manuscrito de obras en cifra para guitarra 3/209 de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: una nueva fuente de la primera música para guitarra de seis órdenes». *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, n.º10-11 (2003-2004): 211-257.
- . «Damas, Tomás». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, s.v. Madrid: SGAE, 1999.
- . «Delgado, Lucio». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, s.v. Madrid: SGAE, 1999.

Bibliografía

- . «Fernando Sor y Dionisio Aguado en una égloga de Manuel Silvela». *Roseta, Revista de la Sociedad Española de la guitarra*, n.º 0 (2007): 64-67.
- . «Forteza Guimerá, Daniel». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, s.v. Madrid: SGAE, 1999.
- . «Franco, Vicente». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, s.v. Madrid: SGAE, 1999.
- . «García, Miguel [Padre Basilio]». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, s.v. Madrid: SGAE, 1999.
- . «Gascón, Feliciano». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, s.v. Madrid: SGAE, 1999.
- . «Las generaciones guitarrísticas españolas del s. XIX». En *La música española en el siglo XIX.*, editado por Emilio Casares y Celsa Alonso, 325-73. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.
- . «Gil, Salvador». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, s.v. Madrid: SGAE, 1999.
- . «Gómez Parreño, Florencio». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, s.v. Madrid: SGAE, 1999.
- . «La Hemeroteca de la Biblioteca Digital de la Biblioteca Nacional». *Roseta, Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, n.º 0 (2007): 120-133.
- . «Jorge Rubio, Matías de». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, s.v. Madrid: SGAE: 2000.
- . «Marín, Antonio». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, s.v. Madrid: SGAE, 2000.
- . «Matallana, Eustasio». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, s.v. Madrid: SGAE, 2000.
- . «Maza Barranco, Pedro». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, s.v. Madrid: SGAE, 2000.
- . «The rise of modern guitar in Spain». En *Music in Spain during the Eighteenth Century*, editado por Malcolm Boyd y Juan José Carreras, 222-240. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

- . «Sirera, José». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, s.v. Madrid: SGAE: 2002.
- . «Sor y Aguado en la tradición guitarrística española. Reflexiones en el aniversario». *Cuadernos de Música y Teatro*, n.º 1 (1990): 121-147.
- . «Soria Iribarne, Luis de». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, s.v. Madrid: SGAE, 2002.
- . «Tarantino, Casimiro». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, s.v. Madrid: SGAE, 2002.
- . «Los virtuosismos de la guitarra española: del alhambrismo de Tárrega al neocasticismo de Rodrigo». En *La Musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939*, coordinado por Louis Jambou, 231-52. París: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004.
- Suárez-Pajares, Javier, y Eusebio Rioja. *El guitarrista almeriense Julián Arcas (1832-1882): una biografía documental*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2003.
- Suárez-Pajares, Javier, y Robert Coldwell. *A. T. Huerta (1800-1874). Life and Works*. S.l.: Digital Guitar Archive Editions, 2006.
- Subirá, José. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat, 1953.
- . *La tonadilla escénica. Concepto, fuentes y juicios*. Vol. 1. Madrid: Tipografía de Archivos, 1928.
- Sustaeta Llombart, Ignacio. «La música en las fuentes hemerográficas del XVIII español. Referencias musicales en la Gaceta de Madrid y artículos de música en los papeles periódicos madrileños». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1993.
- Tarragó, Graciano. *Sor-Coste. Método completo para guitarra*. Barcelona: Editorial Boileau, 1962.
- Teschner, Jans Joachin. *Liedbegleitung zur Gitarrenschnle «Der grosse Fridolin»*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1996.
- Tiscornia, Eleuterio F. *Archivo de Guitarra. Catalogo Breve con notas personales de Eleuterio F. Tiscornia*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1948.
- Tonazzi, Bruno. *Miguel Llobet, chitarrista dell'Impressionismo*. Ancona: Bèrben: 1966.

Bibliografía

- Toro Egea, Olga María. «Documentación de materiales para la enseñanza de la música en España (1823-1932): catalogación, análisis y estudio». Tesis doctoral, Universidad de Córdoba, 2006.
- Torpp-Larsson, Jytte, y Peter Danner. *Catalogue of the Rischel and Birket Smith Collection of Guitar Music in the Royal Library of Copenhagen*. Columbus: Editions Orphee, 1989.
- Torres Cortés, Norberto. «La guitarra flamenca a principios de siglo a la luz del método de Rafael Marín, de los registros sonoros, de las fuentes escritas y fotográficas». En *Octavas Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra*, coordinado por Eusebio Riojo, 79-121. Córdoba: La Posada, 1997.
- . *Barcelona y la configuración de la guitarra clásico-flamenca: (guitarra clásica y guitarra flamenca en el siglo XIX: intercambios y préstamos)*. Barcelona: Carena, 2014.
- . *Guitarra Flamenca. Volumen I. Lo Clásico*. Sevilla: Signatura, [2004].
- . *Historia de la guitarra flamenca: el surco, el ritmo y el compás*. [Córdoba]: Almuzara, 2005.
- Torres Mulas, Jacinto. «Baltasar Saldoni, músico e historiador». *Cuadernos de Música. Sociedad General de Autores*, n.º 1 (1990): 83-94.
- . «Fuentes para la historiografía musical española del siglo XIX: más de un centenar y medio de revistas musicales españolas». En III Congreso Nacional de Musicología. Granada, 1990. *Revista de Musicología* 14, n.º 1-2 (1991): 33-50.
- Torta, Mario. *Catalogo tematico delle opere di Ferdinando Carulli*. Lucca: Libreria Musicale Italiana Editrice, 1993.
- Trelle, Carlos M. *Bibliografía cubana del siglo XIX*. Matanzas: Imprenta de Quirós y Estrada, 1914.
- Tully, Carol. «Ackermann, Mora and the Transnational Context: Cultural Transfer in the Old World and the New». En *Londres y el liberalismo hispánico*, editado por Daniel Muñoz Sempere y Gregorio Alonso García, 153-64. Madrid: Iberoamericana, 2011.
- Turnbull, Harvey. «Guitar». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie y John Tyrrell, s.v. Londres: Macmillan, 1980.

- . *The Guitar from the Renaissance to the Present Day*. Londres: Batsford, 1974.
- Tyler, James. *The Early Guitar*. Londres: Oxford University Press, 1980.
- Tyler, James, y Paul Sparks. *The Guitar and its Music from the Renaissance to the Classical Era*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Sevilla, Francisco Alfonso. *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII*. Málaga: Universidad de Málaga, 2016.
- Valls i Subirà, Oriol. *El papel y sus filigranas en Cataluña*. Amsterdam: Paper Publications Society, 1970.
- Vega, José. *Máiquez. El actor y el hombre*. Madrid: Revista de Occidente, 1947.
- Vicent, Alfredo. «Un cuaderno de aficionado inédito de finales del S. XVIII. Estudio e interpretación de su contenido». En *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz n.º 3, Año 2007-2008*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2008.
- . «Fernando Ferandiere (ca. 1740 – ca. 1816). Un perfil paradigmático de un músico de su tiempo en España». Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 1997.
- . *Fernando Ferandiere (ca. 1740 – ca. 1816). Un perfil paradigmático de un músico de su tiempo en España*. Madrid: UAM, 2002.
- Vilar, Juan Bautista. *La España del exilio. Las emigraciones políticas españolas en los siglos XIX y XX*. 2ª ed. Madrid: Síntesis, 2012.
- Vilanova Rodríguez, Alberto. *Los gallegos en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Galicia, 1966.
- Vila-San-Juan, José Luis. *La vida cotidiana en España durante la dictadura de Primo de Rivera*. Barcelona: Argos Vergara, 1984.
- Villalba Muñoz, Luis. «La música y los músicos de la Independencia». *La Ciudad de Dios* 28, n.º 76 (1908): 125-80.
- Villar Taboada, Carlos. «Canto humano a media voz: la obra para guitarra sola (1989-2002) de Claudio Prieto». *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, n.º 13 (2018): 52-83.

Bibliografía

- . «Tesis doctorales musicológicas en España (2004-2008): reflexiones y perspectivas». *Revista de Musicología* 33, n.º 1-2 (2010): 487-492.
- . «Tradición y actualidad en la configuración de la identidad musical gallega: conflictos en la construcción de la cultura» En *Voces e imágenes en la etnomusicología actual: Actas del VII Congreso de la SIBE, Sociedad de Etnomusicología / Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, editado por Josep Martí y Sílvia Martínez, 121-135. Madrid: Ministerio de Cultura, 2004.
- Villar Taboada, Carlos, y Margarita Vega Rodríguez, coords. *Pensamiento español y música: siglo XIX y XX*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2003.
- Virgili Blanquet, M.^a Antonia. «Algunos aspectos del nacionalismo y regionalismo musical en Castilla». En *España en la música de Occidente: Actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, "Año Europeo de la Música"*, coordinado por José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Casares Rodicio, 2:231-40. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.
- . «La música en la Guerra de la Independencia: Una nueva fuente documental para su estudio». *Revista de musicología* 14, n.º 1-2 (1991): 51-62.
- . «Luis Villalba y Eustoquio Uriarte». En *La música en el Monasterio del Escorial. Actas del Simposium*, coordinado por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, 489-512. El Escorial: Ediciones Escorialenses, 1992.
- . «La música en Burgos. Siglos XIX y XX». En *Historia de Burgos. Edad Contemporánea*, coordinado por Jesús María Palomares Ibáñez y Ángel Montenegro Duque, 4:525-72. Burgos: Caja de Burgos, 2007.
- Wade, Graham. *Traditions of the Classical Guitar*. Londres: John Calder, 1980.
- Weber, Edith. *La recherche musicologique. Objet, méthodologie, normes de présentation*. París: Beauchesne, 1980.
- Westbrook, James. *Guitars through the Ages*. Hove, East Sussex: el autor, [2002].
- . *The century that shaped the Guitar*. Hove, East Sussex: el autor, 2005.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Introducción y traducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. 5.^a reimpresión. Madrid: Alianza Editorial, 2010.

Los métodos de guitarra españoles (1790-ca. 1900)

Yates, Stanley. «Sor's Guitar Sonatas: Form and Style». En *Estudios sobre Fernando Sor*, editado por Luis Gásson, 447-92. Madrid: ICCMU, 1984.

Yebes, Condesa de. *La Condesa-Duquesa de Benavente. Una vida en cartas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1955.

Zuth, Joseph. *Handbuch der Laute und Gitarre*. Viena: Verlag der Zeitschrift für die Gitarre, 1926.