

INFORME SOBRE “TOQUES TRADICIONALES DE GUITARRA EN EL MARCO DE LAS FIESTAS PARTICIPATIVAS”

De cara a su futura declaración como
Manifestación Representativa del Patrimonio
Cultural Inmaterial



“Los intérpretes rara vez son músicos muy científicos. Se contentan tañer mal que bien las cuerdas, y con variar esto pasando la mano entera sobre ellas, rasgueando o con “florituras”, *floreando* y golpeando la tapa con el dedo gordo, en lo que son muy expertos. Ocasionalmente en las ciudades hay un zapatero o un maestro del tipo que sea, que ha llegado a dominar mejor su ingrato instrumento, pero el intento es un fracaso”

Richard Ford, *Manual para viajeros por España y lectores en casa. Andalucía* (1845, p. 84)

“La habilidad con la guitarra de los *bluesmen* les confería gran poder y estatus entre sus hermanos, que estaban locos por la música y el baile. La de seis cuerdas, para alguien familiarizado con los recursos al alcance de la mayoría, era una orquesta portátil, capaz de hacer sonar varias secciones a un tiempo. Da respaldo y responde al mordaz ingenio del cantante, y al mismo tiempo, proporciona música de baile en una sala llena para un montón de gente”

Alan Lomax, *La tierra que vio nacer el blues* (2020, p. 321)

Título

Informe sobre “toques tradicionales de guitarra en el marco de las fiestas participativas”

Redacción/Documentación

Julio Guillén Navarro
Doctor en Musicología

Fecha

Septiembre de 2022

Fotografía de portada

Músicos tradicionales de Nerpio (Albacete)
Autor: Fidel del Campo

ÍNDICE

1. Justificación de la declaración.....	5
1.1 Situación de peligro detectada.....	5
1.2 Valores culturales que promueven los toques de guitarra.....	7
2. Orígenes documentados y estudios previos.....	8
2.1 La guitarra rasgueada en España. Historia de “la hermana pobre”.....	8
2.2 Las fiestas participativas con guitarra en España.....	15
2.3 Estudios previos.....	17
3. Definición del objeto de protección. Los toques de guitarra tradicionales.....	20
3.1 Las guitarras populares y tradicionales: una clasificación producto del desinterés.....	20
3.2 Distintos tipos de agrupaciones populares con la guitarra como base.....	23
3.3 Los antiguos conjuntos de guitarras.....	30
3.4 Distribución geográfica de la guitarra como instrumento tradicional.....	32
3.5 Definición de los toques tradicionales de guitarra, características y elementos distintivos.....	33
3.5.1 Estilos de toque básico y su transmisión en el mundo tradicional.....	33
3.5.2 Combinaciones de instrumentos.....	35
3.5.3 Afinaciones de <i>scordatura</i>	36
3.5.4 Cordajes especiales.....	37
3.5.5 Sistemas nominales de acordes.....	37
3.5.6 Sistemas tradicionales para templar instrumentos sin afinador.....	38
4. La transmisión de los conocimientos.....	38
4.1 Transmisión oral/aural.....	38
4.2 La era tecnológica: recursos sonoros y audiovisuales.....	39
5. El “ecosistema” original de la guitarra tradicional: la fiesta participativa.....	40
5.1 La sociedad tradicional: un mundo en desaparición.....	40
5.2 Roles dentro de la fiesta.....	41
5.3 Gastronomía.....	42
5.4 La música en las fiestas participativas.....	43
5.5 El baile.....	45
5.6 Distintos modelos festivos relacionados con los toques de guitarra.....	47
5.6.1 Recorridos rituales.....	47
5.6.2 Espacios festivos estáticos.....	52
6. Nuevos paradigmas en eventos participativos de guitarra.....	56
6.1 Pervivencia, evolución y revitalización en colectivos rituales y pequeñas formaciones musicales. Aspectos organizativos.....	57
6.2 Los festivales multitudinarios y sus dinámicas propias	60
7. Percepción social.....	63
7.1 Dentro de la comunidad.....	63
7.2 Fuera de la comunidad.....	63

8. Los toques de guitarra en el escenario actual.....	64
8.1 Zonas de actividad actual en el instrumento.....	64
8.2 Un modelo de estudio sobre vitalidad (Grant y Sarin).....	69
8.3 Nodos de cognición musical (Timothy Rice).....	73
8.4 Características de los intérpretes: género, edad, procedencia, formación.....	75
8.5 La incorporación de la mujer.....	76
8.6 Los grandes referentes.....	77
9. Elementos materiales ligados al toque de guitarra.....	86
9.1 Instrumentos musicales.....	87
9.1.1 La familia de las guitarras.....	87
9.1.2 La familia de los guitarros.....	89
9.1.3 Los constructores.....	90
9.2 Aspectos estéticos ligados a la guitarra en la tradición.....	92
10. Dimensión internacional.....	94
11. Salvaguarda.....	98
11.1 Antecedentes administrativos.....	98
11.2 Estrategias para el futuro.....	100
11.2.1 El reto de trabajar con PCI.....	100
11.2.2 Obstáculos observados.....	101
11.2.3 Estrategias propuestas.....	105
12. Fuentes para documentar los toques de guitarra.....	107
12.1 Bibliografía.....	107
12.2 Selección de fuentes sonoras.....	112
12.3. Fuentes audiovisuales y digitales.....	113
13. Agradecimientos.....	114

1. Justificación de la declaración

1.1 Situación de peligro detectada

La historia reciente de la guitarra tradicional es la de una práctica totalmente ignorada, arrinconada y ninguneada por estudiosos, medios de comunicación y colectivos tradicionales.

Si bien la historia, la técnica o la relevancia de instrumentos como la gaita o la dulzaina no se ponen actualmente en duda, no parecía ni siquiera existir conciencia de que el mundo de la guitarra tradicional haya tenido una forma de expresión específica y diferenciada de las de sus dos grandes hermanas, la clásica y la flamenca.

Sucesivos procesos de apropiación cultural por parte de colectivos urbanos; la falta de conciencia por parte de los medios de comunicación durante décadas; y el olvido de los especialistas del instrumento en el ámbito musicológico son solamente la punta del iceberg de un problema de largo recorrido.

Actualmente puede que sean menos de 1000 las personas que tienen nociones relacionadas con los toques tradicionales de guitarra en España y la mayoría desconocen que están ante un elemento patrimonial de gran valor y que su vitalidad pende de un hilo. Si pocas personas son las que tienen alguna noción, muchos menos son los portadores con conocimientos avanzados en la práctica tradicional del instrumento (técnicas de toque pulidas, verbalización de conceptos, conocimiento de afinaciones de *scordatura*, criterios estéticos sobre el sonido, sistemas nominales de acordes, técnicas de afinación del instrumento sin afinador). A esto debemos sumar que hay un gran porcentaje de portadores de este patrimonio cuya edad supera los sesenta años, y que casi todos los expertos se encuentran en esa franja de edad.

El lanzamiento en 2020 de la campaña de recaudación de fondos y posterior materialización del proyecto audiovisual *Tiene boca y sabe hablar* ha supuesto para muchas personas el (re)descubrimiento de una faceta totalmente ignorada en el campo de la música de tradición oral española. Para otras, este proyecto ha supuesto un acto de justicia que ha vuelto a otorgar a esta práctica tan marginal y a los portadores-expertos que llevaban décadas trabajando, un lugar relevante en los distintos flujos de información (prensa, redes sociales, ámbito académico) sobre la música tradicional española.

Por otra parte, la escasa presencia mediática del fenómeno (diluido en un maremágnum de prácticas musicales populares) y su pervivencia en una suerte de “islas culturales” aisladas de grandes centros demográficos ahondan en la infravaloración de esta parcela del patrimonio musical español.

Fue esta y no otra la razón de iniciar el proyecto audiovisual *Tiene boca y sabe hablar* (Guillén 2022) que nos ha traído hasta aquí.

1.2 Valores culturales que promueven los toques de guitarra

Abordar los toques de guitarra como un fenómeno musical aislado de todo contexto sería un gran error de enfoque, ya que ninguna manifestación musical permanece al margen de un entorno que le da sentido y con el que interactúa.

Los toques de guitarra son una manifestación ligada a las culturas rurales y a sus modos de expresión de tipo comunitario. Más allá del material puramente musical (repertorios, técnicas, afinaciones, instrumentos) existe una forma de entender la fiesta en la que la guitarra es elemento sustentador.

Los toques de guitarra participan del mantenimiento de repertorios autóctonos que son característicos de determinadas poblaciones o comarcas y que aparte de tener un valor musical, también encierran otros valores desde el punto de vista identitario, ya que simbolizan la pertenencia a una comunidad y el reclamo de una cultura propia, sobre todo en tiempos de globalizaciones como la actual. Un buen ejemplo serían las músicas del ciclo anual como rondas veraniegas o la práctica del baile suelto (jotas, fandangos, etc.) que requieren de cierto enfoque musical sin el cual sería imposible que se conservasen.

Sin duda, el elemento que sigue dando sentido al toque de guitarra son las fiestas participativas. Éstas son eventos que se celebran en distintos espacios, no siempre con una vinculación institucional de ayuntamientos o parroquias, pero que presentan una serie de características compartidas. Entre ellas, el fomento de actividades comunes (el baile, por ejemplo) que tienen un valor cultural; el fomento de las relaciones entre iguales; la presencia de la gastronomía como uno de sus pilares; y la creación de lazos de fraternidad o identidad entre personas de distintas edades, sexos o procedencias. En este último punto, resulta de gran importancia la reivindicación de los lazos de pertenencia a las comunidades rurales como forma de frenar la despoblación.

Es por eso que el hilo conductor de este informe no serán únicamente los toques de guitarra, sino la práctica de los mismos en el marco de las fiestas de tipo

comunitario o participativo. La acuñación de un nuevo término como es el de “toques tradicionales de guitarra en el marco de fiestas participativas” (que después explicaremos convenientemente) resulta de gran utilidad al ser un concepto que aglutina un gran espectro de prácticas de gran parte de España.

2. Orígenes documentados y estudios previos

Para hallar los orígenes de la manifestación que pretendemos proteger es necesario estudiar la presencia de dos elementos que comenzarán a conjugarse a partir del siglo XVI-XVII. En primer lugar, la guitarra rasgueada como nueva forma de producir música y en segundo lugar la aparición de determinados repertorios cantados de carácter tonal que se acompañan con guitarra y que en ocasiones también se bailan: melodías de danza, canciones religiosas o pseudoreligiosas y bailes como seguidillas, fandangos y jotas.

2.1 La guitarra rasgueada en España. Historia de “la hermana pobre”

Ya desde que surge la guitarra entre los siglos XV y XVI parece plantearse esta como un instrumento de sencilla ejecución que se empleará principalmente de forma rasgueada. Siguiendo a autores como Fray Juan Bermudo (1555) no están del todo claros los límites organológicos entre la vihuela (en principio cortesana y empleada para hacer polifonía contrapuntística) y la guitarra (de carácter popular y más enfocada a la música homofónica, es decir, que emplea acordes); **lo que sí queda patente es que con la eclosión de la guitarra se materializa una vertiente musical claramente enfocada a hacer música en sociedad: piezas cantadas, acompañadas con acordes de guitarra y bailadas.**

Siguiendo a Francisco Alfonso Valdivia,

El aspecto técnico del rasgueado probablemente existía desde tiempo atrás, pero es hacia la década de 1580 cuando comienza a formularse en España y desde ahí a difundirse al resto de Europa, particularmente a Italia. La adopción de esta técnica de acompañamiento permitió superar la mayor parte de las dificultades teóricas del contrapunto y desarrollar un concepto del acorde como bloque sonoro desligado de las reglas que rigen la conducción de voces en la polifonía, consolidando de este modo un vocabulario acórdico básico que permitió a las clases menos formadas desarrollar una afición musical. El estilo rasgueado tuvo la hegemonía sobre el punteado por esta relativa facilidad. (Valdivia, 2015: 17).

Y unas páginas más adelante, afirma este mismo autor

Esta reducción de la armonía a simples acordes que, una vez memorizados, posibilitaban a cualquiera para acompañar un baile o una canción, resultó una herramienta de extraordinaria eficacia para la difusión de la música entre una masa de aficionados. (Valdivia, 2015: 139).

Si bien existen algunas piezas para guitarra anteriores a fines del siglo XVI, será el primer tratado el que inaugure la senda del instrumento por la música rasgueada. Joan Carles i Amat publica su *Guitarra española y vandola...* (1596) donde ya se ofrecen ilustraciones sobre los distintos acordes que se pueden realizar en el instrumento usando el “alfabeto catalán”. Por aquel entonces, el instrumento transitaba desde los cuatro órdenes (tres dobles y la prima simple) a los cinco órdenes (cuatro dobles y prima simple) que mantendría hasta finales del siglo XVIII. Unos años después, Luis Briceño publica en París su *Método mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* (1626) que también expone como única técnica el rasgueo, y pocos años después, el portugués Nicolao Doizi de Velasco publica su *Nuevo modo de cifra para tañer guitarra* (Nápoles 1640), que ya empleará un sistema de letras distinto de los anteriores. Pero será Gaspar Sanz quien publique el método más completo de guitarra rasgueada, *Instrucción de música sobre la guitarra española* (Zaragoza, 1674), que ya aporta por primera vez indicaciones sobre el movimiento de la mano. Después de Sanz aparecen otros como *Luz y norte* de Lucas Ruiz de Ribayaz (1676), *Reglas y advertencias* de Pablo Minguet e Yrol (1760) que o bien copian a los tratados anteriores o no ofrecen nada nuevo.

El camino de la guitarra en España tomará durante el siglo XVII otros rumbos cada vez más alejados del estilo rasgueado más característico de los ambientes populares. Tanto el acompañamiento sobre la parte (bajo continuo) como el estilo punteado requerirán de mayores conocimientos musicales y recibirán el beneplácito de eruditos y tratadistas. Todo lo contrario que el estilo rasgueado que ya desde el siglo XVI comenzó a “cosechar” alusiones despectivas por su facilidad y su tosquedad. Así pues, términos como “música ruidosa”, “aporrear”, “cencerrear”, “tundir”¹, “instrumento atormentador”, “instrumento ingrato”, “almohazar”² eran habituales con relación a la guitarra y su estilo rasgueado (Cáceres y Campo 2013: 22-26).

Con el surgimiento de la guitarra moderna (término acuñado por Tyler), el estilo rasgueado seguirá su propio camino, pasando además a conformar el estereotipo de “lo español”. El barbero y su guitarra serán un binomio que aparece en el siglo XVII y se prolonga hasta bien entrado el siglo XIX, conectando ya con los toques que, según varios estudiosos, representan los orígenes del flamenco: los toques barberos (Cáceres y Campo 2013). Los tratados seguirán publicándose, pero cada vez abunda más el estilo punteado (tanto en cifra como por notación actual), lo que ha llevado a algunos

1 Igualar dos paños de lana con la tijera.

2 Frotar a las caballerías con la almohaza o rasqueta para limpiarlas.

autores como Javier Suárez a afirmar que era este el estilo mayoritario del instrumento, algo en lo que discrepamos.

Si bien el estilo rasgueado tiene una larguísima trayectoria como práctica popular desde mediados del siglo XVI, parece que hasta mitad del siglo XIX no se encuentran tratados que describan con detenimiento cómo interpretar piezas tradicionales en estilo rasgueado: afinación del instrumento, posturas acórdicas específicas en el mástil, movimiento de la mano, golpeo de la tapa, etc. Sirva como ejemplo una consulta a algunas obras que tratan el rasgueado en la guitarra del siglo XVII (Tyler 2011; Valdivia 2015; Zapico 2015), donde no hemos hallado indicaciones concretas que hagan mención a aspectos como el golpeo de la tapa del instrumento, que, como veremos, es una de las bases del estilo tradicional.

Aunque no sea una referencia del todo explícita, la cita de Richard Ford que hemos empleado para abrir este informe (Ford 2008) da cuenta del empleo del estilo rasgueado y del golpeado de la tapa, siendo posiblemente la primera referencia que se puede poner en relación directa con la base del toque tradicional-popular de guitarra.

Concretando algo más, de estos años tenemos el *Modo práctico para aprender el rasgueo de la guitarra...* de Matías Jorge Rubio (publicado a partir de 1860 con múltiples ediciones), el *Método de bandurria y guitarra por numeración al sistema antiguo* de Manuel Peñalba (1877) o el manuscrito que elaboró Ruperto Ruiz de Velasco en 1895, tres obras que, si bien breves, son determinantes para documentar la presencia y difusión de los toques que pretendemos proteger.

La primera de ellas (Rubio 1860) es un breve cuadernillo que indica las pautas de rasgueo para interpretar piezas de repertorio tradicional muy difundidas por toda España, como son la jota, las seguidillas, el fandango, la rondeña o las seguillas mollares y aportando, además, la que puede ser la primera referencia del golpeo de la tapa de la guitarra en estos repertorios:

En la jota y fandango, dan algunos el primer golpe del compás en la tapa de la guitarra unidas las yemas de los dedos de la mano derecha, y los otros dos rasgueados según se ha dicho: este golpe también se da sobre las seis cuerdas y cerca del puente, volviendo un poco la mano derecha, y estendiendo [sic] el pulgar para que de sobre todas ellas. Se varia también haciendo el primero rasgueado y los otros dos golpeados. (Rubio, 1860: 2)

A continuacion vá todo lo dicho, demostrado en la Jota, Fandango y de mas en que se hace uso.

El signo que se usa para indicar el rasgueo es asi }.

RASGUEO SENCILLO

Se hace dando con el pulgar de la derecha el 1.^o tiempo del Compas y con los otros abiertos el 2.^o hacia abajo.

JOTA.



Fragmento del libro de Matías Jorge Rubio (1860) indicando el movimiento de la mano derecha para tocar la jota.

En el segundo tratado, Peñalba (1877) expone algunos conocimientos que actualmente son la base del estilo tradicional de guitarra: las posturas de “la aragonesa” (La mayor del quinto traste), el requintado de la guitarra para tocar la jota (subiendo la segunda cuerda medio tono), o el toque de la jota en el guitarra, junto con algunas otras indicaciones que después trataremos con más atención.

JOTA LLAMADA ARAGONESA.

1.ª parte. El dedo índice, en el quinto traste pisando la segunda, el dedo de corazón en el sexto traste pisando la tercera y el dedo superior en el séptimo traste pisando el cuarto.

2.ª postura. El dedo índice, queda fijo en el quinto traste pisando la segunda, el dedo de corazón se coloca en el sexto traste pisando el cuarto y el dedo superior se coloca en el séptimo traste pisando el quinto, y el dedo meñique en el séptimo traste, pisa la 5.ª.

JOTA LLAMADA ARAGONESA.

P	0 0	0 0	0 0	0 0	0	0 0	0 0	0 0	0 0	0
	5 5	5 5	5 5	5 5	5	5 5	5 5	5 5	5 5	5
	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 0	6 6	6 6	6 6	7
	0	0	0	7		7 7 0	7 7 0	7 7 0	7 7	P
	P			P		P	0	0		

JOTA LLAMADA REQUINTADA.

Para esta jota, es preciso subir la segunda poco a poco hasta que pisada en el segundo traste, quede unisona con el cuarto al aire, unisona quiere decir, que las dos cuerdas tengan una sola voz.

Fragmento del libro de Manuel Peñalba(1877) detallando las posturas en el mástil del instrumento, tal y como hacían los intérpretes de mayor edad en buena parte de España.

Otro documento interesante de esta época es el manuscrito *Cantos populares de España. La jota aragonesa*, redactado por el músico aragonés Ruperto Ruiz de Velasco en 1895 que también expone algunas de las prácticas referidas en los tratados anteriores.

En todo este relato hemos de tener en cuenta que, desde los orígenes de la guitarra allá por el siglo XVI y paralelamente a la publicación de tratados orientados a un público instruido y posiblemente de origen urbano, ha existido una práctica musical de carácter popular (mayoritariamente ágrafa, mantenida por tradición oral) que ha podido contener muchas otras prácticas musicales (técnicas, afinaciones, repertorios) que actualmente nos son desconocidas. Ya hemos ofrecido algunos datos sobre este aspecto en publicaciones como *Los Animeros de Caravaca* (2019), donde se detallan sistemas de afinación tradicionales, indicaciones para el cordaje de las guitarras de órdenes (cuerdas dobles) y otros aspectos por parte de músicos analfabetos.

Por otro lado, dentro de este apartado **creemos necesario incidir en la importancia del mundo de la guitarra popular-tradicional (rasgueada) que, debido**

a su carácter conservador, ha seguido manteniendo elementos que cuentan con gran antigüedad en la historia del instrumento y que en muchos casos se daban por perdidos:

- En primer lugar, podemos hacer referencia al **mantenimiento de guitarras de órdenes**, que teóricamente desaparecieron en las primeras décadas del siglo XIX según la musicología histórica, pero que se han seguido empleando *de facto* por distintos lugares del país. Constructores como Francesc Casanovas en Mallorca, otros como la saga de los Alfocea en Caravaca de la Cruz (que abarcó desde finales del XVIII hasta 1930 aproximadamente)³, en Tortosa (Tarragona) o Telesforo Julve en Valencia fabricaron guitarras de cinco y seis órdenes después en distintos momentos entre 1860 y 1930. Este dato lo atestiguan los catálogos publicados por Julve y los instrumentos conservados de los constructores citados, además de algunas fotografías como las que realizó Jean Laurent en la boda de Alfonso XII (1878) a músicos de Ciudad Real y Guadalajara.



Detalle de la fotografía realizada por Jean Laurent al grupo de Guadalajara que asistió en 1878 a la boda de Alfonso XII. Aquí se puede observar como la guitarra tiene seis órdenes (cuerdas dobles) en vez de seis simples, muestra de la predilección por este tipo de cordajes en los músicos tradicionales.

³ Información suministrada por el investigador Indalecio Pozo.

- En segundo lugar, la pervivencia en la tradición popular de **instrumentos con diapasón a la altura de la tapa, conocidos como guitarros, guitarrillos, triples, requintos, etc.**, es otro elemento llamativo⁴. Serán únicamente los guitarros (una familia de instrumentos de pequeño tamaño enraizados en las guitarrillas, triples y discantes de los siglos XVI, XVII y XVIII) que se conservaron en zonas de Aragón, Cataluña, País Valenciano, Sur de Castilla, Baleares, Murcia, Andalucía Oriental o Canarias) los que conserven este arcaísmo de las guitarras antiguas, lo cual les convierte en una subcategoría con entidad propia dentro de la familia de las guitarras. En este caso, muchos son los constructores que siguieron fabricando estos instrumentos que se desgajaron de la guitarra moderna, como veremos posteriormente.



Guitarro de 8 cuerdas (5 órdenes) fabricado en Caravaca a finales del siglo XIX y todavía en estado de uso.
Foto: J. Javier Tejada

⁴ El diapasón de resalte (por encima de la tapa) es un elemento que caracteriza a la guitarra moderna y que vino a sustituir al anterior. Fue una innovación que se atribuye a los guitarreros gaditanos de finales del siglo XVIII tales como Sanguino o Pagés que, junto a otras innovaciones, supuso un gran avance en el instrumento.

- Más allá de los instrumentos, resulta de gran valor que se hayan podido recoger de la mano de la tradición oral los sistemas de cordaje y afinación de muchos de estos instrumentos, ya que como afirma Juan Vila de Caravaca de la Cruz, “si no hubiéramos conocido estos datos, serían instrumentos mudos o impostores” (Guillén 2022, cap. 4). Así pues, contamos con muchos datos acerca de estas afinaciones, pero expresados con un lenguaje popular. **Términos como “chillonas”, “Pedro Antón”, “son suelto”, “son requinto” o “son pasado” indican formas de configurar distintos instrumentos y seguramente hayan servido a muchas generaciones para templar instrumentos que ya se tocaban en la España del siglo XVII y XVIII.**

Sin duda, **existen claras razones para el mantenimiento de muchas de estas prácticas musicales alejadas de lo que se considera la “evolución” (en términos organicistas) de la guitarra y de la música que se interpretaba en ella.** Tanto el uso de órdenes en vez de cuerdas, como el empleo de guitarras con una factura muy cercana a lo que sería una guitarra del siglo XVII en pleno siglo XIX e incluso siglo XX responden a la vigencia de una sonoridad musical -la de la combinación de guitarras- que seguía teniendo sentido en muchas comunidades rurales. Estos instrumentos eran parte indispensable de muchas celebraciones que más adelante trataremos y aunque al final casi terminaron por desaparecer, fueron testigos de una tradición secular que arranca en el siglo XVI, como ya afirmábamos al principio de este apartado.

Tal y como afirma Valdivia respecto a estos instrumentos en el siglo XVII, “creemos que el proceso de adición de guitarras debía basarse en un método cualitativo, en el que primaban los matices tímbricos y expresivos que podían conseguirse con la utilización de guitarras de diversos tamaños” (Valdivia, 2015: 101)

2.2 Fiestas participativas y bailes con guitarra en España

Aparejados a los elementos de cariz musical tratados anteriormente surgen otros de tipo social que están enraizados en la sociedad española desde hace siglos. No es este el lugar en el que realicemos un rastreo exhaustivo sobre los mismos, pero sí podemos ofrecer algunas referencias sobre su presencia en momentos históricos relativamente alejados del actual.

Si bien abundan los eventos en lugares estáticos como los bailes, son muy abundantes recorridos rituales por parte de colectivos sociales que pertenecen a un segmento poblacional (mozos) o a una institución (hermandad) y que recorren las calles de una localidad con el fin de realizar un cortejo (ronda), avisar de un evento (canto de rosario) o bien una cuestación económica (petición de limosna, etc.).

- a) **La ronda** es un fenómeno de fuerte implantación en la cultura española desde hace siglos. El hecho de que un grupo de mozos se reúna por la noche para cantar a la ventana o bajo el balcón de una o varias mozas aparece ya en épocas como el siglo XVI. Si bien la ronda no requería de una guitarra como instrumento indispensable, esta ha sido y es parte muy importante de la misma. Provincias como Huesca, Zaragoza, Teruel, Castellón, Albacete, Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara, Madrid, Segovia, Ávila, Cáceres o Toledo son lugares en los que la tradición de rondar a mozas con guitarras y otros instrumentos ha llegado hasta épocas muy recientes, conservándose en algunas de ellas todavía en la actualidad (Manzano y Vaquero, 1989; Pérez Pezuela 2021; Pérez Pezuela 2022).
- b) **Carreras, pedimentas, ranchos o misas relacionadas con las cofradías de ánimas:** desde el siglo XVI, se ha documentado en España la actividad de gran cantidad de cofradías de ánimas que empleaban la música en muchas de sus actividades (misas, actividades petitorias por las casas, etc.). En la actualidad, algunas zonas como el sureste peninsular, todavía conservan el vívido recuerdo de aquella actividad de gran implantación social, lo cual ha generado un proceso de revitalización ocurrido a partir de los años 80.
- c) **Rosarios de la Aurora:** el canto del rosario a altas horas de la noche es otra actividad musical de gran implantación en la cultura española. La tradición ha conservado numerosas manifestaciones de este tipo por toda la geografía, en las que la guitarra a menudo tiene presencia.
- d) **El baile** entendido como un fenómeno social en el que distintas parejas o grupos grandes realizan distintas mudanzas (no prefijadas) sobre una música, es posiblemente uno de los eventos más llamativos de las sociedades tradicionales españolas. Más allá de las piezas y los pasos, el baile era un momento de concentración de muy diversas energías: por la interpretación de la música o los pasos de baile, pero también por el cortejo

de los mozos y mozas, el control social por parte de los mayores, los momentos de diversión o incluso tensión derivados de rivalidades, desavenencias o ganas de reírse. En este tipo de eventos, la guitarra ha sido un elemento primordial -en aquellas zonas en las que se empleaba-. Muchas son las referencias históricas a momentos de este tipo, ya desde época de Cervantes y posteriores. Así pues, prácticas como el baile de candil y la fiesta de verdiales que estudió Miguel Ángel Berlanga (Berlanga 2000: 39 y ss.), o el testimonio de Charles Davillier a propósito del baile de las seguidillas en La Mancha (Davillier 1991:57-58), además de otros similares (fiestas de las cruces en el sur, bureos en Castellón) dan cuenta de la gran antigüedad de estas prácticas en la cultura española⁵. Si bien la música y los pasos de estos bailes se conservan, el baile en sí como evento social con una serie de normas y comportamientos ha decaído de forma espectacular en los últimos cincuenta o cien años. Todavía algunos como los que se celebran en Murcia -bailes de ánimas o de parrandas-, Cádiz (fiestas de chacarrá) o Castellón -bureos- recogen o intentan replicar la esencia de aquellas celebraciones de antaño en un contexto moderno.

2.3 Estudios previos

Como ya hemos reflejado más arriba, el mundo de las guitarras tradicionales en España ha sido objeto del maltrato y la pasividad por parte de unos y otros hasta el punto de que apenas existen unos pocos estudios en los que se trate algún aspecto relacionado con el mismo. Teniendo en cuenta la presencia histórica que ha tenido la guitarra tradicional en más de veinte provincias de España es llamativo el pequeño volumen de escritos en torno a la misma.

A fecha de escribir estas líneas **tenemos conocimiento de las siguientes publicaciones que tratan con cierto detenimiento los toques de guitarra:**

- En la zona del Maestrazgo de Teruel encontramos dos trabajos de 2003 y 2012 realizados por Diego Escolano y Carolina Ibor donde hacen

⁵ Ver Berlanga 2000: 21 y 22; Pitarch 2006; Ramell 2006.

referencia a los tipos de acompañamiento, los acordes, los instrumentos y repertorio.

- En el área de Castellón, el grupo Ramell publicó en 2006 una antología de grabaciones titulada *De rondes i bureos* con un libreto de gran interés con artículos del propio Grup Ramell y el etnomusicólogo Carles Pitarch.
- Fermín Pardo y José Ángel Jesús-María publicaron en 2001 el libro *La música en la tradició valenciana* en el que dedican varios apartados a los distintos toques de guitarra, afinaciones y estilos musicales recogidos por distintos puntos de la Comunidad Valenciana.
- En la isla de Mallorca, varios autores (Simó Adrover, Toni Adrover, Sebastià Barceló y Margalida Rigo) publicaron en 2004 un artículo titulado “Els sonadors de pagès” donde hacen referencia a los instrumentos, los toques y las afinaciones de este repertorio tan específico del sureste mallorquín.
- La tesis doctoral sobre los Animeros de Caravaca (Murcia) convertida después en el libro *Los Animeros de Caravaca. Tradición musical y revitalización en las cuadrillas del sureste español* (Guillen, 2019), alberga un capítulo completo dedicado a aspectos organológicos, además de técnicas instrumentales, afinaciones y otras prácticas del mundo de la guitarra en Caravaca y Moratalla.
- También el afamado folklorista Agapito Marazuela incluyó en su *Cancionero de Castilla* varias piezas con acompañamiento de guitarra en las que indica algunos aspectos de la técnica del instrumento.
- Por último, debemos destacar el proyecto desarrollado en los últimos cuatro años por Julio Guillén (dirección) y Fidel del Campo (cámaras). *Tiene boca y sabe hablar* (Guillén 2022) es una antología audiovisual formada por quince capítulos en los que se recorren distintos puntos de España. Cada capítulo está protagonizado por un músico referente de una zona concreta que guía al espectador por distintos aspectos relacionados con su historia de vida en relación con la guitarra, el aprendizaje de la misma, su repertorio, etc. Sin duda es el trabajo más completo hasta la fecha por lo novedoso del enfoque (formato de entrevista, soporte audiovisual y carácter global).



Por otra parte, también existen **estudios que abordan el contexto social de los toques de guitarra**. Algunos de los más relevantes son los siguientes:

- *Grupos para el ritual* es un volumen colectivo que coordinó Manuel Luna (Luna 1989) en el que se abordaba la fiesta desde el punto de los colectivos tradicionales de distintos lugares de España: cuadrillas, auroros, rondas, pandas de verdiales, cofradías de ánimas, ranchos de ánimas. Es un buen punto de partida para comprender la importancia de estas “gentes de la fiesta” (*gens de la fête*) a las que aludía el etnomusicólogo Bernard Lortat-Jacob.
- Otro trabajo más centrado en el baile es “Los bailes de parrandas entre los límites de Murcia y Almería”, un extenso artículo del antropólogo Manuel Sánchez (Sánchez 2015) que supone una fiel radiografía de este fenómeno que todavía hoy tiene su vigencia en estas tierras, siendo toda una excepción en el panorama.
- *Bailes de candil andaluces y fiestas de verdiales* es un volumen publicado por el etnomusicólogo Miguel Ángel Berlanga que aborda de una manera muy completa el fenómeno de los verdiales malagueños en todas sus

dimensiones. Es de destacar el recorrido histórico y social que hace de esta fiesta que tanta vigencia tiene en el momento actual, después de su entrada en la ciudad en las últimas décadas del siglo XX.

- *De rondes i bureos* es una publicación promocionada por el Grup Ramell, de Castellón (Ramell 2006; Pitarch 2006)). Además de grabaciones sonoras de la zona del interior de la provincia, el trabajo incorpora interesantes textos del grupo y del etnomusicólogo Carles Pitarch sobre la proyección histórica, los aspectos sociales y musicales de esta práctica festiva.

Una vez expuestas las publicaciones más relevantes de que tenemos noticia, cabe hacer la reflexión de que **falta un trabajo de síntesis que pueda recopilar todos los datos actualmente dispersos sobre los toques tradicionales de guitarra en España y su contexto social para así darle entidad a una parcela de conocimiento y una práctica musical que permanecen actualmente infravalorada y desconocida para el mundo académico y también para muchos estudiosos y aficionados del mundo tradicional.**

3. Definición del objeto de protección. Los toques de guitarra tradicionales

3.1 Las guitarras populares y tradicionales: una clasificación producto del desinterés

La sola asociación de los conceptos “guitarra” y “tradicional” suele provocar el desconcierto en determinados foros del estudio de la guitarra en España, como si de dos términos incompatibles se tratase, ya que **en determinados círculos académicos ni siquiera se concibe la posibilidad de que exista un estilo o técnica diferenciado para esta música** –y tampoco que estos hayan sido *vox populi*, nunca mejor dicho–. A estas alturas todavía existen demasiados claroscuros en el relato sobre la guitarra empleada por las clases populares en el último siglo y medio, circunstancia que también ha defendido Vinciane Trancart recientemente (Trancart 2019: 25). Desde ciertos enfoques de investigación parece no existir resquicio para una práctica musical fuera de los tratados, partituras, manuscritos y documentos de archivo y presuponen que el universo de la guitarra del último siglo y medio siempre ha estado en relación a Sor, Tárrega y Llobet o, por otro lado, a la vertiente flamenca de los anteriores (Montoya, Sabicas o de Lucía).



Guitarrista. Murcia, 1952. Autor: Alan Lomax

Todo lo restante –que paradójicamente ha implicado a la mayoría de intérpretes de guitarra en el día a día– se ha calificado como “popular”, un término que, si bien ha llegado a acarrear tintes despectivos, también ha servido como cajón de sastre en el que ubicar todas aquellas prácticas susceptibles de “carecer de interés” bien artístico o histórico. En absoluto pretendemos minimizar los logros de estos dos mundos; tampoco equiparar a la guitarra popular a esos niveles de refinamiento musical; pero **la guitarra también es un instrumento que atesora un incalculable valor social, algo de gran interés si buscamos entender la música desde un punto de vista holístico**. Alrededor de ella han tenido lugar muchos momentos de la vida de los habitantes de España como bien se puede comprobar en todo tipo de fuentes de los siglos XVII, XVIII, XIX y XX que no citaremos aquí: rondas nocturnas, canto de romances, ajeteo en las barberías, bailes en corralas... Es suficiente con conocer la relativa facilidad de acceso que había a los instrumentos de consumo para conocer la presencia del instrumento en la vida diaria⁶.

⁶ Una visión interesante sobre la accesibilidad del público a las «guitarras de consumo» (es decir, aquellas de baja calidad y uso diario en ambientes populares) es la que nos aporta un documento catalán de 1655 que además de reflejar cinco tamaños de guitarra distintos (*guitarró*, *guitarra ordinaria petita*, *guitarra ordinaria mitjana*, *guitarra ordinaria gran* y *guitarra de la forma major*) establece sus precios. Así pues, un guitarró podía valer lo mismo que unas valonas (5 sous catalanes) o comprarse con el sueldo de un aprendiz de carpintero de primer año; a su vez, un maestro carpintero podía adquirir una guitarra pequeña (*petita*) con el sueldo de un día (10 sous catalanes). PELLISA I PUJADES, Joan. *Guitarres i guitarrers d'escola catalana. Dels gremis al modernisme*. Barcelona, Anagrama Edicions, 2011, pp. 66 y ss.

Dentro de este *totum revolutum* de la guitarra popular se podrían incluir fenómenos como el *music hall*, las variedades, la música de los ciegos romanceros, los «aires del país», las murgas carnavalescas, los pasodobles, los tanguillos o la música de rondalla con maestro (Trancart 2019: 26 y ss.) en el mismo saco que **la música de guitarra más habitualmente asociada a las comunidades rurales, que es la que nos ocupa en este trabajo y que a partir de ahora denominaremos “guitarra tradicional”**; emplearemos este término como una manera de aludir al papel del instrumento dentro de las sociedades rurales de tipo comunitario, donde el principal medio de transmisión de la música ha sido la oralidad.

Por estas razones podríamos calificar a la práctica de la guitarra tradicional como **“la hermana pobre”, objeto del desinterés y el desprecio por parte de muchos estudiosos** (Trancart 2019: 253 y ss.); esa guitarra que “tan solo” se ha empleado en los últimos siglos para el *bureo*, “chacarrá” o baile de candil en cortijos, fincas, mases⁷ y aldeas de toda la geografía de la mitad sur; para las serenatas, *albaes*/albadas y rondas primaverales; para las noches de mayos del sur castellano, las romerías veraniegas o las carreras de ánimas del sureste peninsular⁸; para las nueve misas de gozo o el canto del rosario de la aurora; e incluso para, simplemente, juntarse a “echar una música” junto a los amigos un día corriente, sin mayores pretensiones.

De alguna manera podríamos aducir esa falta de interés al elitismo, a la casi total ausencia de virtuosos en esta práctica, a su exclusión del *mainstream* cultural o a su carácter efímero –ya que no se solía registrar en partituras y las grabaciones sonoras no han sido la norma en este campo–. **Pero sin duda, también ha existido un problema de foco ya esbozado más arriba: la localización de las fuentes.** La tradición oral opera aquí como vehículo de transmisión principal⁹ que no solamente sirve para difundir romances o piezas musicales, sino también para codificar secuencias armónico-rítmicas de rasgueo y golpeo; sistemas nominales que identifiquen los acordes; afinaciones con *scordatura* o cordajes en instrumentos de cinco órdenes, como más adelante se detallarán. Es a través de esta fuente de información que se ha podido rescatar una pequeña

7 Nombre que reciben en determinadas zonas de Aragón, Cataluña y norte de la C. Valenciana un conjunto de viviendas y edificaciones agrícolas en el medio rural, equiparable en cierta medida al cortijo sureño.

8 La carrera de ánimas era el recorrido que realizaban durante la Navidad las cuadrillas o grupos de animeros del sureste cuando realizaban la petición de limosna para las ánimas benditas.

9 Parece que este estilo de guitarra que denominamos tradicional descrito más adelante apenas tuvo eco en las publicaciones referidas al uso popular de la guitarra. En los abundantes métodos para guitarra rasgueada del siglo XVIII, XIX o principios del XX no suelen aparecer géneros musicales como la jota, el fandango o las seguidillas en su vertiente popular. Como excepciones consultar RUBIO 1860 y PEÑALBA 1877.

constelación de hábitos relacionados con el universo de la guitarra. Una práctica común en buena parte de la península ibérica y las islas y que solo aparecen de forma excepcional en documentos escritos.

3.2 Distintos tipos de agrupaciones populares con la guitarra como elemento de base

Resulta aventurado el precisar cuál fue el momento concreto en el que determinadas tradiciones que actualmente cuentan con gran difusión comenzaron a ser algo habitual en España. Esto es lo que ocurre con el fenómeno que pretendemos proteger a través de este informe.

En primer lugar, **cabría definir cuál es el fenómeno que aspira a ser protegido**, ya que, debido a la variedad estilística y la dilatada proyección temporal de las músicas populares-tradicionales asociadas a la guitarra en España, muchas manifestaciones aparecen como difuminadas dentro de un *totum revolutum* que mezcla distintos fenómenos. **Por tanto, habría que matizar que existen muy distintas manifestaciones musicales en la que aparecen “personas tocando guitarras” que no necesariamente tienen que coincidir con la manifestación que pretendemos revalorizar y proteger.**

Así pues, en torno a las distintas vertientes de la práctica popular de la guitarra en España se condensan diversas variables:

- Orígenes temporales: a menudo encontramos que conviven en el tiempo y también en el espacio (incluso dentro de la misma formación musical), fenómenos musicales de distintas características.
- Ámbitos territoriales: aquí aflora el binomio campo/ciudad que otrora no fue tan extremo como ha devenido en los últimos dos siglos. Lo que actualmente asociamos a música tradicional o campesina fue en algún momento también un patrimonio de las gentes de ciudad.
- Actores sociales: desde músicos con nula formación académica (y tampoco en lectoescritura) pasando por aquellos que contaban con un maestro de música y sabían leer cifra o partituras con cierto nivel hasta aquellos que pudieron acceder a una formación reglada, que fueron una minoría.
- Repertorio musical: en función de las distintas dimensiones, el repertorio musical que tenderán a interpretar estas agrupaciones diferirá. Si bien algunas interpretan música para rondas o serenatas, otras se centran en

música escénica o de exhibición; por el contrario, otro grupo se centraría en la música de baile tradicional o baile suelto.

Por tanto, la conjunción de estas variables (territorial, social, musical y cronológica) nos va a aportar un panorama de lo más complejo. **Desentrañar esta maraña de prácticas musicales es de vital importancia para poder delimitar concretamente a qué nos referimos en este informe. Así pues, bajo estas premisas, aparecen una serie de manifestaciones musicales de origen preferentemente popular que están presentes en la cultura española, de las cuales las dos primeras serán objeto de nuestro interés:**

1. **Grupos de carácter ritual.** Se trata de colectivos que asocian sus actividades a determinadas épocas del año, festividades concretas o contextos comunitarios. Si bien suelen contar con un número determinado de componentes, puede que estos varíen de unas apariciones a otras. En ellos, la variedad de instrumentos puede ser mayor, ya que cuentan con instrumentos más modernos conjuntados con otros característicos de esa zona o estilo (guitarras especiales, guitarros, triples, etc.). Aquí podemos englobar una gran variedad de colectivos que pertenecen a distintas áreas culturales de España. Las cuadrillas y grupos de animeros del sureste español son una de estas manifestaciones que, en origen, centraban su actividad principalmente durante el ciclo de Navidad, aunque su revitalización en las últimas décadas los ha convertido en agrupaciones más permanentes. Los colectivos que bajo distintas denominaciones se dedican a los cantos del rosario y similares (auroros, campanilleros, despertadores, etc.) centran su actividad en el mes de octubre, en el mes de mayo y algunos otros momentos puntuales.

El canto de los mayos en determinadas zonas la mitad sur de la península ibérica (La Mancha o La Alcarria, por ejemplo) también ha supuesto la creación de agrupaciones que se reúnen de año en año para cumplir con el ritual de cantar en torno a iglesias y ermitas, y también realizar rondas. A este fenómeno también se asocian las rondas que todavía hoy recorren las calles en determinados momentos del año (vísperas de fiestas, quintos, etc.) visitando ventanas y balcones para rondar a mujeres (Ávila, Cáceres, Guadalajara, Segovia, etc.).



Músicos aragoneses de principios del siglo XX. Por su indumentaria de personas del campo, instrumentos empleados y posiciones de acordes, interpretaban música tradicional en rondas o bailes. Fuente: cartv.es



Animeros del Campo de San Juan (Moratalla, Murcia) en 1945. Este colectivo se dedicaba a pedir donativos para las ánimas benditas durante la Navidad

2. **Pequeñas formaciones y solistas:** aquí se pueden englobar aquellas manifestaciones de pequeño tamaño que no tienen una existencia institucionalizada, sino que eran más producto de pequeños eventos como bailes u otros momentos de diversión. Aquí se contempla desde el músico solista con una guitarra, hasta las formaciones de varios músicos. Actualmente esta dimensión está en total riesgo de desaparición, absorbido por algunos de los tipos anteriores mayoritariamente.



El baile de la matanza. Albacete, 1900. Foto de Collado.
Este músico solista podría estar dentro del espectro de toques que intentamos reconocer y proteger.



Guitarrista. Fotografía de Otto Wunderlich. 1943.



Guitarrista. Fotograma de la película *La Mancha y el azafrán*, registrada en La Roda (Albacete) en 1933.

3. Rondallas asociadas grupos de folklore y similares: se trata de agrupaciones en las que la guitarra comparte protagonismo con instrumentos como la bandurria y el laúd español, además de otros instrumentos idiófonos y membranófonos. Si bien su época de mayor esplendor tuvo lugar a partir de los años 40 con la eclosión de los grupos de coros y danzas que fomentó el franquismo, es bastante probable que comenzasen a existir asociadas a determinados cuadros de bailes, una manifestación que trataba de recoger repertorios tradicionales asociados a una indumentaria tradicional y a unos pasos de baile. El poso de estas formaciones ha sido de tal importancia que **terminaron suplantando, absorbiendo o convirtiendo a muchas manifestaciones de carácter comunitario (grupos rituales y pequeños conjuntos de músicos de zonas rurales).**



Rondalla de un grupo de la Sección Femenina en Llanos del Caudillo (Ciudad Real) en 1974. Autor: Eduardo Matos

4. Tunas: si bien la tuna es un fenómeno que surge ya en el siglo XVII, todavía en la actualidad ejerce su influencia sobre muchos colectivos. Lo que caracteriza a estas formaciones eminentemente masculinas es un repertorio determinado, en el que destacan pasodobles y otras canciones cantadas a coro, con gran presencia de guitarras, bandurrias y laúdes y una indumentaria especial. **Las tunas suelen tener un ámbito urbano y sus componentes, en origen universitarios, suelen tener distinta procedencia.**
5. Agrupaciones de pulso y púa: **este tipo de colectivos supone la existencia de una clara intención artística o escénica.** Son agrupaciones más o menos limitadas en sus componentes y cuentan con un repertorio variado en el que hay clásicos de la música española (pasodobles, marchas) y otros de distinta procedencia (canciones latinoamericanas, éxitos del pop, bandas sonoras, etc.). Algunos suponen un alto nivel de especialización artística por sus pulidas interpretaciones.



Orquesta de la capilla evangélica de Albacete. Años 20. Fuente: Albacete-fotos.blogspot.com

3.3 Los antiguos conjuntos de guitarras como origen

Tanto los testimonios obtenidos gracias al trabajo de campo como las referencias bibliográficas de ciertos autores nos han puesto sobre la pista de los conjuntos originarios que eran los depositarios de este patrimonio de toques, de piezas musicales y de esta forma de hacer la fiesta comunitaria. Salvando las distancias entre unas y otras zonas, parece que los conjuntos de guitarras y guitarros de varios tamaños y afinaciones fueron la norma hasta el tránsito entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX.

Autores como Ruperto Ruiz de Velasco (1895), Arcadio de Larrea (1947) y más recientemente Diego Escolano y Carolina Ibor (2003) evidencian como en Aragón y zonas cercanas (Tarragona, Castellón, Valencia, etc.), la formación habitual antes de la llegada de la rondalla (guitarra, bandurria, laúd) estaba compuesta por guitarras, requintos y guitarros o guitarricos, siendo estos últimos los que solían asumir la parte melódica del conjunto¹⁰.



Conjunto de guitarra (izquierda), guitarra tenor (derecha), requinto (centro-izquierda) y guitarrico (centro-derecha), antecedentes de la rondalla actual en zonas como Aragón, sur de Cataluña y Norte de Valencia. Autor: Julio Guillén Navarro

¹⁰ En concreto Domingo Salvador, de Lluçena (Castellón) hace referencia a *guitarra de colp*, *guitarra de baixos* o *guitarra requintá*, *guitarro* y *tiple* como la antigua formación de su zona (Guillén 2022, capítulo 14).

En el caso del sureste peninsular, comarcas como la de Caravaca y la de Lorca todavía guardan la memoria de estos conjuntos de guitarras. En la ermita de Benablón (Caravaca) se conservaba hasta mediados del siglo XX un arcón con una guitarra mayor, un tenor, y dos guitarros, todos ellos de cinco órdenes (Guillén 2022, capítulo 4). Por otro lado, Lorca también fue un caso de conservación tardía de este patrimonio; allí, según los datos recogidos por Lucas Guirao, las cuadrillas de ánimas se componían de instrumentos como guitarra mayor, tenor, guitarro, requinto y “timple” (nada que ver con la vertiente canaria del instrumento), cada uno con su cordaje y afinación diferenciados.



Guitarras y guitarros de órdenes dobles de la familia pertenecientes a los Animeros de la Posá de la Compañía (Caravaca, Murcia), en su mayoría, copias de originales-

i

Todo este patrimonio instrumental arranca en siglos pretéritos, ya que las guitarras de órdenes en distintos tamaños se documentan ya en los siglos XVI y XVII a través de tratados como los de Ambrosio Colonna, Francesco Corbetta, Andrés de Sotos, o Pablo Minguet entre muchas otras fuentes (Guillén 2019: 177-188).

3.4 Distribución geográfica de la guitarra como instrumento tradicional en España

Si bien la guitarra se considera, junto a las castañuelas o la pandereta, el instrumento más representativo de nuestro país, el área de distribución de la guitarra como instrumento empleado en la música tradicional no abarca la totalidad del territorio. Según las fuentes con las que contamos en relación a este aspecto, áreas como Galicia, Asturias, Cantabria, vastas áreas de Castilla y León (Salamanca, Zamora, León, Palencia, Burgos), El País Vasco, además de Ibiza, son lugares en los que parece que el instrumento no ha tenido implantación. Cabe matizar, que dentro de otros repertorios musicales (música académica, aires del país, música de “baile agarrao”), la guitarra ha estado muy presente en distintas zonas del país, pero se trata de otros repertorios con otras connotaciones sociales y culturales que no abordaremos aquí.

A excepción de estas zonas citadas, podemos afirmar gracias a distintos datos de tipo gráfico, sonoro, etc. que **buena parte del país se podría incluir en esta “zona guitarrera”, donde el instrumento se ha empleado hasta finales del siglo XIX para todo tipo de eventos en las comunidades campesinas.**



Mapa con la estimación de las zonas en las que la guitarra era un instrumento tradicional hasta finales del siglo XIX-principios del XX según fuentes de distintos tipos (gráficas, sonoras, escritas, etc.). Las zonas con menor intensidad de color azul son aquellas en las que se ha documentado menos presencia del instrumento o no se usaba en todas sus comarcas.

Elaboración: Miguel Ángel Romo.

3.5 Los toques tradicionales de guitarra. Definición, características y elementos distintivos.

Como ya hemos remarcado anteriormente, el empleo de la “guitarra tradicional” nos centra en un universo muy concreto dentro de la técnica del instrumento. La base de este estilo es sin duda la ejecución del instrumento en su estilo rasgueado.

3.5.1 El toque básico en guitarras y guitarros

Dentro de esta categoría cabe puntualizar que el rasgueo de la guitarra en ritmo ternario (el más habitual) suele alternar las partes aguda y grave del instrumento de la siguiente manera:

- a. Para los tiempos fuertes mediante el golpe del pulgar en los bordones acompañados de un batido en la parte inferior de la tapa del instrumento.
- b. Para los tiempos débiles a través del rasgueo de las cuerdas agudas con los dedos anular, medio e índice.



Secuencia del toque de guitarra. Fotografía de Julio Guillén Fresno

Si bien esta base parece haber sido común a las zonas geográficas anteriormente referidas, existen multitud de estilos locales -e incluso personales- que diversifican las posibilidades de este toque básico. Los estilos de rasgueo y golpeo pueden obtener sonoridades muy distintas al instrumento dentro de esta técnica tradicional, añadiendo nuevos golpes –a tiempo o incluso a contratiempo-, rasgueos doblados hacia arriba y

abajo, introducción del dedo pulgar para obtener melodías o “protomelodías”¹¹ y también la combinación de la mano derecha con la izquierda realizando modificaciones en los acordes que produzcan distintos efectos sonoros (notas de adorno, juegos rítmicos, etc.).

Así pues, gracias al recorrido realizado con el proyecto *Tiene boca y sabe hablar* (Guillén 2022) se documentaron distintas formas de proceder en cuanto a este toque básico de un ritmo ternario.

En cuanto a los patrones de rasgueo-golpeo, se pueden establecer los siguientes:

- **El patrón básico de golpe en la tapa** -o golpe de pulgar en bordones- y dos rasgueos. En muchos lugares de la meseta se conoce a este ritmo como “pan y miel” o “el treintaytrés” (Ávila, Toledo, Segovia), que equivalen en Aragón a “chicha y pan, chicha y pan” (Escolano e Ibor 2003: 119) mientras que otros como Pedro Cabrera (Murcia) lo enseñan como “juntos, juntos, pulgar” (Guillén 2022, cap. 1). Es, sin duda, el más extendido en España, aunque con variantes comarcales que le dan personalidad. Por ejemplo, en Gredos y La Vera (Cáceres, Ávila) o Nerpio (Albacete), es habitual que el tiempo fuerte tenga menor duración que los otros dos. También difieren las formas de rasguear, ya que en el sureste (Sierra del Segura, Murcia, Almería) es habitual rasguear todas las cuerdas en los tiempos débiles, mientras que en otras zonas más meridionales (La Mancha, Mallorca, Maestrazgo, Ávila, Segovia) se suelen rasguear las cuerdas más agudas desde la cuarta. En cambio, en la zona de Puerto Lumbreras (Murcia), se adopta una técnica de golpeo muy similar a la de las bulerías flamencas (Guillén 2022, cap. 1 y 9).
- **Otros patrones de acompañamiento en ritmo ternario.** En distintas zonas se encuentran patrones específicos comarcales, que a menudo se diferencian unos de otros. En Valencia o en Mallorca, se hace referencia a “ran, ran, plum-ran, plum, plum; mientras que en lugares como Nerpio (Albacete) se habla de “una y dos, dos y una”, que traducido al sistema anterior sería algo así como “ran, plum, plum- ran, ran plum”. En algunas

11 Con el término «protomelodías» me refiero a una serie de punteos, adornos o esbozos de fragmentos melódicos que se producen o modificando notas de un acorde sin interrumpir el rasgueo del instrumento. Suele ser la mente del que las escucha quien completa la melodía como bien ha demostrado la teoría de la Gestalt. Ver CURTIS, Meagan y BHARUCHA, Jamshed. «Memory and musical expectation for tones in cultural context». *Music Perception* 26, 4 (abril 2009), pp. 365-375.

zonas del interior de Castellón se llegaban a emplear hasta tres golpes de esta manera: “ran, plum, plum, plum, ram, plum” (Guillén 2022, cap. 14).

En relación al toque de los guitarros, requintos, tiples, etc. varios de los intérpretes entrevistados, procedentes de distintas zonas de España (Juan Vila en Caravaca; Pedro Cabrera en Torres de Cotillas, Domingo Salvador en Llucena del Cid, Toni Adrover en Felanitx o Vicente Carrasco en Valencia) hacen referencia a un estilo floreado que más que doblar a la guitarra (corcheas contra negras), realiza una suerte de tresillo musical, *borino* (como si imitase a un *borinot* o abejorro), redoble o *técnica de l’allioli* (por analogía con el movimiento rápido circular que hace falta para hacer esta famosa salsa levantina).



Pedro Cabrera tocando el guitarro tenor con el estilo “floreado” tan característico. Foto: Fidel del Campo, 2019.

3.5.2 Combinaciones de instrumentos

Otra práctica tradicional es la combinación de distintos instrumentos afinados a distintas alturas (“afinaciones transportadas”, “requintar”, “afinar a lo suelto”, “afinar a lo pasao”, “afinar por tenor”). La cejilla ha sido el medio más empleado para tal fin, aunque a menudo se combinaban, junto a las guitarras españolas ordinarias (longitud vibrante en torno a 650mm) instrumentos de varios tamaños

como “guitarras tenor” (en torno a 600mm), guitarras “mayores” o “de ánimas” (en torno a 680mm) y guitarros de distintos tipos y tamaños (en torno a 320mm, 435mm, 450mm, 510mm, 570mm¹²).

En Caravaca, Juan Vila recuerda como los músicos de mayor edad decían que “dos guitarras por el mismo sitio hacen ruido”, buscando siempre formas de cambiar el temple de una de ellas (Guillén 2022, cap. 4).

3.5.3 Afinaciones de *scordatura*

El empleo de afinaciones de *scordatura* que **modifican la altura de una o varias cuerdas del instrumento** se conoce en el ámbito popular como “temples”, “requintes”, “cifrados” o “arreglos”. Éstas se emplean con el fin de facilitar la tarea del intérprete a la hora de encontrar acordes sencillos, eliminar las cejillas, buscar distintas sonoridades o crear protomelodías a través de acordes abiertos o parcialmente abiertos¹³, que a veces solo se empleaban para una pieza en concreto (afinar “por la jardinera”, “por los picos de tus enaguas”, “por la valenciana”, “por la madrugá”).

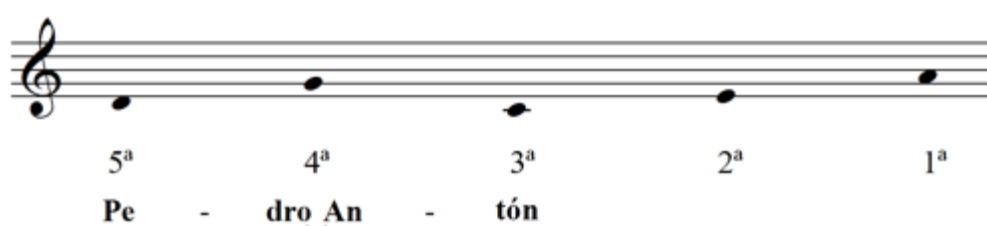


Postura de la jota “requintada”, “por la prima” o “aragonesa” que se obtiene subiendo la segunda medio tono y da lugar al acorde de Re mayor. Foto: Julio Guillén, 2020.

12 Información obtenida a través de comunicación personal del guitarrero Joan Pellisa (13-1-2022) y del trabajo de Pedro Sánchez (Sánchez Moreno 2015).

13 Con acordes “parcialmente abiertos” me refiero a aquellos que incluyen notas que escolásticamente no pertenecerían a al mismo pero que los músicos tradicionales han empleado igualmente porque no constituyen disonancias tan “duras” como la segunda menor, la cuarta aumentada o la séptima mayor.

El empleo de cordajes especiales, sobre todo en los instrumentos herederos de la guitarra barroca, con cinco y seis órdenes o cuerdas simples (guitarros de cinco cuerdas, o también de tres y cuatro). Aquí podemos destacar el empleo de cuerdas octavadas (“chillonas”) dentro de un orden, o de afinaciones recurrentes o reentrantes que dicen “Pedro Antón”, “yo soy de Lubrín”, “*ja estic afinat*” o “ya estoy bien templao” en el caso de los guitarros diseminados por toda la geografía¹⁴ (estas frases mnemotécnicas corresponderían con la interválica de un guitarro).



Afinación de un guitarro “en La” que “dice Pedro Antón”.

3.5.5 Sistemas nominales

Los sistemas nominales son elaboraciones populares que pretenden dar a los distintos acordes (conocidos como “pises”, “posturas” o “*mudances*”) una denominación específica que no tiene que ver con el nombre de las notas. Esta práctica que ya se empleaba en el siglo XVI y XVII pervive hoy en determinadas zonas en las que los acordes reciben distintas denominaciones. Algunas de ellas son “arriba” (varios significados), “abajo” (varios significados), “cruzado” (Re Mayor), “el uno” (Sol Mayor), “el tres” (Re Mayor), “los tangos” (La Mayor en el contexto de la “armonía flamenca”), “la aragonesa” (La Mayor o Re Mayor en función de la zona), “el cruzado por arriba” (La Mayor bajando la tercera medio tono), “por la prima” (Re Mayor en el quinto traste), “*per enmig per sa prima*”, y un largo etcétera.

¹⁴ Todas estas expresiones tratan de evocar la afinación reentrante o recurrente que tiene un guitarro mediante la onomatopeya. Uno de los templos más habituales del instrumento es Re4, Sol4, Do4, Mi4, La4, desde la quinta a la primera. (Guillén 2022, cap. 3 y cap. 11)

3.5.6 Sistemas tradicionales para templar instrumentos sin afinador

Gracias al proyecto *Tiene boca y sabe hablar* se han documentado muchos aspectos relativos a la práctica de la guitarra que siempre quedaban obviados por considerarse accesorios o faltos de interés. El sistema para ajustar y comprobar la afinación de un instrumento es uno de ellos y solía consistir en una pequeña melodía que se tocaba al poner determinado acorde en el instrumento. Si la melodía sonaba correctamente, el instrumento estaba bien templado.

4. La transmisión de los conocimientos

Sin duda, esta es una de las claves de que cualquier manifestación se mantenga viva: que pase de unas generaciones a otras. Antes de exponer los dos paradigmas que actualmente están presentes en este proceso, aunque hemos de realizar una serie de consideraciones previas matizar que la transmisión no se está produciendo en las mismas condiciones en todas las zonas.

A lo largo de este apartado analizaremos cómo tienen lugar los procesos de transmisión de los conocimientos relacionados con la guitarra tradicional. En el capítulo 11 analizaremos la problemática a la que se enfrenta la transmisión de este legado

4.1 De la transmisión oral/aural a la partitura

Sin duda, la transmisión oral/aural se trata de la forma en que, hasta hace unas décadas, se transmitían la mayoría de conocimientos relacionados con la tradición. A pesar de que este concepto se ha revisado por parte de la antropología y la etnomusicología, todavía tiene sentido hablar de tradición oral. Pero más allá de la visión idealizada, muchos informantes nos han indicado que **no existía un proceso de enseñanza como lo entendemos actualmente, sino que se trataba más de un proceso de aprendizaje por imitación**, ya que los portadores de los conocimientos a menudo carecían de una terminología que les permitiera verbalizar los distintos pasos para lograr el movimiento de las manos. En los últimos años, la etnomusicología ha añadido el concepto “aural” que supone otra vuelta de tuerca al proceso: no se trata solo de comunicación verbal, sino que es un proceso mucho más

profundo y complejo, en el que se **imitan movimientos, posturas corporales** y que, además, en su forma ideal, se alarga en el tiempo si se desea adquirir el dominio total.

Todavía en las últimas décadas, y sobre todo en el ámbito familiar, se podía observar esta práctica entendida a la manera más tradicional. Francisca Plasencia (Nerpio, Albacete, 1960), Inma López (Nerpio, Albacete, 1985) o Pablo Garro (Candeleda, Ávila, 1983) han sido testigos de este modo de enseñanza por observación.

Asimismo, últimamente también se viene empleando el papel como medio de registrar y memorizar determinados aspectos del repertorio: posiciones acórdicas en el mástil, secuencias de acordes de las determinadas piezas...

4.2 La era tecnológica: recursos sonoros y audiovisuales

Resultaría sorprendente que con todos los dispositivos, plataformas y recursos que están al alcance de la población y a precios relativamente asequibles, no se hubieran hecho intentos de incorporar grabaciones con repertorios, eventos, técnicas o afinaciones al flujo de datos que cada día nos inunda en redes sociales, portales de video o plataformas de difusión de la música.

Aunque la grabación con medios asequibles comenzó a popularizarse finales de los 60, será durante los años 80, 90 y 2000 cuando más se extienda la elaboración y reproducción de cintas de cassette y cds que compilaban música tradicional destinada a su consumo y aprendizaje.

En los últimos años, una vez que los soportes físicos han entrado en decadencia, **YouTube ha supuesto toda una revolución**. Es inconmensurable la cantidad de contenidos que se han alojado en esta plataforma en los que se observan antiguas grabaciones audiovisuales (programas de TVE o incluso el NODO) junto con otras de tipo casero donde aparecen colectivos musicales realizando actuaciones o fiestas privadas. Asimismo, aparecen algunos “tutoriales” en los que se explica cómo interpretar determinados repertorios, como los casos de Pedro Cabrera o Armando Ayora.

También contamos con proyectos recientes como el ya citado *Tiene boca y sabe hablar* que dedican especial atención a la guitarra con un enfoque más meditado y una calidad superior en cuanto a audio y video.



Armando Ayora explica la técnica del guitarrico aragonés (tiple) con dos, tres, cuatro y hasta cinco dedos.
Fuente: YouTube

Las consecuencias de este cambio de paradigma en el que la oralidad cada vez tiene menor presencia y se ha sustituido casi en su totalidad por la grabación son varias. Por una parte, **la difusión de los contenidos se ha acelerado** de tal manera que una pieza rápidamente pasa de unas personas a otras en cuestión de minutos. Si bien, a priori, esto es una ventaja, también encierra su parte negativa: esas grabaciones no suelen reflejar la parte cualitativa de la anterior transmisión aural, ya que existen muchos aspectos que no aparecen en las grabaciones: cuestiones técnicas, posturas corporales, sistemas de afinación, variantes musicales... Por tanto, no podemos afirmar que los avances tecnológicos sean la panacea para la transmisión de la tradición, sino que, deficientemente empleados, encierran importantes lagunas que dan lugar a procesos de simplificación y fijación muy significativos.

5. El “ecosistema” original de la guitarra tradicional. La fiesta participativa

5.1 La sociedad tradicional: un mundo en desaparición

Sin duda, nos encontramos ante los últimos coletazos de una forma de vida que se basaba en el medio rural. Aparte de ser una fuente de recursos o representar una forma de

vivir, el mundo rural ha tenido una manera distinta de concebir las relaciones humanas y las fiestas participativas son uno de los muchos ejemplos de ello. El ocaso de la vida rural tal y como se conocía hasta hace unas décadas también está acabando con los espacios físicos y festivos en los que tenían muchas manifestaciones. Por lo tanto, **todo lo que se detalla en este capítulo son manifestaciones actuales que provienen del pasado y de alguna manera son vestigios de otros tiempos.**

5.2 Roles dentro de la fiesta

Cuando se trata de entornos participativos, aparecen una serie de roles que desempeñan determinadas personas y también existen una serie de comportamientos preestablecidos o normas no escritas que, en condiciones normales, todo el mundo acepta.

En primer lugar, cabría hacer mención a los **organizadores**, que pueden ser colectivos (si se trata de una hermandad o una institución) o bien personas concretas que convocan a otras a una celebración en una propiedad privada o en un espacio abierto. Su responsabilidad es la de convocar a los músicos, organizar el avituallamiento o refrigerio (que puede ser aportado entre todos o no) y asegurarse de que todo funciona correctamente.

Entre los músicos también existen una serie de conductas habituales. Entre ellos podríamos destacar a los **líderes**, que son aquellos que supervisan la afinación (a veces encargándose de templar todos los instrumentos), los que deciden qué piezas se interpretan, el tempo en el que se harán o se comunican con los bailadores. Habitualmente, los demás músicos suelen amoldarse al liderazgo de uno o varios músicos, ya que tampoco suelen congregarse varios líderes en el mismo evento (por evitar tensiones o competencia). También es importante saber entrar a cantar o saber respetar los turnos para ello cuando se participa en reuniones de este tipo, y siempre pidiendo permiso antes de intervenir.

Los bailadores (si es que es un evento de baile) también han de conocer los códigos de este tipo de eventos, en los que no hay coreografías preestablecidas, sino un liderazgo por parte de la mujer a la hora de escoger los pasos (por lo menos en las vertientes más tradicionales). Dentro de esta dinámica del baile hay muchas otras normas no escritas que abordamos más adelante dentro de este capítulo.

En otro tipo de eventos en los que no hay baile también se han de conocer ciertas conductas consuetudinarias tales como aportar un donativo a un mayordomo de las ánimas que viene a multarte (en los rituales navideños del sureste, por ejemplo)

Normalmente, en este tipo de eventos no suele haber espectadores, ya que no se suelen concebir como exhibiciones sino como momentos de compartir.

5.3 Gastronomía

No hay fiesta tradicional que no presente alguna faceta relacionada con la gastronomía. Alrededor de todo el espectro de celebraciones que estamos tratando en este estudio se da una variada relación de recetas, ágapes o bebidas que, al igual que la música, siempre son compartidas.

Cuando se trata de compartir comensalía, suele tratarse de comidas tales como migas, arroces, gachas, etc. en las que frecuentemente se pone el recipiente en el centro del lugar en el que está teniendo lugar el evento y los asistentes se turnan para ir comiendo (lo que se conoce como “mojá y paso atrás” en algunos lugares).

También son habituales las bebidas tales como paloma, cuerva y otras del estilo que suelen ser dulces y tener poca graduación alcohólica.



Sartená de migas. Velez Rubio (Almería), 2007
Autor: Julio Guillén Navarro

5.4 La música en las fiestas participativas

Como ya hemos enunciado más arriba, **son las fiestas participativas las que, sin duda, representan el ecosistema ideal para el mantenimiento de determinadas prácticas como son los toques de guitarra al estilo tradicional.** Estos son solamente un elemento cohesionador al mismo nivel que pueda ser la gastronomía o la presencia de algún rito o celebración. En el caso de la música de baile, la fiesta participativa es sin duda la razón de ser, ya que **fuera de estos contextos no se entiende la práctica musical de carácter inclusivo, abierto y participativo.**

Al contrario de la opinión de algunos especialistas en etnografía o antropología, la música nos aporta muchos datos sobre la organización social a la que pertenece. No por esto pretendemos adoptar la ya superada teoría que enunció Alan Lomax (*cantometrics*), pero sí, llamar la atención sobre la importancia del estudio de las estructuras musicales en relación con eventos sociales.

En el caso de las fiestas participativas que nos ocupan en este informe, es revelador el papel que cumple la música como socializadora, creadora de identidades o lazos interpersonales. Y todo a través de la interpretación musical y las estructuras. Tal y como ya expresó el musicólogo Christopher Small¹⁵,

nuestra actual vida de conciertos, tanto si son “clásicos” como “populares”, en los que los pocos “talentosos” están facultados [*empowered*] para producir música para la mayoría “no competentes” [*untalented*] se basa en una falacia. Significa que nuestras capacidades para hacer música para nosotros mismos nos han sido arrebatadas y la mayoría de la gente ha sido despojada de la musicalidad que le pertenece por derecho de nacimiento, mientras unas pocas estrellas y sus representantes se enriquecen y se hacen famosos vendiéndonos lo que nos han hecho creer que nos falta (Small 1998: 8)

Siguiendo a Thomas Turino (2008: 23-65), varios son los elementos que caracterizan a esta música de carácter participativo (*participative performance*) frente a otra orientada al espectáculo o presentación escénica (*presentational performance*), a saber:

- La atención está puesta en la **actividad en sí**, en su realización y los otros participantes, no en el producto final. El éxito se valora en función del nivel de participación de los asistentes.

¹⁵ La traducción de este fragmento es propia del original en inglés.

- **La participación:** se espera que todos los asistentes participen de una u otra manera, algo inconcebible en otros contextos musicales.
- **Los roles:** se crean varios roles o niveles de participación en los que existen expertos (que tienen la responsabilidad de crear una base para que funcione el evento) y aprendices. Es importante que todos se sientan realizados. Además, se trata de estructuras muy repetitivas en las que se coarta parcialmente la creatividad individual para facilitar la interacción.
- **Los valores que se fomentan:** los líderes tienen la responsabilidad de no excluir a otros y de facilitar la entrada de savia nueva en el colectivo. Competición o jerarquía son dos términos que no se contemplan en esta dinámica musical, sino que son más propios de ambientes capitalistas donde los beneficios son la meta.

Por otra parte, también existen una serie de rasgos musicales que caracterizan a este tipo de reuniones de música participativa. Siguiendo a Turino una vez más,

- **Forma y repetición:** se suele tratar de piezas musicales que tienen pocas secciones musicales y tienen forma abierta, es decir, que se van repitiendo cíclicamente a modo de ostinato hasta que sus intérpretes decidan. Se usan fórmulas para variar el material musical y en las que se producen pequeñas variaciones que enriquecen un patrón básico. La interpretación de estas piezas puede generar lo que Edward Hall llama “sincronía social”.
- **Repetición rítmica y sincronía social:** en este aspecto se valora muy positivamente que los individuos que estén involucrados en una pieza musical sincronicen su movimiento y su sonido. Aquí aparece el concepto de *dicent index*, que alude a la capacidad de interpretar un estilo musical adecuadamente, lo cual genera un sentimiento de pertenencia e identidad social.
- **Textura musical, afinación, timbre y densidad:** las texturas musicales propias de estos eventos son de tipo denso, en las que las distintas variaciones están en fase con un ritmo subyacente (in-sync-out-of-phase según la denominación de Steven Feld), pero no están en unísono estricto.
- **Virtuosismo y solos:** el efecto general es el de un “muro de sonido” en el que se funden distintas voces e instrumentos y donde no son comunes las intervenciones de virtuosos.

Esta extensa radiografía de los movimientos musicales participativos que realizó Turino aporta muchas claves sobre el funcionamiento, motivaciones, logros y dinámicas que tienen lugar en los eventos que estamos tratando de identificar. **La descripción de estas características resume a la perfección como podría ser un baile de parrandas en la zona limítrofe entre Murcia y Almería, un bureo en el norte de Castellón, una *trobada de ball de pagès* en Mallorca o una reunión en una romería en la Sierra de Gredos. El carácter de las piezas musicales como las jotas, seguidillas o fandangos - entre otras- como estructuras sencillas que se repiten; la sonoridad de los conjuntos musicales, la apertura a la participación cantando, bailando o tocando; la consecución de una sincronía social y musical, son aspectos que también se dan en estas manifestaciones y que he podido experimentar en primera persona.**

El carácter participativo y la finalidad de crear lazos a través de la música y la interacción entre personas es la clave del funcionamiento de estas reuniones y es lo que hace que tengan sentido mucho más allá del repertorio musical o del toque de guitarra en sí.

5.5 El baile

Cuando hacemos referencia al término “baile” hemos de tener claros primero ciertos matices a nivel conceptual que nos eviten confusiones.

En primer lugar, cabe matizar que, en castellano, y dentro del mundo de la tradición, los términos “baile” y “danza” encierran distintas connotaciones (Pardo 2001: 71 y ss.), Larrinaga (2012). Si bien la danza es una manifestación con un número cerrado de participantes, coreografía estipulada, indumentaria específica y ligado a una fiesta determinada, **el baile suelto, entendido a la manera tradicional, es una manifestación bien distinta en la que no suele haber límite de participantes, ni indumentaria obligada, ni pasos preestablecidos ni fechas estipuladas.** Como ejemplo de la primera manifestación encontraríamos cualquier paloteo o danza de cintas de cualquier zona de España, en el segundo caso hablaríamos de manifestaciones como la jota, el fandango o la seguidilla.



Dentro del concepto de baile tradicional destaca, el baile suelto (en el que las parejas no bailan teniendo contacto físico) y el baile “agarrao”, en el que sí lo tienen. Dentro del primer grupo se comprenderían manifestaciones muy distintas de toda España como las ya citadas, mientras que dentro del segundo entran mazurkas, polkas, rumbas, foxtrots y muchas otras manifestaciones que comenzaron a llegar a finales del siglo XIX.

Después de necesaria introducción, podemos afirmar que **es, sin alguna duda, el baile suelto uno de los componentes principales que ayudan a la conservación de los toques de guitarra en su versión más completa.** Si bien existen variantes según las zonas de la península y las islas, parecen darse una serie de normas consuetudinarias compartidas entre todas las áreas culturales donde aparece este tipo de baile. Recientemente, Miguel Ángel Montesinos publicó el libro *De la mudanza al paso* (2019) en el que, con un estilo muy sencillo, expone varios conceptos relacionados con los estilos musicales de baile suelto, su estructura, su “normativa natural”, el lenguaje del baile y una metodología de enseñanza.

También son esenciales para conocer este mundo descripciones como las que ha realizado el antropólogo Manuel Sánchez Martínez sobre los bailes de parrandas de la zona que conecta a Murcia con Almería, donde todavía se pueden observar algunas prácticas que desaparecieron hace casi un siglo en gran parte de España. Aspectos tales

como los estilos personales de baile, las diferencias de estilo entre hombres y mujeres, las reglas no escritas (no tocar a la pareja, el papel de la mujer que manda durante el momento baile, pero no puede pedir bailar al hombre, etc.), o el papel preponderante de la guitarra como único soporte...etc. son de gran interés antropológico.

Video: baile de parrandas en Huércal-Overa (Almería)
Link: <https://www.youtube.com/watch?v=O2NGF9EQ820>

5.6 Distintos modelos festivos relacionados con los toques de guitarra

Como ya adelantábamos más arriba, podríamos abordar los distintos modelos festivos relacionados con la guitarra en función de su relación con el entorno. Así pues, encontraremos que muchos de ellos responden a un modelo de recorrido ritual, en el que el colectivo portador de la fiesta deambula por un espacio prefijado (un pueblo; una o varias aldeas, etc.) al que se asocia una acción ritual o significado simbólico (pedir limosna; ejecutar una danza; cantar a las mozas, etc.). Otras modalidades de fiesta son de carácter estático en los que se establece un espacio (abierto como una plaza o cerrado como una cocina tradicional o un bar) en el que se desarrollan todo el evento. Alrededor de estas fiestas siempre suele haber un colectivo de músicos-cantores que ejercen como “gentes de la fiesta” [*gens de la fête*] (Lortat-Jacob, 1994: 7 y ss.) o “grupos para el ritual” (Luna 1989) son los que aportan el carácter de ruptura con la normalidad que representa la celebración y que, en este caso, portarían guitarras entre otros instrumentos.

5.6.1 Recorridos rituales

Dentro de esta modalidad festiva, podemos incluir distintos recorridos que tradicionalmente se han realizado y se realizan en distintas poblaciones y que suelen ir asociados al calendario anual. Se trata en su mayoría de recorridos rituales por parte de colectivos sociales que pertenecen a un segmento poblacional (mozos, quintos, etc.), a una institución (hermandad) o un grupo externo a la comunidad y que recorren las calles de una localidad con el fin de realizar un cortejo (ronda), avisar de un evento (canto del rosario) o bien una cuestación económica (petición de limosna, etc.).

La ronda es uno de los fenómenos más arraigados dentro de la cultura española. Esta adopta unas características u otras en función de la zona geográfica o la época del año. Las rondas podían suceder en distintas épocas y podía formarse con distintas bases



La ronda de mayos en Valdetorres (Madrid), 2022.
Autor: Julio Guillén

musicales, pero la guitarra destaca en buena parte de España como instrumento básico para rondar. Actualmente, se suele asociar la ronda -o serenata- a colectivos como las tunas, pero era un fenómeno asociado también a otros colectivos. La primavera y el verano siempre han sido las épocas más propicias para la ronda. Destacamos aquí la noche de los mayos (30 de abril al 1 de mayo) que todavía se celebra en multitud de poblaciones de provincias como Albacete (Guillén 2015), Cuenca, Ciudad Real, Guadalajara, Madrid, Murcia o Valencia. Si bien el canto ha pervivido (fossilizado en actos de corta duración en torno a las iglesias), no así la fiesta como tal, que suponía un recorrido de los mozos por las calles del pueblo durante buena parte de la noche, “echando el mayo” a todas las mozas que estaban solteras. Actualmente son pocas las poblaciones que conservan esta tradición de una manera más o menos íntegra y sin escenificaciones o recreaciones, en la que destacamos Villanueva de Los Infantes (Ciudad Real) Casa Noguera (Riópar, Albacete)¹⁶ y Valdetorres de Jarama (Madrid).

Los mayos de Valdetorres de Jarama (Madrid). Valdetorres es de las pocas poblaciones de España que aún mantiene vigente la ronda de mayos de la noche del 30 de abril de la forma en que se realizaba tradicionalmente. A las 12 de la noche, los músicos, los quintos y algunos curiosos comienzan a cantar en la puerta de un lugar ya convenido. Desde entonces, la ronda, acompañada de los quintos, visita todas las calles del pueblo parando en los balcones o puertas de las casas en las que saben que hay mozas.

¹⁶ Para más información sobre esta fiesta consultar Guillén 2015.

Con el soporte de guitarras, laúdes, bandurrias y “yerros” (triángulo), distintos varones se turnan (a veces “a porfía”, compitiendo) para cantar a determinadas mozas. Estas últimas, según la tradición, no pueden asomarse a la ventana y si lo hacen es tímidamente¹⁷.

Video: Mayos de Valdetorres de Jarama (Madrid)
Link: <https://youtu.be/LrpYAKO0BgU>

- **Carreras de ánimas y aguilandos**

Otro recorrido con música de guitarra que ha tenido muy fuerte implantación en todas las tierras del sureste peninsular (Murcia y algunas comarcas de Alicante, Albacete, Jaén, Granada y Almería) y otros lugares como Gran Canaria, Lanzarote o los Montes de Málaga es el de las actividades de las hermandades de ánimas: **carreras, pedimentas, ranchos de ánimas o misas de ánimas** (Brisset 1989; Caro Baroja 2006: 370 y ss.; Guillén 2019; Luna 1992; Santana 1989). Estas eran y son organizadas por las hermandades de ánimas (animeros, cuadrillas, etc.) cuya actividad -consagrada habitualmente a la Virgen del Carmen o la del Rosario- se comenzó a registrar a partir del siglo XVI en prácticamente todas las poblaciones de las áreas antes citadas. Un pequeño grupo de varones acompañados de instrumentos -guitarras, guitarros, violín, percusión, etc.- recorrían todas las casas de los pueblos y también los cortijos y aldeas pidiendo limosna para las ánimas, participando también en determinadas misas como la del Gallo (24 de diciembre) o la de Navidad. El repertorio musical se componía de varias piezas (bailes, piezas instrumentales, villancicos) entre las que sin duda destacaba el aguilando, animeras o pascuas, una pieza con origen documentado en músicas del siglo XVI y XVII¹⁸; actualmente casi no perviven los calendarios rituales que se realizaban antaño que ocupaban casi toda la Navidad-, a excepción de

¹⁷ El 30 de abril de 2022 pude asistir a la ronda de mayos de Valdetorres.

¹⁸ Se trata de un *ostinato* acórdico de claro origen renacentista, ya que supone una clara continuidad de piezas como *Guárdame las vacas*, la danza de las hachas, el *passamezzo antico* o la romanesca que sigue interpretándose en la mayoría de poblaciones del sureste durante la Navidad (Guillén 2019).

localidades como Puebla de Don Fadrique (Granada), Fuentelibrilla, Rincón de Seca o Fuentálamo (Murcia). En muchos otros lugares se sigue celebrando alguna misa o pequeño recorrido petitorio y buena muestra de ello puede ser lo solicitados que están los guiones o troveros que improvisan coplas de aguilando en la huerta de Murcia, el valle del Guadalentín o el Campo de Cartagena, dentro de la región murciana o en la vega baja del Segura (Alicante).



El cuadro de las ánimas y el tamborilero de Puebla de Don Fadrique (Granada), Navidad de 2019. Autor: Julio Guillén

Las ánimas de Puebla de Don Fadrique (Granada). Posiblemente sea este pueblo el que con mayor vitalidad y naturalidad mantiene la actividad navideña de una hermandad de ánimas en pleno siglo XXI. La implicación de los habitantes de Puebla de Don Fadrique hace que la fiesta perviva de una forma muy intensa y completa durante casi una semana desde el 25 de diciembre. Durante esos días, la Hermandad de Ánimas tiene que recorrer todas las casas del pueblo, participar en misas, organizar bailes de pujas, cantarle a la Virgen del Carmen y finalizar cada día con la lucha entre los dos bandos de “cascaborras” (personajes ataviados de verde o de rojo que recogen limosna y si no, pegan a la persona que les niega la ayuda). Por supuesto la música es muy importante en la fiesta y los toques de guitarra son la base, con un repertorio de más de 30 piezas con animeras, jotas, seguidillas, malagueña,

vales, polkas y muchas otras. En 2018 se realizó un video resumen de toda la jornada desde las 17h hasta las 00h¹⁹.

Video: **Ánimas de la Puebla de Don Fadrique (Granada)**
Link: <https://youtu.be/vqAd2JspLp8>

- **Rosarios de la aurora**

Otro fenómeno de carácter religioso que recorría las calles de muchas poblaciones era **el rosario de la Aurora**, impulsado principalmente por la predicación de dominicos y que dio lugar a muchas hermandades del Rosario y otras de otras advocaciones ya en los siglos XVI y XVII, continuando hasta el momento actual en algunos casos. Si bien en muchas poblaciones eran los mismos protagonistas los que desarrollaban todos los rituales (ánimas, auroras...), el canto del rosario tenía unos momentos muy concretos en año. Fechas como el mes de octubre (mes de la Virgen del Rosario), el mes de mayo (mes de la Virgen María), la víspera de la Inmaculada Concepción o la del día de Santo Domingo de Guzmán (8 de agosto) son las más habituales. En determinadas zonas como Granada, algunos lugares de Murcia²⁰, La Mancha o Extremadura, el canto del rosario se hace con el acompañamiento de guitarras, algo que sigue en el momento actual en lugares como Zarcapilla (Badajoz), Peñas de San Pedro (Albacete), Lorca (Murcia), Chirivel (Almería), Sella y Hurchillo (Alicante) como han estudiado varios autores (Marcos Arévalo, 1989; Sánchez Ferrer, 1991) y podemos documentar a través de videos de Internet. Asimismo, y lejos del ritual, muchas agrupaciones tradicionales conservan repertorios musicales ligados a esta tradición, como ocurre en Caravaca, Campo de San Juan o Cehegín (Murcia) y los interpretan en distintos momentos, pero fuera del recorrido original (Guillén 2019).

Un buen ejemplo de esta tradición es el **Rosario de la Aurora de Chirivel (Almería)**, que se celebra últimamente la madrugada del 18 de agosto en honor a

¹⁹ En la Navidad de 2018 pude asistir a los actos celebrados por la Hermandad de Ánimas en Puebla de Don Fadrique.

²⁰ Excepto la huerta murciana y en varias poblaciones de la Comunidad Valenciana, en la que la aurora se canta *a capella* con el único acompañamiento de campana, lo habitual es acompañarse de distintos instrumentos entre los que figura la guitarra como soporte básico.

San Isidoro. El ritual se repite en siete lugares preestablecidos, donde un entonador va iniciando las coplas de decasílabos que todos los asistentes repiten, tras las cuales se canta un estribillo también por todos conocido²¹.

- **Romerías**

Las romerías en honor a santos y vírgenes han sido tradicionalmente lugares de canciones y músicas desde tiempos inmemoriales. Si bien, muchas de ellas tienen actividad desde hace siglos, en las últimas décadas, han servido como lugares de mantenimiento de viejos usos festivos, entre los que está el baile suelto. Sería descabellado intentar hacer una radiografía exhaustiva de este tipo de manifestaciones, por lo que nos limitaremos a citar algunas de las más representativas: la romería de San Antón en El Pradico (Lorca, Murcia) la Virgen de los Desamparados en El Burruezo (Lorca, Murcia), la romería de la Virgen de Chilla y el día de La Vela (Candeleda, Ávila), la romería de la Virgen de las Nieves en El Escobar (Cehegín, Murcia), el Domingo de Ramos en la Ermita de Los Verdiales (Montes de Málaga)

5.6.2 Espacios festivos estáticos

Este tipo de reuniones son difíciles de rastrear, ya que se suelen producir en contextos familiares o de pequeñas comunidades rurales (cortijos, mases, etc.) donde se reúne un reducido número de personas con relación de amistad o lazos familiares. No suelen publicitarse como eventos oficiales, por lo que su asistencia depende del boca a boca. Se suele realizar en espacios de tamaño medio en el que pueden concurrir no más de 15 o 20 personas. En estos eventos suele haber un pequeño ágape (que también puede ser comida o cena) antes, durante o después de que empiece la música. Los participantes suelen aportar distintas viandas cuando no pagan o aportan “a escote” la comida que se degusta.

Dentro de esta modalidad aparece una de carácter más público, que son los bailes de pujas o bailes de ánimas. Son eventos organizados en lugares generalmente amplios en los que se prevé que haya gran afluencia de personas. Suelen estar organizados por

²¹ Información extraída de Gris, 2013

una entidad o colectivo (hermandad, etc.) y habitualmente tienen como fin último la recaudación de donativos o “multas” que se emplean con un fin determinado: misas a las ánimas del purgatorio u obras benéficas. Era acostumbrado tener que pagar por bailar y determinados personajes como “mayordomos” o “animeros” eran los que se ocupaban de regular su funcionamiento. En las últimas décadas pervivían estos bailes en abundantes poblaciones del sureste (Nerpio, Isso y Caudete en Albacete; Águilas, Copa de Bullas, Puerto Lumbreras, Caravaca, Fuentelibrilla en Murcia; Huéscar, Galera y Puebla de Don Fadrique en Granada) y también en determinadas localidades manchegas como Almedina en Ciudad Real; Pedroñeras en Cuenca; Miguelesteban en Toledo (González Casarrubio, 2004: 418 y ss.; Pérez Pérez, 1981), quedando actualmente vigentes en pocos lugares.

Algunas celebraciones documentadas de este tipo en distintas zonas de España son las siguientes:

- El día del guitarro: este evento de reciente creación surge de la relación de amistad surgida entre varios músicos de Murcia y Albacete y algunos constructores de instrumentos como Joan Pellisa, Carlos González o Ángel Gómez. La razón de organizar este evento es la de compartir la afición hacia los instrumentos antiguos (guitarras de órdenes, guitarros) que se dan por la geografía española, en concreto los de la zona de Murcia. El día del guitarro ha reunido más de veinte ejemplares (varios de ellos con más de cien años) y ha tenido ya dos ediciones en Caravaca y Cehegín.



Baile suelto en la Fiesta de las Cuadrillas de Barranda, 2019.
Autor: Julio Guillén

- Bailes en Casa Puerto (Campo de San Juan, Moratalla): el antropólogo murciano Manolo Sánchez lleva años organizando pequeñas veladas en la casa que desde hace años posee en Casa Puerto. Por allí han pasado muchos de los mejores músicos de Moratalla y Caravaca (Murcia) además de muchos otros de distinta procedencia que alegran las noches veraniegas. Además de los numerosos videos colgados en su canal de YouTube, estos encuentros dieron lugar al disco *El rincón de la música*²².
- Bailes de parrandas, de rifas o bailes sueltos en el Sureste: el baile tradicional -a la antigua usanza- es uno de los elementos mejor conservados en el sureste (Murcia y este de Almería principalmente). Siguiendo al ya citado Manuel Sánchez (2015), todavía hoy en zonas como Lorca, Puerto Lumbreras o Henares se celebran bailes de parrandas o rifas. Antiguamente se organizaban en un cortijo cuando había hijas solteras con uno o dos músicos. También existía la modalidad de bailes en torno a ermitas, organizados por un mayordomo con una cuadrilla. En los últimos años también han proliferado los bailes en bares, hogares del pensionista de zonas en las que aún pervive

²² He podido asistir a varias de estas celebraciones en los últimos años previos a la pandemia del Covid-19.

esta tradición. Eran famosos los del Bar España en Puerto Lumbreras, pero por ejemplo en Torres de Cotillas se siguen celebrando. El repertorio más interpretado es el de las parrandas (seguidillas), las malagueñas y las jotas.²³.

- Baile de pujas: esta costumbre sigue teniendo vigencia actualmente en lugares como Fuentelibrilla, Águilas (Murcia) y Puebla de Don Fadrique (Granada) en tiempos navideños
- Reuniones en Gredos: aunque con ciertas modificaciones, todavía sigue vigente la costumbre de aportar comida entre todos los asistentes -una cabra, embutido, hacer “paella” (arroz con pollo)- y comenzar a tocar y cantar hasta altas horas, lo que puede terminar en una ronda nocturna por el pueblo²⁴.
- *Sonades, vetllades y balls de pagès* (Mallorca). En localidades como Santanyí, Felanitx, Manacor, Sant Llorenç des Cardassar o María de la Salut todavía se conservan un tipo de reuniones informales en las que se toca (y a veces también se baila) música de *ball de pagès* además de compartir comensalía. El repertorio suele consistir en jotas y mateixas propias de la zona²⁵.
- Fiestas en cortijos de Nerpio (Albacete): Nerpio es uno de los pocos municipios de España donde todavía la música de guitarra tiene cierta importancia cuando se celebran distintos eventos. Aldeas como Pedro Andrés, Jutía o Los Chorretites todavía requieren de los servicios de los músicos para amenizar días importantes. A la llamada de los organizadores acuden los músicos que acaban interpretando un repertorio variado en el que no faltan bailes sueltos (seguidillas, jotas, malagueñas), otros de tipo agarrao (pasodobles, rumbas, foxtrots), e incluso algunos más modernos.
- Málaga: la zona de actividad de los verdiales también es foco de reuniones en lugares en los que una panda toca para baile durante horas. Si bien esto ocurría en cortijos y pequeñas poblaciones, actualmente es un fenómeno que también forma parte del paisaje urbano. La Navidad es la fecha de mayor actividad, pero otras como San Juan o Domingo de Ramos también registran movimiento de estas músicas.
- Bureos, *trovades, saraus* en el área de confluencia de Teruel, Castellón y Tarragona: bureo es el término empleado principalmente en tierras de

²³ Parte de la información reflejada aquí ha sido proporcionada por Pedro Cabrera en junio de 2022.

²⁴ Información proporcionada por Pablo Garro en junio de 2022.

²⁵ Información proporcionada por Toni Adrover en junio de 2022.

Castellón y Teruel para referirse a eventos donde un grupo mayor o menor de personas se reúnen a compartir baile suelto (seguidillas, jotas y fandangos) y comensalía. Si bien a estos eventos asisten personas de distintos lugares, no existe una diferenciación entre unos y otros, sino que los músicos se sitúan formando una especie de círculo (*rolde*) y los bailadores se colocan alrededor. En estos eventos se interpretan seguidillas, jotas y fandangos (a menudo en esa sucesión) dando lugar a una mezcla de estilos de toque, de canto y de baile. En los últimos años, la ausencia de relevo generacional está creando nuevos espacios en los que se realizan reuniones que aglutinan a personas de muy distinta procedencia. Algunas poblaciones que organizan bureos son Villafranca, Iglesiasuela del Cid (Teruel), Xodos, Morella, Benafigos, Les Torrocelles (Castellón), Roquetes, Mora d'Ebre (Tarragona) e incluso Castellón capital, debido a la reunión de personas emigradas de esas tierras.

Video: Bureo en Vila-Real (Castellón)
Link: <https://youtu.be/sTa0FCkJbH0?t=45>

6. Nuevos paradigmas en eventos participativos de guitarra

Si bien, como ya hemos visto, siguen existiendo fiestas a la antigua usanza, los tiempos actuales también han favorecido otro tipo de celebraciones que, bien se basan en las antiguas, bien son de nuevo cuño. Lo que sí tienen en común todos estos eventos actuales es que son de carácter multitudinario. Esto se debe a que muchas personas amantes de estas celebraciones viajan de unos lugares a otros (a veces cubriendo distancias mayores a los 500km) para compartir música, gastronomía, cante o baile.

De otra parte, quedan muchos pequeños eventos y celebraciones que, al no convertirse al nuevo modelo, han terminado o terminarán por desaparecer. La falta de adecuación a los nuevos cánones que se exponen a continuación hace que no resulten atractivos a las nuevas generaciones o que simplemente, no entren dentro del circuito de eventos que habitualmente se difunde por redes sociales y otros sistemas de comunicación.

6.1 Pervivencia, evolución y revitalización en colectivos rituales y pequeñas formaciones. Aspectos organizativos

No es habitual encontrar un fenómeno actual en el que se cumplan todos los parámetros referidos en el apartado 5, ya que son propios de una sociedad que ya no existe: la sociedad tradicional o sociedad rural que comenzó a desaparecer lentamente durante el siglo XX. Podríamos ir más allá y aventurarnos a afirmar que en realidad, son las excepciones y los casos particulares los que permiten que este tipo de entornos tradicionales se conserven. Pero los nuevos tiempos también han dado lugar a nuevas formas de relacionarse, aun empleando los mismos códigos musicales y festivos de carácter participativo

La evolución de los distintos colectivos, su adaptación al mundo actual, la incorporación de miembros de distintas procedencias y generaciones y distintos procesos sociales pueden modificar muchos de estos aspectos antes mencionados. Tanto la antropología como la etnomusicología han venido en las últimas décadas poniendo el foco en los procesos de cambio que tienen lugar dentro del mundo de la tradición. Aunque muchos autores han abordado este asunto (Martí 1996; Pelinski 1997), nos resultan particularmente útiles aquellos que han trabajado sobre la órbita del *revival* o revitalización (Baumann 1996; Bithell y Hill, 2016; Livingston 1999; Rosenberg 1993; Rönstrom 1996, entre otros). Así pues, cuando se rescata un fenómeno musical que se consideraba en peligro, tienen lugar una serie de procesos o conductas que tienden a alterar muchas de las características del fenómeno original. Este proceso, muy habitual en la cultura occidental, también tiene su eco en el universo de la guitarra tradicional, como ya pudimos estudiar en el caso de los Animeros de Caravaca como caso paradigmático del sureste peninsular (Guillén 2019), en el que se refundó una hermandad idealizando muchos aspectos sobre ella y tratando de otorgarle un papel en la sociedad caravaqueña de finales del siglo XX.

Aunque no entraremos en detalle sobre este aspecto, sí llamaremos la atención sobre los aspectos más notorios de este cambio de paradigma:

- **Fijación de nuevos repertorios compartidos:** determinadas piezas, por su atractivo u originalidad acaban por estandarizarse dando lugar a versiones fáciles de transmitir que trascienden las fronteras culturales del fenómeno original. Esto ha ocurrido con piezas como las seguidillas peretas, un tipo de parrandas murcianas de la zona de Puerto Lumbreras y alrededores que se pueden escuchar en Mallorca o Cáceres debido a su gran éxito. También sucedió algo similar con los verdiales malagueños, que

desde hace años se interpretan en tierras de Murcia, La Mancha o Levante sin ser característicos de esas tierras.

- **Del “sonido camerístico” al “muro de sonido”:** una consecuencia ya enunciada más arriba es la evolución del concepto sonoro de estas músicas que parte desde una música con sonido moderado, creada para espacios pequeños y medianos, con matices estilísticos y que fomenta la interacción entre los participantes hacia una concepción de gran volumen que tiende a colectivos grandes (entre diez y veinte personas) e incluso hace uso de amplificadores portátiles. Solamente se puede entender este cambio de tendencia si se pone en relación con la cultura auditiva de la música comercial actual, donde el concepto de *loudness* tiene gran importancia (consultar apartado 11.2.2 para más información).



Los colectivos jóvenes suelen a tener gran número de componentes.
Autor: Julio Guillén, 2009.

- **Transmisión del repertorio:** en sustitución de la tradición oral ahora se emplean más otros medios como el cifrado, las partituras o las grabaciones sonoras para preservar los repertorios. Esto da lugar a una pérdida de dinamismo del repertorio, que acaba perdiendo la variabilidad o instinto de

variación o *Variationstrieb* (Brailoü 1984: 102-109) entre unas interpretaciones y otras y también los estilos personales de cada músico o cantor.

- **Número de componentes:** con la eclosión del fenómeno asociativo y de la cultura del ocio y el tiempo libre, muchos de estos colectivos ven engrosadas sus filas de forma exponencial, lo que tiene una serie de consecuencias a todos los niveles. Por ejemplo, la concepción sonora del colectivo puede verse modificada, dando lugar a versiones simplificadas de las piezas del repertorio, a la unificación de los toques o a la búsqueda de un sonido más “orquestal” o voluminoso, para espacios abiertos o escenarios frente al “camerístico” de antaño, más orientado a pequeñas celebraciones. En este aspecto, algunas cuadrillas de Murcia como Purias o El Esparragal o rondas como La Mijiriega de Cáceres o la Ronda de Motilleja (Albacete) han supuesto un referente por convertirse en verdaderos “muros de sonido” por la cantidad de componentes o la concepción musical vertida hacia el espectáculo.
- **Consolidación en un colectivo con entidad legal y número estable de componentes:** las actuales dinámicas han favorecido que los colectivos se den de alta en como administraciones, lo que les posibilita el acceso a subvenciones, locales de ensayo, etc.
- **Adopción de indumentaria específica:** aunque no es lo habitual, en algunos casos estos colectivos han establecido relaciones con otros fenómenos de corte folklórico como los coros y danzas. Una de las consecuencias de esta interacción es que determinados grupos hayan visto la necesidad de adoptar una indumentaria distintiva que sea representativa de su población o comarca (muy habitual en La Vera y Gredos). Por otra parte, no se ha estudiado todavía el fenómeno de la indumentaria especial que emplean colectivos como cuadrillas o rondas que no es de corte tradicional, pero sí puede elementos que recuerdan a las modas de mediados del siglo XX.
- **Participación en encuentros y festivales de distintos puntos geográficos:** la movilidad geográfica es, sin duda, uno de los aspectos que más ha influido en las dinámicas de estos colectivos. Si en origen, una ronda o cuadrilla tenía un ámbito muy estrecho de actuación (su población

de referencia y los alrededores más estrictos) y se debía ceñir únicamente a las actividades del calendario, esa situación ha cambiado. Actualmente existe una poblada red de festivales y encuentros en los que participan distintos colectivos de zonas muy dispares. Así pues, esta dinámica se observa como un aliciente a la hora de pertenecer a estos colectivos, ya que se conoce gente de otros lugares, se viaja y se sale de la población de referencia. Por lo tanto, pertenecer a estos colectivos es también una forma de ocio más que una actividad comunitaria.

Si bien tendemos a ser críticos con los colectivos que decidieron adoptar alguna de estas -o todas- las medidas antes referidas (muy habituales en tierras del sureste peninsular o la zona entre Ávila y Cáceres), podríamos establecer una comparación con aquellos que no se han visto envueltos en ninguna dinámica de este tipo (áreas como Castellón o Segovia): se trata de comarcas en clara regresión de los toques de guitarra, sin apenas relevo generacional y con pocas oportunidades de perdurar y mantener sus actividades. Por tanto, bien podría aplicarse el dicho de “renovarse o morir”, lo que supone dejar de lado ciertas prácticas o formas de entender la fiesta tradicional para que de alguna manera, ésta pueda saltar a generaciones más jóvenes.

6.2 Los festivales multitudinarios y sus dinámicas propias

Desde los años 80 hasta la actualidad ha surgido un nuevo panorama de eventos de música tradicional en los que predominan formaciones como cuadrillas o rondas. El antropólogo murciano Manuel Sánchez relacionó el origen de los encuentros de cuadrillas del sureste peninsular en la participación de las cuadrillas de ánimas lorquinas dentro del marco de concursos y exhibiciones de los coros y danzas franquistas. Si esto ocurrió en la década de los 60 y los 70, no sería hasta 1979 cuando comenzó el que se considera primer encuentro de cuadrillas, en Barranda (Caravaca de la Cruz).

a) Guitarvera: un modelo de festival en Gredos y La Vera

Guitarvera es un festival que nació en el año 2002 en Villanueva de La Vera (Cáceres). Como su nombre indica, pretende revalorizar la música de

guitarra en La Vera y comarcas adyacentes. Suele tener lugar en el mes de abril y sus actos duran tres días en torno a la plaza Aniceto Marinas. El viernes por la noche, la fiesta comienza con una ronda por las calles del pueblo que se alarga en la citada plaza hasta altas horas. La jornada del sábado también tiene lugar allí y durante todo el día, músicos de distinta procedencia se reúnen (y se mezclan) tocando repertorio tradicional de varias zonas. La noche del sábado es para conciertos y escenarios de distintos estilos de música y carretillas de fuegos artificiales. El domingo, las distintas agrupaciones musicales (mayoritariamente de la zona) se ubican en los lugares que les asigna la organización y durante toda la mañana interpretan su música en un entorno muy pintoresco (plazas y calles al estilo tradicional de la zona y mucha vegetación).

Video: El festival Guitarvera de Villanueva de La Vera (Cáceres)
Link: <https://youtu.be/BHifCsRr6us>

b) Barranda: un modelo de encuentros de cuadrillas en el sureste

Si bien ya hemos aludido al posible origen de los encuentros de cuadrillas como adaptación de los concursos de coros y danzas, fue en 1979 cuando tuvo lugar el que se considera el primer encuentro de todo el sureste. La fiesta de las Cuadrillas de Barranda (en su primera edición, “Festival de música de cuerda”) se ha celebrado en esta pedanía de Caravaca de la Cruz (Murcia) casi de forma ininterrumpida (a excepción de los años 2021 y 2022 debido a la pandemia del Covid-19) y ha cosechado reconocimientos como el de Interés Turístico Nacional (2011). Barranda concentra durante los últimos días del mes de enero múltiples eventos relacionados con el mundo de la tradición (charlas, bailes sueltos, conciertos de folk, cursos, mercadillos, etc.), pero es el último día el que tiene lugar lo más esperado: la asistencia de un gran número de cuadrillas y colectivos similares de otros lugares. (collas, rondas, pandas, etc.). La fiesta del domingo comienza con una misa

en la que participa una cuadrilla y posteriormente, cada una de las agrupaciones ocupa un lugar preasignado por la organización en una de las calles de la población. Allí se ubican equipos de sonido para que el público asistente (que suele rondar las 10.000 personas) pueda ir deambulando por el pueblo. Después de la comida suele haber cuadrillas -a menudo mezcladas- en la calle y posteriormente baile en el centro social; en general, la población es un hervidero de música, cante y baile tradicional durante tres días. A pesar de su relevancia y longevidad, Barranda se ha criticado por representar un modelo que no favorece la interacción de las agrupaciones asistentes y por fomentar una vertiente escénica de las cuadrillas que se aleja de su sentido original. A pesar de esto, durante esos días, en casas situadas en Barranda y alrededores se desarrollan auténticas fiestas participativas como las de antes, entre las que destaca la de la Ronda de Los Llanos (Albacete), donde se dan cita músicos de Albacete y de muchos otros lugares. Barranda no es ni mucho menos, el único encuentro que tiene lugar en el Sureste. Si bien hay encuentros de una mayor antigüedad como los de Lorca, Patiño, (Murcia), Vélez Rubio (Almería) y Nerpio (Albacete), que se celebran mayoritariamente en el entorno de la Navidad, el número actual puede ascender a más de cincuenta. Incluso se están comenzando a organizar en zonas que no son territorio tradicional de cuadrillas de ánimas, como pueda ser el llano albaceteño. Un ejemplo muy característico es La Chicharra, una fiesta que se celebró durante años en Motilleja (Albacete) en una zona de poca tradición cuadrillera, pero que consiguió destacar por ser novedoso y estar “en tierra de nadie” (Guillén 2010), lo que sin duda facilitó que rompiera ciertas dinámicas ya establecidas.

c) Los verdiales: competición y exhibición

Esta tradición malagueña ha sufrido una transformación en los últimos años que la ha convertido en un fenómeno floreciente. Una consecuencia de ello es que su nivel de refinamiento ha aumentado y se ha encauzado hacia un modelo de exhibición escénica y también de competición. Múltiples son los eventos en los que las pandas de verdiales actúan en escenarios, como la fiesta de verdiales de la Ermita de Las Tres Cruces (primer domingo de mayo) o la feria de Málaga, que tiene lugar en el mes de agosto, que reserva

a estas formaciones una caseta y un escenario en la Calle Larios en el que se suceden actuaciones todos los días. Por otra parte, es ya famoso el concurso que tiene lugar en la Fiesta Mayor de Verdiales, que se celebra todos los 28 de diciembre. Este concurso cuenta con tres modalidades en función de los estilos (Montes, Almogía y Comares) y distintos premios a pandas, a estilos de baile y de cante²⁶.

7. Percepción social

7.1 Dentro de las propias comunidades

Como ya hemos visto, las comunidades juegan un papel determinante en la conservación de estas prácticas o en el valor que a estas se les atribuye. Pero las actitudes son muy distintas en función de las zonas geográficas de las que se trate. Las comunidades que siguen conservando entornos tradicionales con fiestas comunitarias suelen valorar estas prácticas musicales por el papel que cumplen dentro del entramado, proveyendo de un soporte para el baile o para el canto de un repertorio determinado. No suele existir en estos casos ninguna conciencia sobre su valor patrimonial. En cambio, las zonas en las que ha tenido lugar algún proceso de revitalización suelen ser las que más conscientes son del papel que cumplen estas manifestaciones, empleando términos como “folklore”, “música tradicional”, etc. En estas últimas es en las que más habitualmente se da el apoyo institucional en forma de promoción, revalorización, concesión de subvenciones en incluso declaraciones de BIC o interés turístico.

7.2 Fuera de las comunidades

Fuera de las comunidades que albergan estas prácticas, los toques de guitarra o las fiestas comunitarias que los sustentan suelen estar difuminados entre otras prácticas de carácter folclórico (versiones adaptadas al gusto urbano y exhibición en escenario). Desde una óptica urbana no se suelen apreciar ni el valor comunitario ni la riqueza musical de estas manifestaciones que contrastan con el enfoque escénico de los folklorismos (escenario, traje típico, etc.). Esto puede deberse a que, en España no se ha planteado con

²⁶ Información extraída de la web de la Federación Provincial y el perfil de la red social Facebook de este colectivo

claridad una diferenciación entre folklore y folklorismo, observándose ambas manifestaciones como un todo unitario.

Además, no parece existir una conciencia generalizada del valor que aporta lo tradicional (sea del tipo que sea) como sí ocurre en otros países de Europa. Esto puede venir motivado por el desprestigio que han acumulado estas prácticas desde la óptica urbana (el cine, el desarrollismo, etc.) que generan una visión mediatizada de las manifestaciones tradicionales a las que se asocian ciertos valores de simplicidad, decadencia, condescendencia, primitivismo, etc.

8. Estado de los toques de guitarra en el momento actual

Con este apartado pretendemos ofrecer una visión actualizada del fenómeno que nos ocupa. Dedicaremos distintos apartados a evaluar grados de vitalidad en función de las zonas; niveles de dominio de los intérpretes; perfil de los intérpretes que atesoran estos conocimientos; zonas en las que actualmente se conserva el estilo o su ecosistema;

8.1 Zonas de mayor actividad

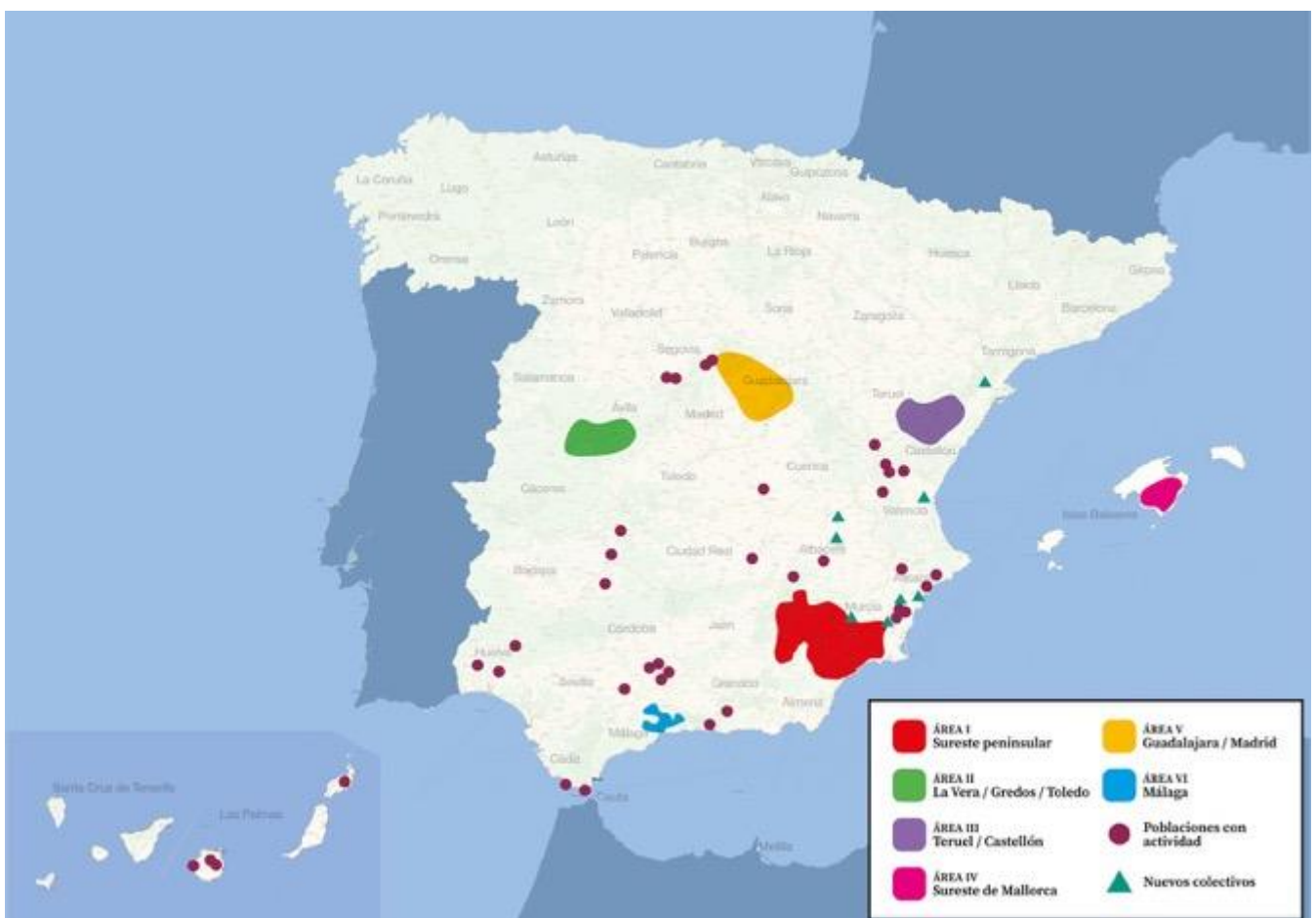
Como ya se habrá podido percibir a través de los apartados anteriores, existe una gran diferencia entre lo que se consideran las zonas originales de la guitarra tradicional en España y las áreas en las que actualmente se conserva esta práctica. A ello debemos de sumar la coexistencia de estas prácticas originarias con otras que han sufrido procesos de folklorización (como los coros y danzas y sus derivados).

Estas últimas, en su adaptación al gusto urbano y su orientación escénica, han terminado por perder sus rasgos expresivos (estilos de golpeo, punteo, *scordature*, etc.), además de su sentido social y relación con el entorno. Esto nos genera un panorama bastante complejo en el que a menudo es difícil delimitar con claridad en qué universo nos estamos moviendo.

A la hora de abordar el estudio de estas zonas de actividad de los toques de guitarra tradicionales, es más apropiado referirnos a las mismas como islas culturales que como grandes áreas. Son muchos los condicionantes que se dan para que en determinados lugares se haya conservado esta forma de interpretar el instrumento que, como se ha manifestado anteriormente, está íntimamente ligada a una forma de entender la fiesta.

Asimismo, también es preciso matizar que en muchas zonas conviven toques tradicionales con otros folklorizados (como ocurre en las zonas de Murcia o Valencia), y que, por otra parte, la conservación de fiestas participativas (como ecosistema originario) no siempre va unida a la práctica de los toques tradicionales de guitarra, y viceversa.

Aunque parezca un tópico, es en zonas alejadas de grandes urbes y de alguna manera, aisladas de los flujos de la innovación y la comunicación, con idiosincrasias particulares que han permitido que “lo de siempre” se haya conservado o se haya mantenido impermeable a la llegada de lo nuevo.



Mapa de actividad actual de toques tradicionales de guitarra
Elaborado por Miguel Ángel Romo basándose en datos aportados por el autor.

Así pues, las zonas que llamamos “santuarios” de los toques tradicionales de guitarra podrían ser las siguientes:

- **Área I. el sureste peninsular** (donde confluyen la Región de Murcia con ciertas zonas de Albacete, Jaén, Granada y Almería) **Esta zona destaca**

por conservar aspectos tales como el baile tradicional y los rituales de ánimas del tiempo navideño. Sin duda, se trata de la mayor zona de pervivencia de esta práctica y una de las que mejor conserva el toque tradicional. No obstante, dentro de esta gran área, hay áreas de menor actividad y otras de una alta concentración. Así pues, “la zona de las cinco provincias” (Bullas, Cehegín, Moratalla y Caravaca en Murcia; Nerpio y Yeste en Albacete; Huéscar, Puebla de Don Fadrique, Cúllar y Galera en Granada; Topares en el norte de Almería y algunos pueblos de Jaén) es una de esas áreas. Otra zona de alta actividad podría ser el área que comprende la comarca del bajo Guadalentín-Lorca y su continuación hacia los Vélez de Almería, donde prácticamente cada población cuenta con una o varias cuadrillas de ánimas (Lorca, con agrupaciones en su casco urbano además La Torrecilla, La Hoya Almendricos, Purias, Zarcilla de Ramos, Campillo...); Puerto Lumbreras (el propio pueblo además de Henares y El Esparragal), Águilas, Aledo, Raiguero de Totana, El Berro de Alhama, Fuente Librilla, Zarzadilla de Totana; y en la parte de Almería, Vélez Rubio, Taberno, Huércal Overa, Campillo de Purchena, Chirivel, Velez Blanco, etc.). En la huerta de Murcia también se conservan varios colectivos (Rincón de Seca, Patiño, Torreagüera, Zaraiche, Albatalía-Arboleja), aunque allí la actividad de estos colectivos permanece eclipsada de alguna manera por los folklorismos (peñas huertanas y demás agrupaciones similares). Más al sur, en el campo de Cartagena quedan cuadrillas en Fuenteálamo, Tallante, etc.

- **Área II. Las comarcas del sur de la Sierra de Gredos, valle del Alberche y la Tierra de Pinares (Ávila), la Campana de Oropesa (Toledo) y La Vera (Cáceres)** es otro de los puntos calientes donde se mantiene ciertamente viva la actitud festiva que tiene a la guitarra como uno de sus centros. En toda esta comarca son la ronda y el baile los centros de actividad mayoritarios. Desde el valle del Tiétar abulense, con rondas como las de Piedralaves, Mijares, Cuevas del Valle, Pedro Bernardo, Casavieja, Arenas de San Pedro, Lanzahita, El Arenal, El Hornillo, Pedro Bernardo, Guisando, La Adrada o Gavilanes, pasando por Candeleda (que concentra a gran número de intérpretes y formaciones a veces cambiantes) y El Raso hacia la comarca de La Vera (Cáceres), con Villanueva de La

Vera, Madrigal de La Vera, Aldeanueva de La Vera, Jarandilla de La Vera Losar de La Vera, Viandar de La Vera, Jaráiz de La Vera, etc. En el Valle del Alberche y la Tierra de Pinares los pueblos que han mantenido viva la memoria del toque tradicional de guitarras son, entre otros, El Barraco, Navarredondilla, Navalacruz, Navalosa, Navatagordo, Hoyocasero, Serranillos, Navarrevisca, Villanueva de Ávila, Burgohondo, Navaluenga, El Tiemblo, El Hoyo de Pinares, Cebreros o Navalperal. En Toledo podemos encontrar manifestaciones de este tipo en La Estrella de La Jara, Mohedas o Sotillo de las Palomas²⁷.

- **Área III. El área que une Teruel con Castellón** también ha sido otro de los focos de acción, aunque no muy afectada por procesos de revitalización como los dos anteriores, lo que está suponiendo un lento decaer. El baile es la manifestación mejor conservada aquí, aunque también hay rondas de quintos y canto de albadas/albás/*albaes* en Navidad. Aunque en muchos lugares se mantiene el calendario anual, es difícil hablar de agrupaciones como las de las otras zonas, pasando a recaer el peso de la tradición en personas concretas que se reúnen para distintos eventos, a veces mezclándose personas de distintas procedencias. Así pues, poblaciones como La Iglesuela del Cid, Puertomingalvo, Mosqueruela (Teruel), Villafranca del Cid, Culla, El Molinell, Lluçena, Morella, Ludiente, Adzaneta, Xodos, Benafigos, Vistabella, Benassal, Albocàsser (Castellón) son referentes en este tipo de música, aunque últimamente podría hablarse de una práctica un tanto deslocalizada que reúne a personas de distintas procedencias en bureos multitudinarios o incluso en las capitales como Castellón (centros de tercera edad, etc.).
- **Área IV. En el sureste de la isla de Mallorca**, lugares ya citados como Santanyí, Felanitx, Manacor, Sant Llorenç des Cardassar o María de la Salut son todavía testigos de cierta actividad que últimamente está volviendo a resurgir y que conserva en cierta manera los viejos estilos de toque, muy ligados al baile de jotas y mateixas.
- **Área V. En Guadalajara y algunos pueblos de Madrid** existe un importante número de poblaciones que han conservado las rondas de jotas

²⁷ Hemos podido completar esta lista gracias a las indicaciones de Pablo Garro (agosto 2022).

y seguidillas como actividad festiva en determinadas fechas (principalmente en verano y también en la noche del 30 de abril). Si bien se mantienen los usos festivos, no se puede decir lo mismo de la técnica antigua de guitarra, que parece haberse difuminado. Aquí destacan lugares como Atanzón, Horche, Lupiana, Pastrana, Moratilla de los Meleros, Chiloeches, Fuentelencina, Cardoso de La Sierra, Aranzueque, El Ordial, Palmaces, Centenera, Fuentelviejo, Valdesaz, Peñalver, Arroyo de Fraguas, Millana, Valdeavellano, Aldeanueva de Guadalajara, Iriepal (Guadalajara), Valdatorres de Jarama, Pezuela de las Torres, Puebla de la Sierra, Montejo de la Sierra y Navarredonda (Madrid).²⁸

- **Área VI. Por otra parte, el fenómeno de los verdiales de Málaga, objeto de un fortísimo proceso de revitalización**, cuenta en el momento actual con gran vitalidad en número de formaciones, gran número de personas jóvenes y un completo calendario de actividades a lo largo del año. Dentro de este género de fandangos existen tres estilos bien delimitados según las zonas geográficas de procedencia, a saber: Montes, Comares y Almogía.

Más allá de estas áreas o “puntos calientes” del mapa, existen por la geografía española toda una constelación de manifestaciones tradicionales ligadas a la guitarra, aunque no llegan a alcanzar el nivel de condensación que en los casos anteriores.

Así pues, en Andalucía, destacan los bailes del fandango o chacarrá en Tarifa, Zahara de los Atunes (Cádiz) o Almuñécar (Granada); las fiestas de cruces como las de Alosno (Huelva); “la música de las mozuelas” (rondas) como las de Cádiz (Granada); los rosarios de la Aurora como los de Gilena (Sevilla), La Esquila (Huelva), Priego, Rute, Cabra o Monturque (Córdoba); gozos a San Antonio como los de Trigueros (Huelva); misas de calle como las de Hinojosa del Duque (Córdoba).

En la zona de levante destacamos los cantos del rosario de lugares como Hurchillo y Sella (Alicante), las albadas/albaes de Alto Mijares y el Alto Palancia (interior de Valencia), además de los cantos de ronda y/o de quintos

²⁸ La mayoría de los datos de este apartado han sido proporcionados por Diego Pérez Pezuela en agosto de 2022.

en esta misma zona. Asimismo, localidades como Mutxamel (Alicante) conservan colectivos que todavía conservan la práctica del baile suelto.

En Canarias todavía se pueden documentar ranchos de ánimas que mantienen viva la llama del ritual de las ánimas benditas en lugares como Arbejales, Aldea de San Nicolás, Valsequillo (Gran Canaria) y Teguiise (Lanzarote).

No podemos pasar por alto una serie de nuevos colectivos implicados en este movimiento. **En las últimas décadas, al hilo de la revitalización experimentada en distintas zonas del país, han surgido colectivos que, a pesar de tener poco o ningún sustento social en relación con las fiestas comunitarias (por haber desaparecido hace más de dos generaciones), tratan de reivindicar el espíritu de estas prácticas festivas,** entrando también en el circuito de celebraciones producto del *revival* como los encuentros de rondas de La Vera y Gredos o los encuentros de cuadrillas del Sureste. Así pues, podemos enumerar algunos de estos colectivos como la Colla Brials (Aldaia, Valencia), el So dels Barrejats, los Sonadors de Crevillent (Alicante), la Ronda de Los Llanos, la Ronda de Motilleja (Albacete); los Animeros de San Blas (Bullas, Murcia), la Rondalla dels Ports (Tortosa, Tarragona) o la Cuadrilla de Beniel (Murcia).

No abordaremos en este informe fenómenos como el trovo de Murcia y Las Alpujarras ni tampoco el cant d'estil de Valencia, ya que, por su complejidad y su singularidad, merecerían de otro estudio aparte. Por otro lado, son muy estrechos los lazos que les unen a todos los fenómenos que estamos documentando en este trabajo, tanto a nivel musical (repertorio, técnica interpretativa), como social.

El siguiente mapa trata de reflejar una primera aproximación a la presencia de manifestaciones donde hay toques tradicionales de guitarra, tanto si están en el entorno de fiestas participativas (la mayoría lo están), como si no lo están.

8.2 Un modelo de estudio sobre vitalidad (Grant y Sarin)

Dentro de los recientes estudios sobre la sostenibilidad de las manifestaciones musicales, y en relación con el enfoque ecológico, Catherine Grant y Chhuon Sarin (2016) presentaron un modelo denominado

Music Vitality and Endangerment Framework (MVEF) basado en una herramienta de la UNESCO empleada para trabajar con lenguas en peligro de extinción. Este marco de trabajo propone doce factores que son clave en la vitalidad de una manifestación musical. Su aplicación a nuestro caso particular puede ser reveladora, ya que incide sobre algunos aspectos principales para realizar una radiografía del fenómeno en cuestión:

- Transmisión intergeneracional: uno de los indicadores clave de la fortaleza de una música.
- Cambio en número de músicos competentes: este factor evalúa el cambio en número de músicos competentes en los últimos años. “Competentes” puede entenderse en cuanto al conocimiento del repertorio (por su extensión o sus características) o en cuanto al dominio técnico de instrumentos o el canto.
- Cambio en número de personas comprometidas: se refiere a fluctuaciones en aprendices, audiencia o “consumidores” dentro del género.
- Ritmo y dirección del cambio en la música: forma en que ha cambiado el género musical. Si ha perdido o ganado vitalidad; si han cambiado los roles de género, el impacto de las tecnologías, las prácticas performativas...etc.
- Cambio en los contextos interpretativos: cambios en las funciones, los contextos en los que se desarrolla. Tiene relación con su fortaleza.
- Respuesta de los medios de comunicación y la industria: la forma en que el género interactúa con los medios de comunicación y la industria musical. Para algunos géneros, una alta actividad será positiva, mientras que para otros será negativa.
- Accesibilidad a infraestructuras y recursos: se tiene en cuenta la disponibilidad de instrumentos musicales, lugares para ensayar y tocar, materiales didácticos, indumentaria específica, objetos rituales, etc.
- Actitudes oficiales hacia el género: por parte de los gobiernos y el poder en general.

- Actitudes de los miembros de la comunidad hacia el género: tanto las personas más cercanas como otras que se podrían identificar con el género por su contexto geográfico, cultural o étnico.
- Actitudes de outsiders relevantes hacia el género: investigadores, académicos u otras entidades.
- Documentación sobre el género: calidad, cantidad y accesibilidad (a la comunidad y a otros) de documentación de la este género musical, tanto a la comunidad como a los *outsiders*.

A la hora de poner en práctica este modelo, hemos de tener presente el gran contraste que existe entre las zonas que sí han experimentado un proceso de revitalización o *revival* (el Sureste peninsular y el triángulo entre La Vera, el valle del Tiétar y la campana de Oropesa), y aquellas otras zonas en las que hay cierta continuidad (sin procesos de este tipo), o por otra parte, los que vieron interrumpida o casi extinguida la tradición.

Vitalidad de los toques de guitarra. Modelo MVEF (Grant y Sarin 2016)			
	Zonas con amplia revitalización	Zonas con actividad y posible revitalización	Zonas con poca o nula actividad
Zonas geográficas	-Sureste (Murcia y partes de Albacete, Granada y Almería) -La Vera (Cáceres), Valle del Tiétar (Ávila) y campana de Oropesa (Toledo) -Málaga (campo y ciudad)	-Interior de Castellón y sur de Tarragona -Sureste de Mallorca	-Aragón (salvo Maestrazgo) -Navarra, La Rioja -Castilla La Mancha (salvo S. Segura y campana de Oropesa) -Andalucía (salvo p. oriental) Extremadura (salvo La Vera) -Madrid -Menorca y Mallorca (excepto sureste) -Segovia, Soria, Ávila

Transmisión generacional	Hay transmisión, pero de forma simplificada	Hay poca transmisión	No hay transmisores ni aprendices excepto casos aislados
Músicos competentes	Hay determinados músicos muy competentes tanto en repertorio como en técnica	Muy pocos	No hay o perviven de forma aislada
Personas comprometidas	Aumentan los aficionados con presencia de jóvenes	Se mantienen	Muy escasas o nulas
Dirección del cambio	Hacia la simplificación y la homogeneización de los estilos y los repertorios. Incorporación de mujeres	Se mantiene, aunque se debilita progresivamente por la edad avanzada	No hay actividad. Como mucho se mantiene si hay algún intérprete.
Contextos interpretativos	Encuentros y espacios de nueva creación, festivales, eventos particulares y del calendario	Eventos particulares y del calendario y pequeños encuentros de ámbito comarcal.	Contextos domésticos y apariciones aisladas.
Respuesta MMCC	Televisiones locales y regionales, radios. Se ve como algo pintoresco, pero al nivel de otras manifestaciones folklóricas, no como un patrimonio.	Muy comedida	Nula
Acceso a infraestructuras	Lugares para ensayar y realizar eventos. Posibilidad de comprar instrumentos	Lugares para ensayar y realizar eventos. Posibilidad de comprar instrumentos	No hay actividad constante
Actitudes oficiales	Apoyo mediante subvenciones. Reconocimiento público	Apoyo comedido	Desconocimiento
Act. De la comunidad	Reconocimiento, pero diluido con folklorismos	Variable en función de lugares	Solo a nivel vecinal
Actitudes de outsiders	Algunos estudios Atención mediática	Algunos estudios	Desconocimiento
Documentación	Abundancia de grabaciones sonoras y audiovisuales. Publicación de discos, libros o artículos	Grabaciones sonoras y audiovisuales. Publicaciones de discos, libros o artículos.	Muy poca o inexistente

8.3 Nodos de cognición musical

Para conocer la realidad del estado de estos toques no solamente sirve con identificar las zonas en las que se mantienen y cuántas personas estarían implicadas en su mantenimiento. Resulta también de gran utilidad la propuesta que realizó Timothy Rice en su etnografía sobre la música de Bulgaria (Rice 2009: 98 y ss.) para evaluar los niveles de destreza musical dentro de una cultura dada. Así pues, además del número de ejecutantes, también podemos añadir otros parámetros, como una

escala en la que observar realmente cuál es el nivel de salud de esta práctica musical en cuanto al dominio técnico.

Si bien ya se empleó esta propuesta teórica en publicaciones anteriores para el caso de los Animeros de Caravaca (Guillén, 2019: 134-139), en esta ocasión adaptaremos la tabla teniendo en cuenta las prácticas específicas en torno al mundo de la guitarra tradicional.

La parte más baja de la tabla estaría representada por muy pocas personas, y en la actualidad, solamente pervive en personas que se han preocupado por recoger y difundir este legado. En este sentido, el proyecto *Tiene boca y sabe hablar* (Guillén 2022) ha tratado de reunir en 15 capítulos a los mayores conocedores del estilo, lo que en algunos casos supone que son los únicos o casi los únicos que atesoran ciertos conocimientos en lo relativo afinaciones, estilos interpretativos, etc.

Nodos de cognición musical en torno a la práctica de la guitarra tradicional

Nivel	Instrumentos armónicos
1 Oyente Activo	-Saber colocar los dedos en algunos acordes de la guitarra.
2 Participante básico	-Conocer los acordes de algunas piezas y rasguear de forma básica (sin marcar). -Saber templar una guitarra fijándose en los compañeros
3 Participante activo	-Saber templar una guitarra con notas de referencia. -Conocer la técnica básica de la guitarra (“pan y miel” o “treinta y tres”) en todo el repertorio y tener recursos tales como juegos de dedos (quitar poner, etc.) -Tocar el guitarrero de forma fluida, con estilo básico.
4 Experto I	-Afinar todos los instrumentos de oído. -Conocer distintas afinaciones transportadas en las guitarras y sus ventajas e inconvenientes. -Dominar el repertorio con soltura -Dominar algunos punteos. -Afinar de oído escuchando interválicas o tocando una melodía aprendida. -Dominar las técnicas de rasgueos, golpes en la tapa y distintas formas de marcar en la guitarra creando sensación de <i>groove</i> ²⁹ . -Tocar el guitarrero con estilo “floreado” usando al menos dos dedos para hacer “el molinillo” o “el borino” con algunas melodías
5 Experto II	-Dominar piezas del repertorio en tonalidades atípicas o estilos poco acostumbrados con el afán de desafiar a otros o de aumentar destrezas. -Puntear con soltura melodías y bajos. -Conocer todas las afinaciones transportadas de la familia de la guitarra (cejilla en 2°, 5° y 7°). - -Dominar <i>scordature</i> en la familia de la guitarra modificando alguna/s de las cuerdas de los instrumentos (“arreglos”, “cifrados”, etc.) -Tocar el guitarrero con estilo “floreado” o “borino”, haciendo “molinillo” con más de dos dedos, haciendo múltiples melodías. -Escuchar un instrumento y saber si está bien afinado y saber qué cuerda falla.

²⁹ Este término se emplea en las músicas de raíz africana donde el elemento rítmico es importante. Se puede definir como una sensación o “impulso vital” (*Vital drive*) producido por la combinación de varios elementos. A pesar de que la música tradicional española no incorpore influencias africanas explícitas, si se puede reconocer en ella una relevancia del factor rítmico. Más información en Feld y Keil 2005: 53-76

8.4 Características de los intérpretes: género, edad, procedencia, formación.

Ya que se trata de un fenómeno en clara regresión, el toque de guitarra se conserva de manera dispar en función de las zonas, de las edades y otros factores. En gran medida, los perfiles se pueden analizar desde la óptica del *revival* musical trabajado por muchos autores, y que ya aplicamos en el caso de los Animeros de Caravaca (Guillén 2019: 264 y ss.) Así pues, los perfiles más habituales en el mundo de los toques de guitarra tradicional son los siguientes:

- Varón de entre 50 y 100 años de procedencia rural, apego a su zona de procedencia y músico por tradición oral. Se trata de personas que han tenido un contacto con la tradición musical y los modos festivos comunitarios muy alargado en el tiempo. Se les considera músicos fuente por servir de referentes del estilo musical.
- Varón adulto con media o alta formación académica y con conciencia sobre la tradición. Se trata de personas que en determinado momento de su juventud fueron conscientes de la gran importancia de este patrimonio y comenzaron a recogerlo y aprenderlo. Es el caso de referentes como Juan Vila (Caravaca, Murcia) o Fermín Pardo (Requena, Valencia) que aparecen en *Tiene boca y sabe hablar* u otros como Toni Guzmán (Valencia), Francisco Martínez Botella, Antonio Mirón (ambos de Almería), José López Espín (Murcia), Miguel Ángel Romo, Tomás Medina (Albacete) Victor Dols (Alicante) o la persona que escribe estas líneas. Se les considera mediadores o activistas que tienen un profundo conocimiento del estilo. En fenómenos de *revival* se les conoce como *burning souls* o *core revivalists* (Guillén 2019: 264 y ss.).
- Varón o mujer de entre 15 y 60 años con distintas procedencias (rural o urbana) y formaciones académicas que practica esta música por vínculos con su zona de procedencia o ascendencia familiar o también por gusto hacia las tradiciones. Suelen estar ligados a fenómenos de revitalización y su aprendizaje proviene de los mediadores

8.5 La incorporación de la mujer

De todos es sabido que el papel de la mujer en el mundo tradicional siempre ha sido objeto de control, dentro de una sociedad patriarcal en la que tenían sus funciones claramente delimitadas y eran objeto una férrea vigilancia.

El mundo de la guitarra siempre ha ido asociado a la fiesta. Y debemos detenernos en este punto para ser conscientes de que la fiesta en sí, como ya han indicado muchos antropólogos, supone una ruptura con la vida diaria. Esto conlleva la aparición de una serie de factores que distorsionan, por así decirlo, un día a día en el que las personas se dedican a sus tareas habituales. El cese de las actividades en el campo, la aparición de personas extrañas a la comunidad o la celebración de eventos en los que se rompen las costumbres (horarios, consumo de alcohol, presencia de personas extrañas, etc.) y otras circunstancias hacen que la fiesta sea un momento de mayor vigilancia hacia las mujeres. Es por eso que históricamente, la mujer que se asociaba a la guitarra corría el riesgo de ser considerada como alguien que está en un mundo de hombres, con muchas ausencias de su casa y a horas poco acostumbradas, dando lugar a comentarios y cuestionándose incluso su castidad.

Podemos citar como ejemplo, el caso de Francisca Plasencia, de Nerpio (Albacete) quien afirmaba que “Mi padre, la verdad es que no quería que yo aprendiera a tocar la guitarra. En aquellos tiempos, que una mujer tocara... no estaba bien visto” (Guillén 2022, cap. 6). Por tanto, son contadísimos los casos que hemos podido conocer de mujeres guitarristas entre las que se encuentran la ya citada Francisca Plasencia, Prudencia “de Béjar” (Caravaca de la Cruz) o Julia “la pedánea” (Cañada de la Cruz, Caravaca) y otros que ha documentado Manolo Sánchez en el área de Lorca (Sánchez 2015). En el mundo actual, la presencia de las mujeres ha aumentado considerablemente, algo que ha aumentado su visibilidad; podemos citar casos como el de Inma López (Pedro Andrés, Nerpio, Albacete), Aroa Mota (Yeste, Albacete), Sara González (Nerpio, Albacete), Sandra Martínez (Cañada de la Cruz, Caravaca, Murcia) o Laura Lancho (Candeleda, Ávila). A pesar de esto, siguen siendo casos minoritarios y no se puede afirmar que la mujer se haya incorporado al mundo de la guitarra tradicional como sí está ocurriendo en otros ámbitos musicales (rondallas, bandas de música, orquestas sinfónicas, etc.).



Javier Gómez, Francisca Plasencia y Aroa Mota en Nerpio (Albacete).
Año 2018. Autor: Julio Guillén Navarro

Las razones para ello se nos escapan, ya que, por lo menos a priori no parece que exista ningún tipo de reticencia por parte de ellas ni por parte de los hombres que forman parte de estos colectivos. Es probable que el baile sea el fenómeno que más les llame la atención y decidan decantarse por éste en vez de por la guitarra, pero sería necesario un estudio de mayor profundidad para realizar un diagnóstico más fundamentado.

8.6 Los grandes referentes

La observación del apartado 8.1 podría llevarnos a una falsa impresión de vitalidad del estilo tradicional de guitarra, motivado por la abundante enumeración de poblaciones de distintas provincias que mantienen actividad estable, con personas de distintas edades e intercambios entre ellas.

Desafortunadamente, la lista se reduciría drásticamente a un puñado de colectivos o incluso, de personas con nombres y apellidos si lo que buscamos es dominio de los toques tradicionales en un alto grado conforme a los nodos de cognición expuestos en el apartado 8.3. Son una inmensa mayoría los intérpretes de guitarra o guitarró que están en el tercer nivel de dominio y son contadísimos los que están en el quinto nivel.

El objetivo que nos planteamos con el proyecto *Tiene boca y sabe hablar* (Guillén 2022) fue el de dar voz a algunos de estos especialistas que atesoran avanzados conocimientos en torno a los toques tradicionales de guitarra. Verdaderamente es este uno de los peligros reales que se observan en esta manifestación. La falta de alguno de estos especialistas habría dejado huérfanas comarcas enteras o parcelas indispensables de conocimiento en lo respectivo a esta tradición.

Pasamos a reflejar aquí a los más sobresalientes portadores del estilo tradicional de guitarra de los que tenemos noticia:

- Pedro Cabrera Puche (1979): nacido en Torres de Cotillas (Murcia), es sin duda el representante más mediático de los toques de guitarra del sureste. Por su faceta de divulgador, además de su activismo, es bien conocido en distintos entornos y muy bien valorado en las plataformas y redes sociales. Además, cuenta con un profundo conocimiento de toques, afinaciones y estilos atesorados durante años de contacto con músicos procedentes de distintas localidades de Murcia y Almería. Se le dedicó el capítulo 1 de *Tiene boca y sabe hablar* (Guillén 2022)



Pedro Cabrera. Autor: Fidel del Campo, 2020.

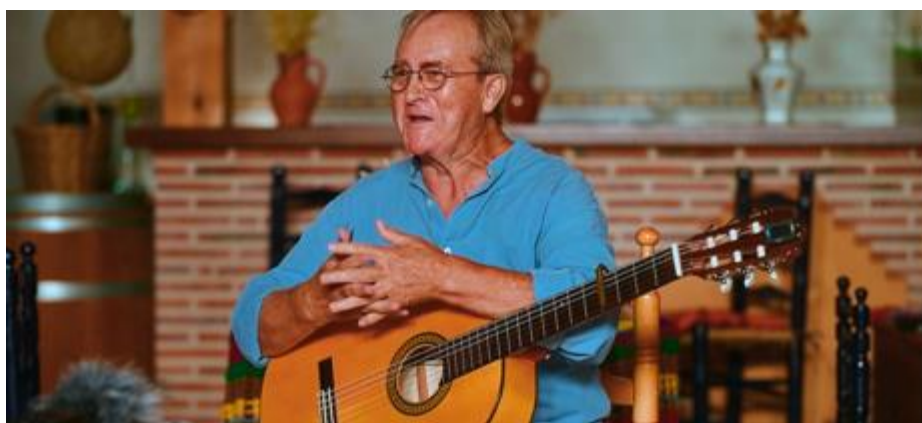
- Fermín Pardo (1945): Nacido en Hortunas (Requena), es actualmente el mayor referente en el estudio de la música tradicional valenciana. Durante años se ocupó de realizar investigación sobre aspectos muy variados de la tradición entre los que estaban los toques de guitarra del campo de Requena y Utiel y otras áreas cercanas de Alicante, Valencia, Castellón, Cuenca o Teruel. Cuenta con un archivo sonoro online, publicaciones en papel y múltiples grabaciones discográficas de interés para la guitarra

tradicional. Además, ha dejado una importante estela de seguidores que continúan con su legado. Aparece en el capítulo 2 de *Tiene boca y sabe hablar* (Guillén 2022)



Fermín Pardo. Autor: Fidel del Campo, 2020.

- Feliciano Ituero (1952): seguramente, este músico nacido en Abades (Segovia) no es el paradigma de músico tradicional, pero sí bebió de guitarristas tradicionales para configurar su estilo más orientado al folk. Su dominio técnico le ha hecho ser uno de los depositarios de la jota de ronda que investigó Agapito Marazuela, pieza cumbre de la tradición de guitarra en el centro peninsular. Se le dedicó el capítulo 3 de *Tiene boca y sabe hablar* (Guillén 2022)



Feliciano Ituero. Autor: Fidel del Campo, 2020.

- Juan Montiel Vila (1956): nacido en Caravaca (Murcia), “Juan Vila” (como todos le conocen) comenzó a mediados de los 70 junto a varios amigos una tarea de reconstrucción del universo festivo de su comarca. Esta labor fructificó con los refundados Animeros de Caravaca sobre 1976. Aparte de esta labor, que plasmé en mi tesis doctoral (Guillén 2019) se centró en aprender y registrar los antiguos toques, temples y demás conocimientos sobre la guitarra de la zona legados mayoritariamente por músicos del entorno (Benablón, cortijo de El Buitre, etc.). Aparece en el capítulo 4 de *Tiene boca y sabe hablar* (Guillén 2022)



Juan Vila Autor: Fidel del Campo, 2020.

- Francisca Plasencia (1960): es la única mujer de esta relación ya que, como veremos más adelante, el mundo de la guitarra todavía hoy sigue siendo mayoritariamente de hombres. Francisca aprendió de su padre y desde entonces le acompañó en la música de las sierras de Nerpio (Albacete) de donde procede. Aparte de su aparición en grabaciones muy relevantes en los años 70 (*Raíces*, NODO, etc.), emprendió en los años 90 una labor de difusión de la música serrana legando a las siguientes generaciones los toques aprendidos por tradición oral. Se le dedicó el capítulo 6 de *Tiene boca y sabe hablar* (Guillén 2022).



Francisca Plasencia (izquierda). Autor: Fidel del Campo, 2019.

- Miguel Gómez (1942), Juan Vicente López (1958) y Juan Pedro González (1968), oriundos de las sierras de Nerpio (Albacete) representan también una forma de hacer que ya está en desuso en la inmensa mayoría del país. Su persistencia a la hora de mantener como tal el toque tradicional más sencillo les ha convertido en auténticos referentes dentro de este pequeño mundo. Aparecen en el capítulo 8 de *Tiene boca y sabe hablar* (Guillén 2022)



Miguel Gómez (izquierda), Juan Vicente Lopez (centro, sentado) y Juan Pedro González (de pie, con guitarra). Autor: Fidel del Campo, 2019.

- Salvador Ondoño (1935-2022) nunca se consideró guitarrista, ya que desde hace más de cincuenta años toca el violín en formaciones de la zona del Campo de San Juan (Moratalla, Murcia). Pero dotado de un privilegiado oído y un profundo entendimiento de la música, pudo llegar a interesantes conclusiones sobre el transporte de guitarras (sumando hasta cinco) y sobre la afinación del instrumento al aire, sin empleo de afinadores. Se le dedicó el capítulo 7 de *Tiene boca y sabe hablar* (Guillén 2022)



Salvador Ondoño. Autor: Fidel del Campo, 2018.

- José María Laso (1943) es bien conocido en todo el sureste español como “el cojo de Henares”. La ubicación de este pequeño núcleo ahora casi despoblado, entre Murcia y Almería, ha supuesto un privilegio en lo musical: el mantenimiento de un repertorio tradicional plagado de giros y requiebros propios del flamenco. La pericia técnica de su toque es el mejor testimonio de cómo era la música tradicional de su zona en su época de esplendor. Se le puede ver en el capítulo 9 de *Tiene boca y sabe hablar* (Guillén 2022).



José María Laso. Autor: Fidel del Campo, 2021.

- Pablo Garro (1983) representa a las nuevas generaciones que han seguido manteniendo viva la llama de la tradición gracias a sus lazos familiares. De familia de cabreros, Pablo aprendió en Getafe los toques que sus tíos y su padre traían de Candeleda (Ávila) y poco a poco se fue convirtiendo en un referente. Actualmente, podríamos declararle depositario de todo el saber relativo a la guitarra de la zona de Gredos, La Vera y la Campana de Oropesa, entre Ávila, Cáceres y Toledo. Aparece en el capítulo 10 de *Tiene boca y sabe hablar* (Guillén 2022).



Pablo Garro. Autor: Fidel del Campo, 2021.

- Vicente Carrasco (1965) comenzó desde niño tocando la guitarra en una rondalla, pero poco a poco fue dando pasos hasta convertirse en un protagonista en lo relativo a la recuperación del *guitarró* en tierras de Valencia. Si bien el instrumento se conservaba en determinados ámbitos y zonas geográficas, fue uno de los que comenzó a difundir el instrumento y a desarrollar la vertiente didáctica del mismo. Actualmente está concienciado en la profesionalización del instrumento como forma de asegurar su pervivencia y su perfeccionamiento. Se le puede ver en el capítulo 11 de *Tiene boca y sabe hablar* (Guillén 2022).



Vicente Carrasco. Autor: Fidel del Campo, 2020.

- Tomás Medina (1963) y Miguel Ángel Romo (1974) emprendieron hace años la labor de rescatar y revitalizar los toques de guitarra de la zona de

Albacete. A pesar de no contar con vinculación a esta música por parte de sus familias, se involucraron hasta el punto de ser verdaderos expertos en las técnicas de La Mancha albaceteña y el Campo de Montiel. Este capítulo destaca por ser un “rescate” de toques de La Mancha y en concreto de la jota “punteá” de El Bonillo, la pieza más arriesgada de cuantas hemos podido documentar en todo el proyecto. A Tomás se le puede ver en el capítulo 12 de *Tiene boca y sabe hablar* (Guillén 2022).



Tomás Medina. Autor: Fidel del Campo, 2021.

- Domingo Salvador (1957) nació en el término de Llucena (Castellón) y desde muy temprano comenzó a aprender los toques que sus mayores le fueron legando. Con los años comenzó a especializarse en otros instrumentos, pero todavía guarda con celo el patrimonio de toques, estilos y afinaciones de su zona, siendo actualmente uno de los pocos que tiene dominio completo de estas prácticas en las tierras montañosas de Castellón. Aparece en el capítulo 14 de *Tiene boca y sabe hablar* (Guillén 2022).



Domingo Salvador. Autor: Fidel del Campo, 2021.

- Toni Adrover (1983) y Simó Adrover (1974) representan también a una joven generación que estuvo expuesta a los toques tradicionales, en su caso, de Felanitx (Mallorca). Gracias al aprendizaje en casa de sus tíos y abuelos ganaron profundo conocimiento de todo lo relativo al mundo del *ball de pagès*, una práctica que conserva poco prestigio y permanece arrinconado por el *ball de bot*, más académico. Se le puede ver en el capítulo 13 de *Tiene boca y sabe hablar* (Guillén 2022).



Toni Adrover. Autor: Fidel del Campo, 2021.

- Armando Ayora: uno de los pocos especialistas que existen actualmente - si no el único- en el guitarrico aragonés o tiple, un instrumento de cuatro cuerdas y pequeño tamaño que ha pervivido en la zona de Castellón, Teruel y Tarragona.
- Francisco Martínez Botella y Antonio Mirón: dos estudiosos de la música tradicional de Almería. Cumplen un importante papel potenciando y revitalizando prácticas musicales de la zona e instrumentos musicales antiguos como los guitarros.



Francisco Martínez Botella. Autor: Julio Guillén 2020.

9. Elementos materiales ligados al toque de guitarra

Que en todo momento estemos abordando un fenómeno de carácter inmaterial no puede cerrarnos los ojos a la existencia de otro patrimonio aparejado al mismo, que en este caso es de carácter material.

El mundo de la guitarra es suficientemente amplio como para que cada una de las prácticas musicales cuente a su vez con una serie objetos que le identifican en lo material. Hemos tendido a observar la guitarra como un instrumento normalizado en su morfología y su estilo constructivo e inmaculado en su vertiente estética, dejando atrás todo un

mundo de adornos con cierta simbología o estatus (madroños, cintas, agallas de roble decoradas), de rasgos estéticos con una tradición que arranca en el pasado lejano (bigotes en el puente de instrumentos) o de elementos que tenían una misión en el instrumento más allá de la decoración (golpeadores en la tapa).

Asimismo, aunque la guitarra española actual sea el instrumento más difundido con mucha diferencia, el mundo de la guitarra tradicional cuenta con una pequeña constelación de variantes del instrumento que actualmente permanecen en distintas situaciones: algunos infravalorados, otros olvidados mientras que otros han sufrido de un proceso de revitalización (incluso reinención), como son los guitarros o requintos.

9.1 Instrumentos musicales

9.1.1 La familia de las guitarras

Desde sus orígenes en el siglo XVI hasta el momento actual, la guitarra es un instrumento en continuo desarrollo. Cambios en el tamaño de su caja de resonancia, en su número de cuerdas, en los materiales empleados en su construcción, en las técnicas que buscaban en cada momento un sonido concreto nos han legado una larga estela de variantes, estilos constructivos, afinaciones, cordajes, etc. que todavía pueden rastrearse en cierta manera a través de la música tradicional. Esta faceta de la guitarra, debido a su enraizamiento en la tradición y los modos de expresión arcaizantes (en el baile, en el toque, en el cante, etc.) ha sido bastante proclive al mantenimiento de determinadas variantes del instrumento. En todo caso, la inmensa mayoría de las guitarras antiguas de tipo popular que se conservan son posteriores a la llegada de la guitarra de José Pagés (nacido en 1762), Francisco Sanguino (ca1705-1771) y otros constructores que transitaron desde la guitarra barroca hacia otro estilo más moderno (con diapason por encima de la tapa o barras armónicas en la tapa entre otras innovaciones), a caballo entre el siglo XVIII y el XIX.

A continuación, reflejaré algunas variantes de la guitarra que la tradición ha traído hasta nuestros días en distintos estados de utilización y conservación

- Guitarras de cinco y seis órdenes: se trata sin duda de uno de los vestigios de la guitarra que se desgajó de la evolución de la guitarra clásico-romántica a principios-mediados del siglo XIX. Como ya hemos reflejado más arriba en este informe, España fue un lugar en el que la predilección por las guitarras de órdenes del

renacimiento y el barroco duró mucho más que en otros países, posiblemente por la relevancia social que tenía el estilo rasgueado. Así pues, todavía hoy es posible encontrar guitarras de cinco y seis órdenes en determinadas zonas de España: Lorca y Caravaca en Murcia; Tortosa en Tarragona y la isla de Mallorca son lugares en los que se han encontrado distintos ejemplares de este tipo, con un uso popular o semi-popular. Si bien algunas de ellas tendían a tener un planteamiento más ligado al de los instrumentos barrocos, también se han documentado en la zona de Murcia (Murcia, Caravaca, Cehegín) otros ejemplares de pequeño tamaño, que por su longitud vibrante (sobre 600mm) podrían ser las “guitarras tenor” de la primera mitad del siglo XIX.



De izquierda a derecha: “guitarras tenor” de seis órdenes de 1819, 1843 y 1851 elaboradas de Murcia, Caravaca y Cehegín y guitarro tenor de cinco órdenes elaborado en Murcia en 1863. Foto: José Javier Tejada Ponce.

- Guitarras “tenor”: aunque todavía está por clarificar si esta denominación estaba muy extendida, pudiendo además dar lugar a cierta confusión con una variante de guitarros, se puede rastrear sin duda un tipo de guitarra de menor tamaño que la actual, con un tiro que ronda los 600mm y que podía ir afinada entre un tono y tono y medio por encima de la guitarra ordinaria (Escolano e Ibor 2003: 115), realizando distintas posturas acórdicas y también punteos.
- Guitarras “de niño”: se trataba de pequeños ejemplares de guitarra con seis cuerdas que, sin duda, no guardaban relación con los guitarros que trataremos a continuación, pero que, en muchos casos, como Nerpio, donde les llaman “requintos”) han venido a sustituir la ausencia de estos. Se suelen afinar una cuarta más aguda que las guitarras ordinarias (es decir, con la prima en La)

A pesar de esta tendencia a conservar lo arcaico, no podemos obviar el hecho de que es la guitarra de seis cuerdas post-Antonio de Torres la que, sin duda, tiene más presencia en este universo como en cualquier otra faceta del instrumento.

9.1.2 La familia de los guitarros

A pesar de que habitualmente hacemos referencia a la familia de las guitarras como un solo tronco, conviene matizar que, en la actualidad, los guitarros son una familia en sí, procedentes de los tiples, discantes y guitarrillas de los siglos XVI, XVII y XVIII. Su manejabilidad, su sonoridad plena y su complemento al sonido grave de la guitarra han servido para que estos testigos del pasado sigan presentes en el momento actual. De hecho, desde los años 70, los guitarros han experimentado un interesante proceso de revitalización en distintas oleadas que llega hasta el momento actual, en el que se siguen fabricando y comercializando en gran número y con distintas variantes comarcales. Entre ellas, podemos destacar los omnipresentes guitarros valencianos de tiro corto y largo (conocidos también como *femella* y *mascle*), el tiple o guitarrico (un pequeño

instrumento de cuatro cuerdas), los guitarros de la zona de Murcia (generalmente de ocho y diez cuerdas, con distintos tiros y denominaciones), los guitarros de Mallorca (5 y 8 cuerdas) y Menorca (con variantes en Maó y Ciutadella y cinco cuerdas) y el temple canario, sin duda el más conocido y perfeccionado.

Foto de familia del “Día del guitarro” celebrado en Cehegín en 2021 por un grupo de amigos. Exceptuando los cuatro primeros instrumentos de la izquierda, todos los demás son guitarros tradicionales de Murcia y Valencia, algunos de ellos originales decimonónicos.

Foto: José Javier Tejada Ponce



9.1.3 Los constructores

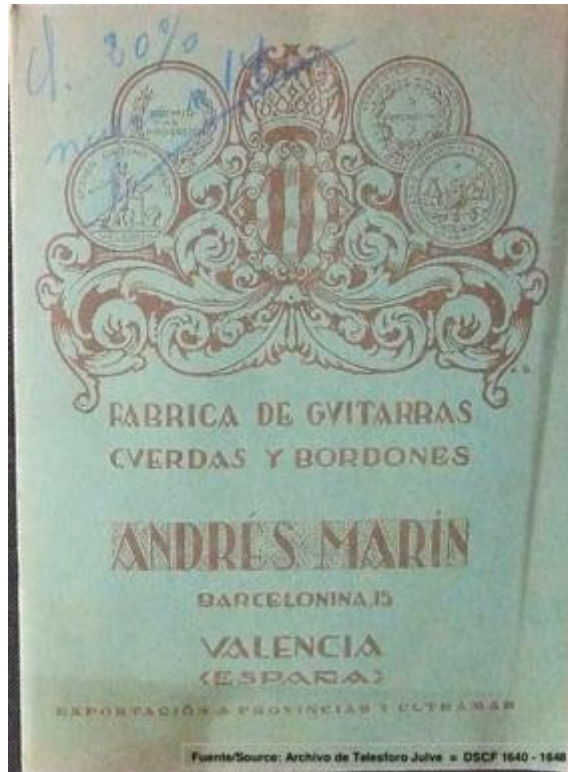
- **La construcción de las guitarras de órdenes y guitarros populares hasta principios del siglo XX**

A pesar de que no deseamos profundizar en este asunto, ya hemos adelantado en apartados anteriores que las guitarras de órdenes (generalmente de seis, pero también de cinco) y otros instrumentos afines como los guitarros, guitarrillos, requintos o tiples, de larga tradición en el solar ibérico, siguieron fabricándose al margen de la “evolución” de la guitarra española culminada de alguna manera por Antonio de Torres (1817-1892), quien establece el modelo que se usa actualmente. Simultáneamente, varios fueron los guitarreros que, en determinadas zonas de España, siguieron trabajando instrumentos y configuraciones que ya se consideraban de alguna manera obsoletos. Hasta donde podemos saber, fue cuestión de

algunos centros irradiadores más que algo generalizado, pero no podemos pasar por alto nombres como los Alcañiz y sus sucesores, los Calvo y Ordax en Murcia (aproximadamente durante todo el siglo XIX hasta primeras décadas del XX), los Alfocea de Caravaca de la Cruz (una saga de nueve guitarreros desde mediados del XVIII hasta el primer tercio del siglo XX); los Manzanera, Resalt y Miñarro en Lorca, en la segunda mitad del siglo XIX hasta primera mitad del XX; los Casanovas- Martorell en Mallorca en la segunda mitad del XIX hasta primeros años del XX; José Bel, Pablo Hierro y José Alegría en Tortosa en la segunda mitad del XIX (Romanillos y Harris, 2002; Sánchez 2015 e información proporcionada por Indalecio Pozo y Joan Pellisa). **Todos ellos y posiblemente algunos más, alternaron la construcción de guitarras de seis cuerdas -el estándar desde mediados del XIX- con los instrumentos antes citados, conservando un concepto sonoro que hundía sus raíces en los siglos XVII y XVIII y que parecía seguir teniendo cierta demanda.** Algunos de sus instrumentos perviven hoy en colecciones particulares y museos, estando en uso o sirviendo de referente a artesanos actuales que han realizado copias que, de una u otra forma, mantienen vivo este concepto sonoro, morfológico y estético.

- **Venta por catálogo:**

Desde los últimos años del siglo XIX hasta el primer tercio del XX Valencia destacó por ser centro productor y difusor de instrumentos a gran escala. La venta por catálogo de constructores como Andrés Marín, Telesforo Julve o la familia Sanchordi fue determinante en la distribución de guitarras, laúdes y bandurrias por medio país. Pero también, según sus catálogos de guitarrillos o “guitarrones” de cinco cuerdas (que sustituyeron a muchas variantes locales), triples de cuatro cuerdas, tenores (¿guitarras tenor?), guitarras tenores de seis órdenes (¿¿??) y guitarras de seis órdenes de tamaño ordinario (¿¿Marin, 19??, Julve 1922, Romanillos y Harris, 2002).



Catálogo de Andrés Marín
Archivo de José Luis Romanillos



De izquierda a derecha, guitarra tenor, dos guitarras o “guitarrones”, tiple y “guitarrita de juguete” del catálogo de Telesforo Julve (Julve 1922).

- **Revitalización y resurgir de los instrumentos específicos**

Durante la guerra civil y la posguerra, la fabricación de los instrumentos antes citados pareció interrumpirse. Si bien era difícil conseguir un guitarrero, mucho más era encontrar constructor para guitarras de órdenes. Fue a partir de los años 70 que se comenzó a renovar el interés por estos instrumentos, motivado en ciertos casos por procesos de revitalización ligados a cuadrillas y hermandades de ánimas, o la revalorización del *guitarró* en tierras de Valencia, Castellón y Baleares. Así es como comenzarán a trabajar una serie de guitarreros que realizarán copias con mayor o menor fidelidad hacia los originales. Así pues, nombres como Alfonso Checa, Pedro Martínez Peñalver (Baza, Granada), Tomás Leal Mejías y Tomás Leal Martínez (Casasimarro, Cuenca) han realizado en los 70, 80 y 90 y 2000 copias de distintos instrumentos. Más recientemente, otros artesanos como Carlos González, Joan Pellisa, Ángel Gómez de Guillén, VAEL de Ginés, Pascual Ayala o Paco Rentero han seguido elaborando instrumentos tales como guitarras de varios cordajes, tenores, guitarras de cinco órdenes, etc. La importancia de estos constructores -entre otros- se debe a que han mantenido y asegurado la presencia de instrumentos específicos que aportan una sonoridad específica a los conjuntos y, por otro lado, también aportan un papel identitario en muchos colectivos o áreas geográficas.

9.2 Aspectos estéticos ligados a la guitarra en la tradición

Si bien este trabajo trata de resaltar la importancia de una práctica de carácter inmaterial, no podemos pasar por alto ciertos aspectos estéticos que permanecen ligados a este mundo, en muchos casos, recuerdo de momentos pasados.

La costumbre de decorar los instrumentos de cuerda parece extendida en determinados colectivos como rondallas o tunas, pero también se comparte con intérpretes tradicionales. Más allá de la parte estética (embellecer) o la dimensión identitaria de un colectivo (todos los componentes llevan los mismos adornos), en el mundo tradicional era casi una obligación que la guitarra estuviera adornada con cintas; con borlas, “rondadores” o “madroños” de lana; con almendras o agallas de roble forradas con ganchillo o bien cualquier otro detalle de mucho

colorido. En lugares como la sierra madrileña o el Maestrazgo eran las mujeres de la familia las que asumían esa tarea, a menudo con mucha meticulosidad para que la guitarra de su hijo, su hermano, etc. luciese perfecta en las rondas o los bailes³⁰.



Los “rondadores” siempre han sido esenciales para adornar los instrumentos (Puebla de la Sierra, Madrid) Autor: Fidel

10. Dimensión internacional de la práctica de las guitarras en fiestas populares comunitarias

Sin duda, uno de los mayores “aciertos” de la cultura española o más bien ibérica desde el siglo XVI, es la invención y difusión de las guitarras (*violas* en portugués) y todo el espectro de instrumentos que se asocian a ella. Guitarras, vihuelas, *violas* y *cavaquinhos* portugueses, en distintas variantes y tamaños se han difundido por medio mundo dando lugar a *ukeleles* (*ukuleles*), violas brasileñas, requintos, jaranas, tiples, guitarras de golpe, cuatros y un largo etcétera distribuidos principalmente a través del Océano Atlántico (también el Mar Mediterráneo y el Océano Índico) llegando a distintos lugares.

³⁰ Información proporcionada por Jesús Eguía (1940-2021), de Puebla de La Sierra (Madrid) en julio de 2020 y Domingo Salvador (1957) de Lluçena del Cid (Castellón).

Principalmente estos instrumentos se han conservado dentro de ambientes que mantenían vigentes fiestas de origen claramente ibérico (preponderancia de las guitarras en su música, fiestas comunitarias con este instrumento, relación con el calendario anual ibérico, poesía improvisada, etc.)

Aunque realizar un rastreo exhaustivo de todas las variantes de la guitarra que se difundieron durante los siglos XVI-XIX sería asunto para una o varias tesis doctorales, sí podemos realizar un acercamiento somero a la tradición de distintos países que guardan memoria, no ya de los instrumentos en sí, sino, visto de una forma más amplia, del concepto sonoro que se exportó desde la Península Ibérica desde el siglo XVI y XVII hasta principios del XIX³¹.



Tres tamaños de jarana veracruzana.
Fuente: www.centerforworldmusic.org

México es posiblemente el país que mejor ha guardado los vestigios de las guitarras históricas, aunque adaptándolos y modelándolos según sus necesidades. Así pues, tanto la familia de las guitarras de son o requintos de cuatro y cinco cuerdas (que se suelen puntear), como las jaranas de cinco órdenes (que se emplean para rasguear), sin olvidar distintas variantes de guitarras como la huapanguera, la “guitarra de golpe” o el “bajo sexto”, recuerdan a instrumentos históricos de España o Portugal. En concreto sorprende ver los conjuntos de jaranas del son jarocho que completan toda una gama de tesituras generando un fuerte paralelismo con los antiguos conjuntos de guitarras de zonas como Aragón o el sureste, tratados anteriormente (Madrid, 2019; Olsen y Sheehy 2000).

Otros países de Sudamérica y Centroamérica también conservan reminiscencias de las guitarras ibéricas. Venezuela destaca por su cuatro, un

³¹ Nos referimos no solamente a los instrumentos en sí, sino a la textura sonora que resulta de combinar distintos instrumentos de la familia de la guitarra, dando así lugar a texturas musicales plenas y un repertorio musical de tipo tonal, con melodías cantadas basadas en secuencias de acordes sencillas, etc.

instrumento convertido casi en emblema nacional. Algo parecido ocurre con el charango o chillador que se interpreta en tierras de Bolivia, Perú y también noroeste de Argentina. Por su parte, Guatemala cuenta con la guitarrilla o tiple de cinco cuerdas, Panamá con la mejorana, también de cinco cuerdas (Olsen y Sheehy, 2000)

Pero, como ya matizábamos más arriba, no solamente se trata de los instrumentos, sino que es el modelo de fiesta participativa con guitarras lo que merece ser reivindicado y lo que, de alguna manera, también ha pervivido más allá de las fronteras ibéricas. Los fandangos de Veracruz son fiestas que reúnen muchas de estas características de origen español (mezcladas con otras de origen principalmente africano y criollo).

Portugal también es un país que comparte con España el empleo de instrumentos relacionados con la historia de la guitarra. Siguiendo a Ernesto Veiga de Oliveira (2000), allí son tradicionales las *violas* de la parte oeste (*braguesa* o *minhota*, *amarantina* y *toeira* o de Coimbra) y de la parte este (*bandurra beiroa* de Castelo Branco y *viola campaniça*). Todas ellas se caracterizan por tener cinco órdenes, cuerdas metálicas y una factura arcaizante. Además, Portugal cuenta con un variado número de instrumentos de pequeño tamaño tales como los *cavaquinhos* (con variantes en el Minho y Lisboa), la *braguinha* o *machete* y el *rajao* de Madeira (de 4 y 5 cuerdas respectivamente), el *cavaquinho* de Cabo Verde (algo mayor que el continental) el *taro patch* (un instrumento de 4 órdenes).



Distintos tipos de violas portuguesas.
Fuente: alemtunas.blogspot.com

Por su parte, **Brasil** también recibió de la emigración portuguesa distintos instrumentos. El *cavaquinho* portugués es allí muy popular, al igual que las *violãs* de seis órdenes (*caipira* o *sertaneja*) descendientes de las portuguesas.

Italia también es un país que conserva interesantísimos lazos con esta práctica de guitarras rasgueadas; si bien parece que en origen era una tradición de la mitad sur del país, actualmente solo Calabria y Puglia mantienen el instrumento. Desconocemos si hay un posible origen ibérico de alguna de las prácticas documentadas allí, o simplemente se trata de muestras de una tradición compartida de guitarras rasgueadas en entorno popular. La *chitarra battente* es un instrumento popular con diversos cordajes (4, 5 cuerdas o 5 órdenes) y con una clara relación en su construcción, interpretación y decoración con guitarras barrocas populares. Según la información que hemos consultado (Tucci y Ricci 1985), es una tradición en regresión, tanto a nivel de construcción de instrumentos como de la funcionalidad del repertorio que se interpreta en ellos, sin que se aprecie ningún proceso de revitalización. Asimismo, el uso del instrumento recuerda mucho a las fiestas participativas que estamos documentando en este informe y también la técnica interpretativa del instrumento, con rasgueos, golpes de tapa y algunos punteos, muestra un importante paralelismo a tener en cuenta.



Un músico de *chitarra battente* (izquierda) y dos tamaños de *chitarra battente* de cinco órdenes.
Fuente: Tucci y Ricci 1985.

11. Salvaguarda

11.1 Antecedentes administrativos

Si bien la denominación de “toques de guitarra en el marco de fiestas participativas” que pretendemos emplear para acotar un sujeto de protección es muy reciente, **existe desde hace años la conciencia de que, por lo menos a nivel comarcal o local, existen determinadas prácticas relacionadas con este universo que merecen promoción o protección.**

Obviamente, no persiguen los mismos objetivos las declaraciones de interés turístico que las de bien de interés cultural (BIC), pero en ambas subyace el interés por reconocer y promocionar una manifestación por distintos motivos.

Así pues, las fiestas/eventos que aparecen a continuación cuentan con alguna figura legal que reconoce su entidad y valor cultura:

- **El Encuentro de Cuadrillas de Nerpio (Albacete)** es un evento que se celebra desde 1993 en dicha población al hilo de los muchos encuentros que tienen lugar en todo el sureste peninsular. En él se reúnen músicos de distintos puntos de la geografía cercana y la música tradicional, el baile suelto y la gastronomía son protagonistas. Fue declarado de **Interés Turístico Regional** por Resolución publicada el 24 de enero de 2018 en el Diario Oficial de Castilla-La Mancha



El encuentro de cuadrillas de Nerpio (Albacete), 2018.
Autor: Julio Guillén Navarro

- **La Fiesta de las Cuadrillas de Barranda (Caravaca, Murcia)** es el encuentro de cuadrillas más antiguo de los que existen. Se celebra desde 1979 y es un referente ineludible en la música de cuadrillas del sureste, aunque en él han participado agrupaciones similares de puntos muy dispares como Ávila, Málaga, Canarias, Cuenca o Castellón. Si bien es un punto de reunión muy relevante, representa un modelo muy orientado al espectáculo en el que se diluye la dinámica de la fiesta participativa. Fue declarada de **Interés Turístico Nacional** a través de una Resolución publicada en el BOE de 8-2-2011 y también fue declarada como **Bien de Interés Cultural** (BORM 66 de 22-3-2011), alegándose como razones para ello la necesidad de conservar su espíritu primigenio; su importancia como cauce de recuperación de tradiciones de una zona aislada; su antigüedad y e influencia; y, por último, su papel como revulsivo a la conciencia ciudadana sobre las tradiciones (Melgares 2010).



Fiesta de las cuadrillas de Barranda 2019.
Autora: Marina Campoy

- **La fiesta de verdiales** es una modalidad de fiesta participativa que cuenta con todos los componentes que pretendemos proteger a través de este expediente. Fue

declarada como **Bien de Interés Cultural (BIC)** a través de un decreto publicado en el Boletín Oficial de la Junta de Andalucía (BOJA) del día 28-12-2010. Actualmente hay una Federación Provincial de Pandas de Verdiales que aglutina a casi 40 colectivos, además de servir como punto de referencia. Su página web contiene enlaces a estudios sobre la fiesta, a fiestas emblemáticas como las de Los Verdiales, Loma de Boticaria y Las Tres Cruces y a casi una decena de lugares donde se imparten clases sobre esta práctica.

- **Los Auroros de Garbayuela (Badajoz)** también tienen declaración de **Bien de Interés Cultural** a través de Resolución 116/2021 del Diario Oficial de Extremadura (DOE) y en el momento de escribir estas líneas, los **Cantos de la Aurora de Priego de Córdoba** también se encuentran en proceso de ser reconocidos **Bien de Interés Cultural**, según informaciones recogidas a través de la prensa.

11.2 Estrategias para el futuro

11.2.1 El reto de trabajar con patrimonio cultural inmaterial

Como ya viene siendo habitual, el hecho de que estemos ante un patrimonio inmaterial nos obliga a adoptar una estrategia de trabajo distinta de la de otros patrimonios, ya que, en la mayor parte de los casos, no se trabaja con materiales físicos, sino con concepciones mentales y estrategias que ayuden a afianzar ciertas prácticas culturales en determinados segmentos poblacionales.

Por lo tanto, términos como “restaurar” no se consideran apropiados a este tipo de fenómenos e incluso otros como “salvaguardia” también han recibido críticas por su tendencia a un enfoque preservacionista o estático (Shippers 2016). Pero en este caso, y siguiendo a Jeff Todd Titon, quien propone un enfoque ecológico de las culturas musicales, **se trata de manifestaciones vivas “cuya supervivencia depende de una buena administración del suelo cultural circundante”** (citado en Shippers 2016: 5, traducción propia) tanto o más que la transmisión de determinados conocimientos a las nuevas generaciones.

Por otra parte, siendo realistas, **tender hacia la sostenibilidad integral de estas prácticas comunitarias (como un compendio global del toque, el baile, la música participativa, etc.) también es un poco utópico, ya que en ninguna de las manifestaciones estudiadas (tanto tradicionales como de nuevo cuño) se pueden**

encontrar los toques de guitarra en un estado de conservación medianamente óptimo, quedando la mayoría de los conocimientos para momentos de intimidad o cultivo por gusto, y habitualmente ligado a la existencia de una conciencia sobre su valor patrimonial. Más allá de esta circunstancia, estas prácticas en su versión avanzada siempre fueron patrimonio de unos pocos (a veces por falta de formación o de medios, pero también por falta de interés), por lo que sería bastante improbable que a partir del momento actual tuviese lugar un “boom” de los toques tradicionales.

Por lo tanto, **una estrategia más realista pasaría por potenciar la creación de conocimiento sobre estas prácticas culturales (tanto a niveles científicos como divulgativos) y por otro lado el fortalecimiento de las manifestaciones aún vigentes a través de actividades formativas que introduzcan los toques documentados y al mismo tiempo la revalorización de las mismas a través de cauces oficiales (difusión y reconocimiento por parte de estamentos oficiales para hacer ver el valor de esas manifestaciones).**

11.2.2 Obstáculos observados: comparencias desamparadas

Si nos proponemos un planteamiento de futuro para estas manifestaciones hemos de admitir en primer lugar que nos enfrentamos a una situación compleja que nos presenta una serie de obstáculos para tener en cuenta., a saber:

- Simplificación: a pesar de que la transmisión del estilo continúa actualmente en determinadas áreas, la inmensa mayoría de los nuevos músicos por debajo de 50 o 60 años ha tendido a simplificar el estilo. De una práctica con distintos patrones de rasgueo y de golpeo, que además incorporaba adornos, *scordature* o combinación de distintas afinaciones, **se ha transitado hacia un estilo que se fundamenta en el toque básico**, es decir: rasgueo, rasgueo, golpe (“pan y miel” o “chicha y pan”) aplicado a todo el repertorio de manera plana. Por lo tanto, contamos con un gran número de intérpretes que se situarían entre el segundo y el tercer nivel de cinco en la tabla de los nodos de cognición antes expuesta, con un claro empobrecimiento de los toques.
- Fossilización, infrautilización y descontextualización de los toques: en muchos casos, **las técnicas más avanzadas dentro de esta práctica musical permanecen relegadas al conocimiento de muy pocas personas**, por lo que tienden a su

fosilización; aparte, la búsqueda de comodidad y la prioridad en la participación antes que en la especialización también contribuyen a que muchas de estas prácticas dejen de emplearse. En otros casos, los músicos referentes ya no tienen oportunidad de poner estos conocimientos en práctica porque los contextos que les daban sentido -principalmente la música de guitarra solista- han desaparecido.

- Relegación geográfica: teniendo en cuenta que hacia principios del siglo XX, más de la mitad de España empleaba la guitarra como instrumento tradicional para bailes y demás rituales del ciclo anual, podemos calificar el actual panorama como alarmante por la **escasez de zonas geográficas** en las que pervive, que están prácticamente relegadas a zonas rurales apartadas.



Comparativa de las zonas originales de actividad y las zonas actuales.
Elaboración: Miguel Ángel Romo con datos aportados por el autor.

- Pérdida de representatividad: de ser el estilo común diseminado por todas las zonas guitarreras, el toque tradicional ha pasado a ser un patrimonio de pocas personas. Esto ha dado lugar a que, **en el imaginario de la mayoría de la población, este**

patrimonio no se reconozca con facilidad como algo propio o como un elemento identitario, como sí ocurre, por el contrario, con el sonido de la guitarra flamenca (que parece representar lo español). Incluso ha sido necesario que apareciese un proyecto como *Tiene boca y sabe hablar* para que muchas personas fueran conscientes de que los toques de su población o comarca formaban parte de una práctica global. Esta situación ha sido especialmente singular en el caso de Mallorca, donde el *ball de pagès* se veía como algo minoritario y casi “extraño” con respecto a otras manifestaciones más recientes.

- Desconexión con el estilo: la mayoría de las agrupaciones folklóricas que emplean la guitarra en su repertorio **desconocen que su estilo es una degradación del original** y por ese motivo, ante la exposición a grabaciones o intérpretes del estilo tradicional, muestran indiferencia.
- Cambio de paradigma sonoro: dentro del universo de guitarra tradicional, muchas de las prácticas específicas han caído en desuso por el cambio de paradigma sonoro. **En los últimos años, los fenómenos de revitalización han favorecido una estética muy vinculada a la música pop y rock.** Así pues, conceptos como el “**muro de sonido**” (*Wall of sound*) de Phil Spector, que potencian la **adición de instrumentos** (pasando de solistas o pequeñas formaciones a grandes colectivos), o el *loudness*³² el empleo de **volúmenes sonoros muy superiores a los antiguos** (bien mediante el uso de amplificación o forzando los instrumentos y las voces) servirían para explicar algunas de las cosas que están ocurriendo en esta música. Dentro de este contexto, no tienen sentido técnicas instrumentales de solista o grupos pequeños. Por lo tanto, sería muy difícil volver a insertar (¿injetar?) el estilo elaborado en las zonas en las que hay actividad de guitarra tradicional.

³² Este término trata de definir una práctica que se empleó abundantemente en grabaciones de finales de los 90 y principios de los 2000 en las que se comprimían las ondas sonoras de tal forma que se eliminaban las dinámicas de la música y se potenciaba el volumen sonoro. Esta práctica producía música que, en principio, atraía más a los oyentes por su alto volumen, pero, por otro lado, con una escasa calidad sonora. Para ampliar información consultar Márquez 2011; Ronan, Sazdov y Ward 2014.



Las nuevas generaciones suelen tener otro concepto sonoro de las músicas comunitarias. Foto: Julio Guillén, 2009.

- Ausencia de referentes: en otros casos nos encontramos con la **ausencia total de referentes vivos** o en forma de fuente secundaria (grabaciones, partituras). Por esta razón, amplias áreas de España (buena parte de Aragón, Andalucía, Extremadura o el sur de Castilla, por ejemplo) carecen de datos que puedan atestiguar la presencia de esta práctica, con lo que se llega a la -errónea- conclusión de que nunca ha existido.
- Ocaso de fiestas comunitarias: la fuerte correspondencia entre fiestas comunitarias con guitarra y los toques tradicionales de la misma (que conllevan un enfoque muy concreto de la música) hacen que, si no existe memoria de las primeras, sería muy difícil rescatar los segundos debido a la falta de sentido. En este caso, **algunos colectivos como los Animeros de la Posá de la Compañía (Caravaca, Murcia) manifiestan con desazón que, a pesar de intentar mantener su rol comunitario, cada vez encuentran menos foros en los que se entienda su filosofía de música participativa y baile suelto; algo a lo que Juan Vila (uno de sus mayores activistas) denomina “comparencias desamparadas”.**

11.2.3 Estrategias propuestas

- Visibilidad para estas prácticas: una de las primeras acciones, sin duda más necesarias pasaría por otorgar visibilidad desde planos institucionales. Tanto el Gobierno (a través del Ministerio de Cultura) como las Comunidades Autónomas pueden **incorporar presencia de estos elementos patrimoniales en sus estrategias comunicativas**, con lo que sin duda aumentaría el conocimiento general sobre los mismos a la vez que serviría como un estímulo para los portadores de estas prácticas a seguir poniéndolas en práctica.
- Creación de espacios de referencia sobre esta práctica: tanto desde el punto de vista físico como virtual, son necesarios espacios en los que se revalorice la importancia de este fenómeno en todas sus dimensiones (musical, social, instrumental, histórico) y se reúnan distintos materiales que ayuden a su conocimiento. En este aspecto, son tan relevantes los **espacios museográficos o centros de interpretación como los recursos tipo página web o repositorio con fotografías, grabaciones sonoras y audiovisuales y recursos bibliográficos**.
- **Realización de publicaciones escritas**: en un panorama actual en el que lo audiovisual toma cada vez más fuerza, debemos de seguir apostando por formatos tradicionales que también cumplen su misión. En este tipo de trabajos de carácter escrito deberíamos hacer hincapié en la necesidad de diferenciar **aquellos que van encaminados a un gran público, con menor densidad académica** y mayor aplicación práctica, de aquellos otros que claramente tienen como objeto el **crear conocimiento dentro de la comunidad académica**, para así modificar los relatos y visiones que se tienen sobre lo popular y lo tradicional en el mundo de la guitarra. En todo caso, **hoy en día, no existe ninguna publicación que recoja los aspectos más relevantes del mundo de la guitarra tradicional**, lo cual sería un gran avance en visibilidad para esta parcela de conocimiento.
- **Organización de encuentros para entusiastas** de los toques de guitarra: si bien los distintos procesos de revitalización mantienen vivos eventos con presencia del instrumento (sureste, Gredos, La Vera, Castellón...), no se potencia en ellos toda la riqueza que ofrece la práctica tradicional de los mismos. Por tanto, sería necesario crear una suerte de encuentros en los que se fomente esta faceta con el fin de **crear redes de “nuevos expertos”** que afiancen la práctica de este patrimonio y aseguren

su transmisión. En todo caso, debería contarse con ponentes que sean reconocidos especialistas de cada zona o estilo de toque.

- **Planificación de talleres de iniciación y difusión para el gran público** en el que se impartan las bases del toque tradicional adaptado a cada comarca. Se puede recurrir a expertos de cada zona que sirvan como reclamo y, además, conozcan los matices locales y comarcales. En todo caso, los ponentes serían reconocidos especialistas de cada zona o estilo de toque.
- **Continuación en la producción de recursos audiovisuales:** aunque, como ya hemos indicado más arriba, el audiovisual no puede ser un sustituto de la tradición oral, creemos que este recurso bien entendido supone un importante punto de partida para difundir el estilo y crear conciencia de su importancia y su difusión en distintas zonas de España. En este caso, queda pendiente la evaluación del impacto del proyecto *Tiene boca y sabe hablar*, reconocido por parte de muchas personas como un recurso útil e instructivo.

12. Fuentes

12.1 Bibliografía

- ADROVER, Simó; ADROVER, Toni; BARCELÓ Sebastià; y RIGO, Margalida (sin fecha). “Els sonadors de pagès”. VV.AA. *Patrimoni musical III. Cicle de conferències de l’Escola Municipal de Mallorca*. Colección Papers de sa Torre nº 71, pp. 71-86 Manacor, Escola de Mallorca/Ajuntament de Manacor, , pp. 79-92. <<https://www.escolademallorqui.cat/wp-content/uploads/2016/08/PAPERS-DE-SA-TORRE-71.pdf>>, (Consulta 1-2-22).
- ALONSO RAMOS, José Antonio (1989). “Grupos humanos y su relación con los rituales festivos en la Provincia de Guadalajara” en LUNA (coord..) *Grupos para el ritual*, pp. 63-79. Editora Regional Murciana.
- BAUMANN, Max Peter (1996), “Folk Music Revival: Concepts between Regression and Emancipation”, *The World of Music*, vol. 38(3), pp. 71-86.
- BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Ángel (2000) *Bailes de candil andaluces y fiesta de verdiales. Otra visión de los fandangos*, Serie “Monografías”, nº 15. Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.
- BITHELL, Caroline y HILL, Juniper (eds.) (2014), *The Oxford Handbook of Music Revival*, Oxford University Press, New York.
- _____ (2014a) “An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change”, en BITHELL, Caroline y HILL, Juniper (eds.), *The Oxford Handbook of Music Revival*, Oxford University Press, New York, pp. 3-42.
- BRISSET, Demetrio (1989) “Fiestas y cofradías de Inocentes y Animas en Granada” en LUNA SAMPERIO (1989a) pp. 211-220.
- CAMPO TEJEDOR, Alberto del (2006). *Trovadores de repente. Una etnografía de la tradición burlesca en los improvisadores de la Alpujarra*. Centro de Cultura Tradicional Ángel Carril (Diputación de Salamanca), Salamanca.
- CASANOVA, Jérôme, SINIER DE RIDDLE, Françoise, SINIER DE RIDDLE, Daniel (2019). *La Guitarre espagnole 1750-1950/ The Spanish Guitar*. Camino Verde, París.
- CÁCERES FERIA, Rafael, CAMPO TEJEDOR, Alberto del. “Tocar a lo barbero. La guitarra, la música popular y el barbero en el siglo XVII”. *Boletín de Literatura Oral* 3 (2013), pp. 9-47. <<https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/blo/article/view/877>> (Consulta 6-1-22).
- DAVILLIER, Charles, (1991) [1875] *Viaje por España. [Voyage en Espagne]* Ediciones Giner. 3 tomos. Traducción de Isabel Gil de Ramales. Grabados de Gustave Doré.
- DÍAZ VIANA, Luis (2019). *Los guardianes de la tradición y otras imposturas acerca de la cultura popular*. Páramo, Valladolid.

- ESCOLANO GRACIA Diego e IBOR MONESMA, Carolina. *El Maestrazgo turolense. Música y literatura populares en la primera mitad del siglo XX*. Zaragoza. Rolde de Estudios Aragoneses/Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.
- FORD, Richard (2008) [1845] *Manual para viajeros por España y lectores en casa [A Handbook for Travelers in Spain and Readers at Home]*. Tomo II. *Andalucía*. Traducción de Jesús Pardo. Turner, Madrid.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio (2016). *El mar de los deseos. El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de Mexico.
- GARRIDO PALACIOS, Manuel (1996). *El cancionero de Alosno (para bailar, cantar y tañer a la guitarra)*. Castilla ediciones, Valladolid.
- GONZÁLEZ CASARRUBIOS, Consolación. (2004) (Coord.). *Las fiestas populares de Castilla- La Mancha*. Serie patrimonio histórico de Castilla- La Mancha 19. Junta de Comunidades de Castilla- La Mancha.
- GUILLÉN NAVARRO, Julio (2005), “Música tradicional en la Sierra de Huebras”, en *Tradición y cultura. Cuadrilla de Huebras* (carpeta adjunta al CD), Diputación de Albacete.
- GUILLÉN NAVARRO, Julio (2010), “La Chicharra de Motilleja. Música participativa basada en la tradición ibérica” en VVAA. *Tradición y Cultura 24. La Chicharra. Revienta cantando* (DVD y libreto). Diputación de Albacete pp.17-22.
- GUILLÉN NAVARRO, Julio (2015). *Tradición y cultura 28. Dos fiestas de mayo en la Provincia de Albacete*. Documental y estudio de 44 páginas. Diputación de Albacete.
- GUILLÉN NAVARRO, Julio (2019). *Los Animeros de Caravaca. Tradición musical y revitalización en las cuadrillas del sureste español*, Caravaca, Gollarín.
- JESÚS-MARÍA, José Ángel y PARDO PARDO, Fermín (1989). “Agrupaciones músico-tradicionales en los rituales festivos de la Comunidad Valenciana” en LUNA (1989a), pp. 81-96.
- JESÚS-MARÍA, José Ángel y PARDO PARDO (2001), Fermín. *La música popular en la tradición valenciana*, Biblioteca de música valenciana nº4. Institut Valencià de la Música, Valencia.
- JULVE, Telesforo (1922) *Fábrica de guitarras bordones y cuerdas. Arzobispo Mayoral, núm, 13. Valencia (España)*. Catálogo. Colección José Romanillos. Cedido por Joan Pellisa.
- HECK, Thomas F. *et al*, “Guitar”, en *Grove Music Online*. Edited by Deane Root. (Consulta 13-8-22).
- IBOR MONESMA, Carolina (2012). “Jotas y fandangos en el sudeste de Teruel”. *Jentilbaratz. Cuadernos de folklore*, 4, pp. 147-186. Consultado en: <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/publicaciones/jotas-y-fandangos-en-el-sudeste-de-teruel/art-22516/> (Consulta 6-1-22).
- LARRINAGA, J. (2012). Baile a lo suelto. Un estilo, diversidad de concepciones. *Jentilbaratz. Cuadernos de folklore*, 14, pp. 253-298. (Consulta 6-1-22)

- LIVINGSTON, Tamara E (1999). “Music Revivals: Towards a general theory”, *Ethno-musicology*, 43 (1), pp. 66-85.
- LOMAX, Alan (2021) [1993] *La tierra que vio nacer el blues. Prosas reunidas de un folklorista legendario*. Traducción de Ana Lima. Libros del Kultrum, Barcelona.
- LORTAT-JACOB, Bernard (1994) *Musique en fête. Maroc, Sardaigne, Roumanie*, Société d’ethnologie, Nanterre.
- LUNA SAMPERIO, Manuel (1975), “Los animeros de la sierra” en *Al-Basit. Revista de Estudios Albacetenses*, nº 0. Diputación Provincial, Albacete, pp. 62-68
- LUNA SAMPERIO (1980), *Cuadrillas de hermandades. Folklore de la Región de Murcia*, Editora Regional de Murcia.
- LUNA SAMPERIO (1989a) (Coord.) *Grupos para el ritual festivo*. Editora Regional, Murcia.
- LUNA SAMPERIO (1989b) “Sistemas y tipos de Cofradías: Cuadrillas y Hermandades de Animas en Murcia, Albacete y Andalucía Oriental”, en LUNA SAMPERIO (Coord.) *Grupos para el ritual festivo*, Editora Regional, Murcia, pp.185-210.
- LUNA SAMPERIO (1992), *Las Cuadrillas de Murcia*, Trenti y Empresa Pública regional Murcia 92’, Murcia. (3 cd’s y libro).
- LUNA SAMPERIO (2001) “Revitalización y cambio en el patrimonio musical campesino del Sureste español: Crónica de una recuperación etnográfica, en VVAA, *1º Seminario sobre folklore y etnografía*, Ayuntamiento de Murcia, Murcia, pp.38-51.
- LUNA SAMPERIO (2002a) “Las cuadrillas del Mediterráneo: estabilidad y cambio en los territorios identitarios de las músicas de raíz campesina”, en *Música Oral del Sur*, nº 5, pp. 53-65.
- LUNA SAMPERIO (2002b) “Pretextos culturales: Música e identidad en la ciudad del s.XXI”, en LUNA SAMPERIO, Manuel (Ed.) *La ciudad en el Tercer Milenio. Ciencias Sociales y de la comunicación. Textos de Antropología*, UCAM, Murcia, pp. 133-150.
- MANDLY ROBLES, Antonio (1989) “Pandas de verdiales. La identidad a través de la fiesta” en LUNA (1989a), pp. 23-39.
- MANZANO, Miguel y VAQUERO, Pedro (1989), “Diversos tipos de rondas y modos de rondar en Gredos y La Vera. Algunos casos de supervivencia de un ritual festivo del pasado”, en LUNA (1989a), pp. 155-182.
- MARAZUELA ALBORNOS Agapito (2013). *Cancionero castellano*. Segovia, Derviche. Disponible online en <http://www.madrid.org/bvirtual/BVCM000042.pdf> (Edición 1981. Consulta 6-1-22).
- MARCOS ARÉVALO, Javier (1989), “Apuntes al fenómeno de los auroros en Extremadura. Los casos de Garbayuela y Zarzacapilla” en LUNA SAMPERIO (1989a), pp. 347-355.

- MARÍN, Andrés (1900?). *Fabrica de guitarras, cuerdas y bordones Andrés Marín. Barcelonina, 15. Valencia (España)*. Fuente: Archivo de Telesforo Julve DSCF 1640-1648. Cedido por Joan Pellisa.
- MELGARES GUERRERO, José Antonio (2010) “La Fiesta de las Cuadrillas de Barranda, Bien de Interés Cultural de carácter inmaterial” en *Cangilón. Revista etnográfica del Museo de la Huerta de Murcia*, 33, Diciembre de 2010, pp. 136-138
- MONTESINOS SÁNCHEZ, Miguel Ángel (2019) *De la mudanza al paso. Introducción a la metodología de enseñanza del baile tradicional hacia su contexto natural en el sureste español*. Escuela de Folklore Caldo de Pésoles, Murcia.
- OLSEN, Dale A. y SHEEHY, Daniel E. (2014). *The Garland Handbook of Latin American Music*. Second Edition. Routledge, London-New York.
- PELINSKI, Ramón *et alii* (1997), *Presencia del pasado en un cancionero castellonense*, Diputación de Castelló, Castellón.
- PEÑALBA Manuel. *Método de bandurria y guitarra por numeración al sistema antiguo*. Imp. Federico Sanz, Logroño, 1877. Descargado de <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000129042> (Consulta 6-1-22).
- PÉREZ PÉREZ, Carmen Juana (1981). “El baile de ánimas de Almedina” en *Narria. Estudios de artes y costumbres populares* 22, pp.20-23.
- PÉREZ PEZUELA, Diego (2021), “Diario de un rondador” en *El badil olvidado. Revista trimestral de folklore*, nº 2, pp. 24-29.
- PÉREZ PEZUELA, Diego (2022), “Los mayos en La Alcarria” en *El badil olvidado. Revista trimestral de folklore*, nº 4, pp. 45-51.
- PESO TARANCO, Carlos del (2021), *Corpus de Tradición Serrana. Navalmoral (Ávila)*, Castellón Digital SL.
- PITARCH I ALFONSO, Carles (2006) “Anar de ronda i fer bureo. Introducció a les músiques festives dels masovers valencians del nord”. *De rondes i bureos. Música dels Valencians de Secà*. Grabaciones de campo. 2 CD. Associació Cultural Ramell/Ajuntament de Castelló de La Plana, Lemonsongs 06CD2047, pp. 8-19.
- RAMELL, Associació Cultural (2006) “Música i ball en les rondes i bureos”. *De rondes i bureos. Música dels Valencians de Secà*. Grabaciones de campo. 2 CD. Associació Cultural Ramell/Ajuntament de Castelló de La Plana, Lemonsongs 06CD2047/1 y 06CD2047/2, pp. 20-43.
- RICE, Timothy (2009) [1994] *It May Fill Your Soul. Experiencing Bulgarian Music*, The University of Chicago Press, Chicago.
- RODRÍGUEZ, Ramón (2013). *El corazón de la besana*. Ediciones Traspies, Granada.
- RUBIO, Matías Jorge (1860). *Modo práctico para aprender el rasgueo de la guitarra. Contiene jota y fandango en rasgueo sencillo y doble, Rondeñas, Seguidillas y Mollares Sevillanas*, Madrid. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000163113&page=1> (Consulta 6-1-22).

- RUIZ DE VELASCO, Ruperto (2012) *Cantos populares de España. La jota aragonesa*. Edición, análisis documental y transcripción de Begoña Gimeno Arlanzón. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- SÁNCHEZ FERRER, José (1991) “Los auroros de Peñas de San Pedro”, *Al-Basit: Revista de estudios albacetenses*, nº 28, pp. 89-101.
- SANCHEZ MARTINEZ, Manuel (2006a) “El folklorismo en Murcia desde 1970”, en VVAA., *6º seminario sobre folklore y etnografía*, Ayuntamiento de Murcia, Murcia, pp. 6-40.
- SANCHEZ MARTINEZ, Manuel (2006b) “La puesta en valor del folclore musical campesino en Lorca. El caso de Lucas Guirao López-Carrasco”, en revista *La Alberca*, nº 4, Revista de la Asociación de Amigos del Museo Arqueológico de Lorca, pp. 183-200. Disponible en <http://www.amigosdelmuseoarqueologicodelorca.com/pdfs/alberca4/articulo12.pdf>
- SANCHEZ MARTINEZ, Manuel (2006a) “El folklorismo en Murcia desde 1970”, en VVAA., *6º seminario sobre folklore y etnografía*, Ayuntamiento de Murcia, Murcia, pp. 6-40.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Manuel (2015) “Los bailes de parrandas entre los límites de Murcia y Almería (sureste español). Músicas de tradición oral del baile suelto al flamenco”, *Revista la madrugá* Nº 12, 2015, pp. 155-282.
- SÁNCHEZ MORENO, Pedro (2003), *Pequeña historia de una forma de vida. Hermandad de Ánimas de la Ermita El Sacristán 1743- Cuadrilla de Aguaderas 2002*, Ayuntamiento de Lorca.
- SÁNCHEZ MORENO Pedro (2015). Tratado sobre instrumentos para música popular en los siglos XVIII al XX. Guitarras: patrimonio instrumental anclado en el tiempo. Lorca, Ayuntamiento.
- SANTANA GODOY, José Ramón (1989). “La fiesta de los cantadores: el culto a la muerte y su inversión por el culto a la vida (el Rancho de Ánimas de Arbejales, Gran Canaria)” en LUNA (1989a), pp. 221-227.
- SUÁREZ PAJARES, Javier (2000), “Guitarra” (I, 3.4.5.) en Casares Rodicio, Emilio (Coord. y dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, SGAE, Madrid, T6, pp. 98-112.
- TOMÁS LOBA, Emilio del C. (2004), “El baile popular en el Sureste peninsular. Espacio y expresión del baile suelto en el ámbito de la fiesta”, en VVAA., *4º seminario sobre folklore y etnografía*, Ayuntamiento de Murcia, Murcia, pp. 39-68.
- TRANCART, Vinciane (2019). *Visiones desafinadas. Prácticas y representaciones de la guitarra en Madrid y en Andalucía (1883-1922)*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- TUCCI, Roberta y RICCI, Antonello (1985). “The Chitarra Battente in Calabria”, *The Galpin Society Journal*, Apr. 1985, Vol. 38, pp. 78-105. Consultado en www.jstor.org/stable/841281 (septiembre 2022).
- TURINO (2008), *Music As Social Life. The Politics of Participation*. The University of Chicago Press, Chicago.

- TYLER, James (2011) *Guide to playing the baroque guitar*. Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis.
- VALDIVIA SEVILLA, Francisco Alfonso (2015), *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII*, Universidad de Málaga, Málaga.
- VEIGA DE OLIVEIRA, Ernesto (2000), *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, Fundação Calouste Gulbenkian/Museu Nacional de Etnologia, Lisboa.
- ZAPICO, Pablo (2015), “Técnicas de rasgueado” Vol.1” en *Hispanica Lyra. Revista de la Sociedad de la Vihuela* 21, 20-24.

12.2 Selección de fuentes sonoras

A continuación, se citan algunas fuentes sonoras relevantes para el conocimiento del estilo tradicional de toque, aunque son muchas más las que contienen registros de esta práctica.

- ANIMEROS DE CARAVACA, LOS (2000) [1981], CD, Trenti, Murcia. TF-CD-127-2002. Adjunta libreto.
- BONILLO, Grupo de danzas de El (1967): *Cantos y danzas de El Bonillo*. Hispavox, Madrid. EP. HH16.548. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=yFpZaXQM9Ck> (consulta 5-3-22).
- CUADRILLA DE ANIMEROS DEL CAMPO SAN JUAN, EL CALAR Y EL SABINAR y CUADRILLA DE BENIZAR, OTOS Y MAZUZA (1992); *Música Tradicional De Moratalla (Murcia). San Juan- El Sabinar- Calar De La Santa-Benizar- Otos- Mazuza*. Tecnosaga. [Cara “A” Cuadrilla del Campo San Juan, El Calar de la Santa y el Sabinar; cara “B”, Cuadrilla de Benizar, Otos y Mazuza]. MC.
- CUADRILLA DE ANIMEROS DEL CAMPO DE SAN JUAN, EL SABINAR Y CALAR DE LA SANTA (2004), *Música tradicional de la Sierra del Noroeste Murciano*, Trenti.
- CUADRILLA DE HUEBRAS (2005), *Provincia de Albacete. Tradición y cultura. Nº 15*, Diputación de Albacete.
- GARCÍA MATOS Manuel (Recop.) (1992) [1978]: *Magna Antología del folklore musical de España*. 10 cd y libro de 90 páginas. Hispavox 7999762.
- LUNA SAMPERIO (1992), *Las Cuadrillas de Murcia*, Trenti y Empresa Pública regional Murcia 92’, Murcia. (3 CD y libro).
- MARMARIA, Rondalla. *En La Mancha...*, Madrid, CBS, 1982. Casette. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=1ra_zSpr5Ok (consulta 6-3-22).
- MOTA DEL CUERVO, Grupo Folklórico de: *Cantes del pueblo. Mota del Cuervo- Cuenca*, Madrid: Sonifolk, 1983. Casette V-209.

- PASTRANA, Ronda de: *Cantes del pueblo. Ronda de Pastrana (Guadalajara)*. Madrid: Sonifolk, 1986. Casette
- VV.AA.: *Animeros y cuadrillas de Nerpio*. Cd. Albacete: Tres Bien Records, 2001. A-062-CD.
- VV.AA. (1998), *La Fiesta de las Cuadrillas*, Trenti, Murcia. Cd conmemorativo de los 20 años de La Fiesta de las Cuadrillas de Barranda (Caravaca de la Cruz)
- VVAA (1982) *Las mejores rondeñas y jotas de Gredos y la Vera*. Serie Cantes del Pueblo. Sonifolk V-104.
- VVAA (2006) *De rondes i bureos. Música dels Valencians de Secà*. 2 cd y libreto de 48 páginas. Lemonsongs 06CD2047/1 y 2.

12.3 Fuentes audiovisuales y digitales

- GRIS MARTÍNEZ, Joaquín (20-8-13). “Rosario de la Aurora en Chirivel”. Blog *Los Auroros*. Consultado el 24-8-22. Disponible en: <http://losauroros.blogspot.com/2013/08/rosario-de-la-aurora-en-chirivel.html>
- GUILLÉN NAVARRO, Julio (2022) (Dir.) *Tiene boca y sabe hablar. Una antología audiovisual sobre la guitarra tradicional española*. Serie documental de 15 capítulos. Pendrive. Incorpora libreto de 20 páginas. Depósito Legal B-11499-2022.
- INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO (2012) *Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía*. Disponible en www.repositorio.iaph.es (consulta 24-8-22)
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Manuel. Canal de YouTube. URL: www.youtube.com/c/antropologoclemente

13. Agradecimientos

Fidel del Campo. *Tiene boca y sabe hablar*.

Elena Vázquez. Ministerio de Cultura

Sara González Cambeiro. Ministerio de Cultura

Cristina Lafuente. Ministerio de Cultura

Miguel Ángel Romo. Albacete

Pablo Garro Delgado. Candeleda (Ávila)

Tomás García Martínez. Murcia.

Toni Guzmán Madrigal. Valencia
Carolina Ibor Monesma. Zaragoza.
Toni Adrover Palou. Felanitx (Mallorca)
Manolo Sánchez Martínez. Murcia
Pedro Cabrera Puche. Murcia
José López Espín. Murcia
Joan Pellisa i Pujades. La Fatarella (Tarragona)
Diego Pérez Pezuela. Azuqueca de Henares (Guadalajara)
Marina Campoy. Caravaca (Murcia)
José Javier Tejada Ponce. Lezuza (Albacete)
Gabriel Marín. Córdoba
Ramón Jesús Díaz. Alosno (Huelva)
Aniceto Delgado Méndez. IAPH
Francisco Javier Moya Maleno. Villanueva de los Infantes (Ciudad Real)/ Jerez de la
Frontera (Cádiz)