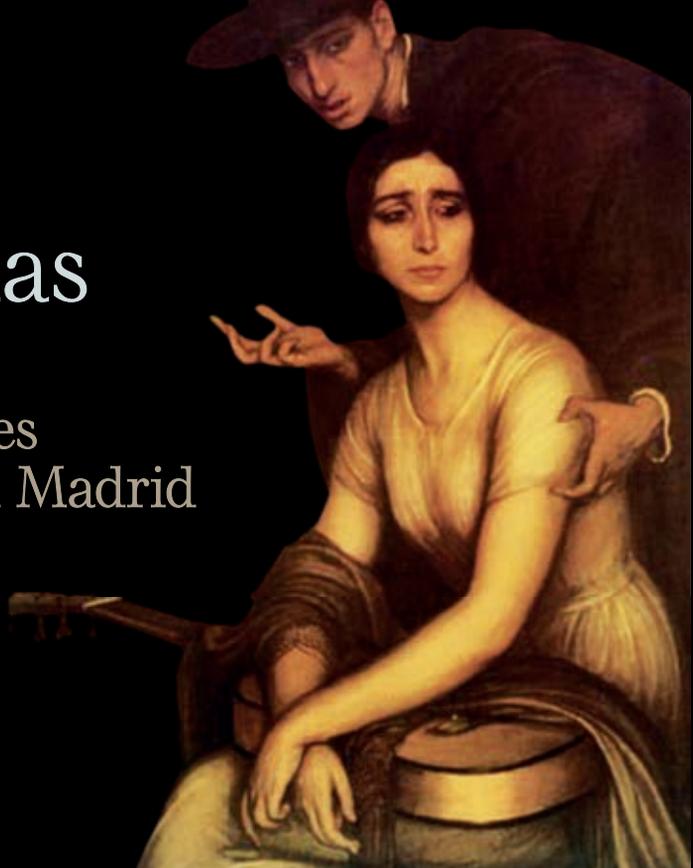


Visiones desafinadas

Prácticas
y representaciones
de la guitarra en Madrid
y en Andalucía
(1883-1922)



Vinciane Trancart

PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Visiones desafinadas
Prácticas
y representaciones
de la guitarra
en Madrid
y en Andalucía
(1883-1922)

Vinciane Trancart

TRANCART, Vinciane

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

459 p. : il. ; 23 cm (De Arte ; 15)

Bibliografía: p. 419-446. — ISBN 978-84-17873-66-0

1. Guitarra—En el arte—Historia. 2. Guitarra—En la literatura. 3. Guitarra—Andalucía—Historia. 4. Guitarra—Madrid—Historia

681.817.61(0:75)(091)

681.817.61(0:82)(091)

780.61(460.35)(091)

780.61(460.271)(091)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Vinciane Trancart

© De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza
(Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social)
1.ª edición, 2019

Prensas de la Universidad de Zaragoza ha hecho lo posible por localizar a los titulares de los derechos de reproducción de las ilustraciones que se incluyen en el presente libro. Quienes consideren que sus derechos han sido omitidos pueden ponerse en comunicación con la editorial.

Colección: De Arte, n.º 15

Directora de la colección: Concepción Lomba Serrano

Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12. 50009 Zaragoza, España.

Tel.: 976 761 330. Fax: 976 761 063

puz@unizar.es <http://puz.unizar.es>

La colección De Arte de Prensas de la Universidad de Zaragoza está acreditada con el sello de calidad en ediciones académicas CEA-APQ, promovido por la Unión de Editoriales Universitarias Españolas y avalado por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA) y la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT).

Impreso en España

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza

D.L.: Z 2072-2019

Agradecimientos

Este libro, que procede de una tesis doctoral defendida en La Sorbonne Nouvelle en 2014, no hubiera sido posible sin los consejos de los profesores José Álvarez Junco (Universidad Complutense de Madrid), Jorge Uría (Universidad de Oviedo), Yvan Nommick (Universidad Montpellier III), Marie-Linda Ortega, Mercedes Gómez-García Plata y Marie Franco (Universidad Sorbonne Nouvelle-Paris III). Mi agradecimiento especialmente a esta última por su meticulosa dirección y la redacción del prólogo de este libro.

También estoy agradecida a los laboratorios que han proporcionado apoyo financiero a esta publicación: el EHIC (Universidad de Limoges), el CREC (La Sorbonne Nouvelle), así como la Escuela Doctoral 122 (La Sorbonne Nouvelle). Además, esta obra se debe al interés y la paciencia de los responsables de Prensa de la Universidad de Zaragoza a quienes quiero dar las gracias.

Desde luego, no olvido a Augustin Trancart, por su ayuda técnica y su precioso apoyo en cualquier momento.

Pero, sobre todo, quisiera manifestar mi agradecimiento al profesor Luis Briso de Montiano y Ruiz de la Sierra, miembro del Consortium for Guitar Research (Cambridge), que leyó y corrigió el manuscrito durante varios años aportando su experiencia de guitarrista profesional e investigador. Me hizo acertadas sugerencias y me dio acceso a numerosos documentos de su archivo personal: por todo ello, mi profundo y cariñoso reconocimiento.

Prólogo

Como la carta robada de E. A. Poe, a veces las cosas son tan visibles, que ya no las vemos o nunca las hemos visto. Y hace falta una mirada extranjera, un cambio de punto de vista, una perspectiva nueva para pensarlas y reflexionar de modo nuevo sobre algo «viejo». Ocurre esto con la tesis de doctorado, ahora convertida en libro, de Vinciane Trancart: la mirada «tras os montes» de una hispanista francesa sobre algo tan traído (y llevado) como la guitarra, tan tónica, se supone, de lo español, aunque solo sea en las representaciones que desde fuera se han elaborado desde el siglo XIX.

La guitarra: objeto material y objeto de discursos y de imágenes, fuente de emociones estéticas y de intereses económicos. Había que ser muy inconscientes, como directora de tesis y doctoranda, para lanzarse a un proyecto que exigía para ser llevado a cabo con seriedad conocimientos tan amplios como variados: sobre la España de la Restauración, su sociedad, su economía, sus guerras y sus crisis; sobre el instrumento en sí, su materialidad, sus usos y su historia; sobre la música, la poesía y la pintura; sobre la cultura popular y la de las élites. Porque conocer el periodo en su complejidad social y cultural era el único medio de estudiar y pretender entender las metamorfosis y los significados materiales e inmateriales de un objeto, porque un instrumento de música al fin y al cabo es eso, y mucho más.

La guitarra y su relación que tan evidente parece con «lo español» eran un medio de reflexionar sobre esta cuestión surgida en el siglo XIX y que sigue hoy tan presente: ¿qué es la identidad nacional?, ¿cómo se elabora?, ¿cómo se hace discurso y estética, experiencia y emoción? Uno de los principales logros de este trabajo es, sin duda, su manera de enfrentarse con los tópicos, de deconstruirlos, y poner al desnudo las paradojas de lo inventado, el papel de la mirada foránea sobre las identidades propias, las tensiones sociales y regionales que contradicen lo que pensamos saber, tanto sobre la guitarra como sobre esas identidades que tantos discursos, acciones, creaciones, crímenes o simplemente majaderías han generado.

Otro de los aportes de este trabajo es demostrar cómo la guitarra es un síntoma complejo de un momento de crisis en que la sociedad española vive e intenta resolver una multitud de tensiones: entre los anhelos de modernidad y el peso de una tradición soñada, entre la decadencia como sentimiento trágico y el modelo europeo. En ello, el pueblo desempeña tantos papeles como quieren atribuirle las clases poderosas y/o intelectuales: pueblo degradado o artista, chabacano o promesa de un mañana. A través de los discursos y de las producciones culturales que suscita en el periodo considerado la guitarra, instrumento del pobre y del camino, Vinciane Trancart saca a la luz un pueblo, creador de una cultura original que el resto de Europa mira asombrado y perplejo, que inspira a artistas y creadores, pero que otros culpan de todos los males de la nación.

El proyecto, como se ve, es ambicioso: mostrar una sociedad en un momento dado, sus sueños, sus emociones y su estética, a través de la función social, poética y simbólica de un milagro de madera, aire y cuerdas, capaz de expresar la alegría y la melancolía, la euforia y la pérdida, y a lo mejor, de vez en cuando, esa identidad llamada española, fruto de una construcción histórica compleja y discutida. El enfoque asumido, es decir, la toma en cuenta conjunta de la literatura, la pintura, la prensa y la historia social y política demuestran aquí todo el aporte de la historia cultural para la comprensión global de un fenómeno histórico o de una sociedad.

Por todo esto, me alegro de que, con esta traducción y publicación, los lectores de lengua española, investigadores o lectores curiosos de este tema puedan disponer de un trabajo de esta relevancia, todos ellos son, o habrían de ser, los interlocutores naturales de los hispanistas, franceses en particular, para un diálogo transnacional cada día más imprescindible. De esta relación, de este intercambio de miradas entre los mundos académicos y editoriales de nuestros dos países, el trabajo de Vinciane Trancart es un ejemplo brillante, original y necesario.

Marie FRANCO
Université Sorbonne Nouvelle

Introducción

Puede extrañar una reflexión sobre la guitarra y la identidad nacional en España, en la encrucijada entre los siglos XIX y XX. Sin embargo, la expresión *guitarra española* se ha utilizado en Europa a partir del siglo XVI, por lo que la asociación mental entre guitarra y España se ha hecho evidente para muchos europeos. Dicha expresión se ha convertido en un cliché del que parece imposible deshacerse y que no ha necesitado ningún fundamento científico para perdurar. El pensamiento estereotipado es una manera de percibir la realidad que tiene como resultado la cosificación de esta realidad: el clasificar se impone a la diversidad del mundo humano y social mediante una voluntad de elaborar o de volver a encontrar un mundo inmutable (Franco y Olmos, 2001: 21). Dado que está anclada en muchos de nosotros, la expresión *guitarra española* ha adquirido la fuerza y la debilidad de los estereotipos, que son tan sólidos como faltos de flexibilidad. En el campo estético, el estereotipo no es sino la repetición vacía, sin finalidad, de fórmulas devaluadas por su duplicación casi mecánica (Riout, 2010: 1386-1387). Por eso, no puede reflejar la evolución de un instrumento musical, cuyo repertorio, características organológicas y forma de tocarse se han ido transformando y enriqueciendo a lo largo de los tiempos, y que ha llegado a hacerse imprescindible hoy día en numerosos géneros musicales por todo el mundo. La expresión *guitarra española* es todavía más problemática si se emplea el adjetivo en toda la extensión del término, para indicar que el instrumento es característico de España, considerándolo una seña de identidad. Esta fórmula es entonces paradójica, ya que cualquier identidad —y la identidad colectiva no es una excepción— se va modificando: las identidades son procesos de redefinición y reajuste permanentes (Iriarte López, 2008a: 647). Por lo tanto, sería contradictorio que una frase hecha llegara a representar una identidad, que está por naturaleza en transformación.

También el lector podría preguntarse en qué medida un instrumento musical podría influir en la identidad nacional. No es nada evidente el concepto de

instrumento nacional—un instrumento adoptado por una nación entera y elegido como símbolo comunitario—. Bien es cierto que las identidades nacionales, que surgen de un mismo modelo en Europa, se han formado no solo a partir de un deseo de convivir, sino también a partir de un «rico legado de recuerdos», para retomar la expresión que empleó Ernest Renan en su conferencia del 11 de marzo de 1882, en La Sorbona (2012: 28). Anne-Marie Thiesse explicó que aquel legado era una herencia simbólica y material, y que el proceso de formación identitaria había consistido en determinar el patrimonio de cada nación y difundir su culto: dicho patrimonio fue objeto de un inventario e incluso de una invención, es decir, que fue elaborado a partir de una lista identitaria, que constaba de una lengua, una mentalidad particular, un folklore o identificaciones pintorescas, así como de monumentos culturales y paisajes típicos (2001: 11-14). Esa lista permitió construir distintas identidades siguiendo un mismo proceso. ¿Acaso ha desempeñado algún papel la guitarra en la construcción identitaria de España? Después de Pierre Nora, algunos historiadores han procurado explorar parte de los ‘lugares de memoria’ (*lieux de mémoire*) que forman la «memoria nacional» en distintos países de Europa. Para Francia, el propio Nora había listado herencias como monasterios, textos jurídicos como el Código Civil, o incluso elementos patrimoniales como los museos provinciales (1997). Para Alemania, los historiadores han señalado lugares de memoria tan diversificados como Napoleón, Weimar, la calma y la tranquilidad, los cuentos de Grimm o Johann Sebastian Bach (François y Schulwe, 2007). Para Italia, están anclados en la historia contemporánea, a partir de la Unidad italiana, los *luoghi* reunidos por Mario Isnenghi, que parte de la hipótesis de que sí hay un sentimiento de pertenencia en el imaginario italiano reciente: estos lugares son tan diversos como la plaza italiana, la lucha y la fiesta, el cine, la mafia, la fanfarria municipal, Garibaldi, Mussolini o los papas (2006). A pesar de esta diversidad, que revela las distintas historias política, social y cultural de las naciones europeas, no se ha estudiado ningún instrumento musical de forma específica. En España, la noción fue introducida por Josefina Cuesta (1998), y Eduardo González Calleja (2013) aclaró algunos conceptos como la memoria y el recuerdo, con el objetivo de revelar los vínculos dialécticos entre historia y memoria. Igual que en Italia y en Alemania, se reflexionó en España sobre la posibilidad de aplicar la técnica puesta en práctica por Nora a un país menos centralizado que Francia. Los estudios de Marie-Claude Chaput y Jacques Maurice reúnen reflexiones sobre los vínculos entre historia y memoria en autobiografías literarias, en novelas contemporáneas o en el cine (2001). También la obra de Carlos Serrano presenta similitudes con ese tipo de enfoque. Adoptando la perspectiva de la historia cultural, este hispanista estudia las imágenes en las que los españoles son susceptibles de reconocer «algo de sí mismos», hasta llegar a una «brusca adhesión» (1999: 17-18). Eso le lleva a examinar en «una realidad siempre polisémica» objetos simbólicos como las banderas o los dis-

tintos tipos de cantos patrióticos. En este último caso, la guitarra está indirectamente implicada, porque suele acompañar tal repertorio, pero Serrano tampoco la ha analizado específicamente como lugar de memoria. De hecho, según la definición de Nora, los lugares de memoria son, ante todo, restos a la vez oficiales e institucionales, afectivos y sentimentales. Son lugares por todos conocidos aunque «ya no expresan ni convicción militante ni participación apasionada, sino que todavía late en ellos algo de una vida simbólica».¹ ¿Qué *lugar* podría ocupar entonces la guitarra? Esta definición le corresponde parcialmente, en la medida en que suscita un vínculo emocional y sentimental y se puede considerar un instrumento altamente simbólico, aunque su relación con las instituciones resulte problemática, como se verá más adelante. Sin embargo, no es un ‘resto’ propiamente dicho, ya que, como bien se sabe, se sigue tocando hoy en día. Y con todo, la expresión *instrumento nacional* se utilizó de forma recurrente para referirse a la guitarra en numerosas fuentes españolas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Por lo tanto, este libro tiende a mostrar lo que significa dicha expresión, según los textos, precisamente durante un periodo en el que es objeto de debate la identidad nacional. Invita a reflexionar sobre los distintos sentidos del concepto de *nación* y sobre la noción de *instrumento nacional*.

En tercer lugar, la perspectiva elegida, desde el interior, es también susceptible de sorprender a los lectores: ¿por qué interesarse por el punto de vista de españoles, en Madrid y en Andalucía, si la identidad colectiva se forma al contacto con los extranjeros? España no es una excepción, como lo recuerdan Jean-René Aymes y Serge Salaün, que utilizan la metáfora del reflejo para indicar que los españoles necesitan mirarse en el espejo que los extranjeros les enseñan para reconocerse a sí mismos, sobre todo en periodos de mutación de la historia contemporánea (2000: 8). La cuestión de la identidad nacional implica pensar en la relación con otro y con Europa, y también en representaciones que provienen de la propia cultura española. Así, se nutre de una doble corriente, tanto externa como interna. La reflexión que se lleva a cabo aquí, a propósito de los estereotipos que tenemos sobre la guitarra y la identidad española, se centra en las diversas miradas de los españoles sobre su identidad, especialmente en el momento de la crisis del final del siglo XIX, cuando la conciencia nacional está muy atormentada y conflictiva. Esta cuestión, que se ha impuesto a la lectura de artículos de prensa, adquiere toda su pertinencia a partir de la década de 1880, y más precisamente en 1883, en la encrucijada de cambios sociales y culturales significativos. Los primeros años de la Restauración se caracterizaron por fuertes restricciones para la prensa, aunque el artículo 13 de la Constitución de 1876 instaurara la libertad de

¹ «Lieux d'unanimité sans unanimité qui n'expriment plus ni conviction militante ni participation passionnée, mais où palpité encore quelque chose d'une vie symbolique» (1997: xxiv-xxv). Traducción de V. Trancart.

expresión (Seoane y Saiz, 2007: 128-129). Esta solo empezó a concretarse en febrero de 1881, con la llegada al poder de los liberales, que volvieron a autorizar la publicación de numerosos periódicos. La libertad de prensa fue entonces regulada por la Ley Gullón, Ley de Imprenta promulgada el 26 de julio de 1883: fue una etapa fundamental, ya que simplificó los requisitos para la autorización de nuevas publicaciones. A esta nueva ley se debe la multiplicación de publicaciones de todo tipo, algunas muy efímeras y con escasa tirada, y otras más duraderas y con gran difusión. A partir de su promulgación, el principio de libertad estuvo firmemente establecido, aunque su aplicación resultase a veces insuficiente. Esta ley estuvo vigente hasta la Guerra Civil, con una interrupción entre 1923 y 1930, durante la dictadura de Primo de Rivera, por lo que este estudio se extiende hasta el principio de los años veinte. Esta ley benefició a la prensa, ya que dio a luz el brillante periodismo que empezó en los últimos años del siglo y perduró hasta la Guerra Civil. Así, la prensa española entró en aquel momento en la «edad de oro» que vivía el periodismo occidental de finales del siglo XIX: menos política e ideológica que a principios del siglo, era más informativa, apasionada e independiente. Los periódicos se publicaban en el seno de verdaderas empresas editoriales. Se componían entonces de secciones precisas, organizadas y jerarquizadas. Además, gracias a las grandes tiradas, la prensa se dirigía a la mayoría de la población, mientras que a comienzos del siglo era solo el privilegio de una élite (Checa Godoy, 1991: 183). Es cierto que hace falta matizar su repercusión debido a la alta tasa de analfabetismo que todavía afectaba a España: en 1860, era de un 75,5% y todavía alcanzaba un 68% en 1887. El reducido número de ejemplares por tirada, en comparación con el resto de Europa, se explica en gran parte por el número limitado de lectores. Sin embargo, la prensa poseía una gran influencia y una difusión social importante gracias a las lecturas colectivas, frecuentes en las clases populares, tanto obreras como campesinas (Pérez Carrera, 1996: 128-137; Seoane, 1977: 11). Por eso, la prensa permite reflexionar sobre la *opinión pública* que, aunque es difícil de definir, se puede entender como una «fuerza social difusa susceptible de ejercer más influencia que poder» (Fernández Sebastián y Fuentes, 2008b: 477-486; Instituto de Investigación Rafael Lapesa de la Real Academia Española, 2013). La prensa reflejaba, por lo menos en parte, las opiniones de aquellos que escribían en ella o la leían: miembros de partidos políticos, organizaciones obreras, grupos de presión... Todos aquellos que querían conseguir la adhesión de los españoles tenían que utilizar la prensa y esta amplificaba las voces que resonaban en el Parlamento y en conferencias (Seoane y Saiz, 2007: 130-131). Así se puede considerar una transcripción interesante de puntos de vista de redactores, colaboradores o lectores y/u oyentes que estaban informados, *formados* o influenciaban las informaciones contenidas en la prensa. Además, la década de 1880 se impuso como punto de partida por motivos musicales, vinculados con la historia de las prácticas de la guitarra. Renació la guitarra

clásica, por ejemplo en conciertos y composiciones del virtuoso Francisco Tárrega. Dicho renacimiento se debió en parte a los avances en la construcción del instrumento, realizados en los años 1850-1860 por el guitarrero almeriense Antonio de Torres. A este se debe en gran parte la llamada *guitarra moderna* que se sigue utilizando hoy en día. La década de 1880 también corresponde a lo que José Blas Vega llamó «la edad de oro» de los cafés cantantes en Sevilla, que fueron los primeros lugares donde se tocó en público la guitarra flamenca (1987: 33). Estos aparecieron primero en las ciudades de Andalucía, y luego en Madrid y en las grandes ciudades españolas. A través del flamenco, la guitarra estuvo integrada en el nuevo consumo de masas y en la industria del espectáculo, tanto en cafés cantantes como en otros lugares, porque muchas funciones incluían elementos de flamenco o canciones «aflamencadas». Por último, el espacio que ocupaba el instrumento en la identidad nacional es un tema muy interesante para estudiar una época en la que emergían en España, igual que en el resto de Europa, expresiones de regionalismo, e incluso nacionalismos, sobre todo en el País Vasco y en Cataluña. Como recuerda Juan Pablo Fusi, aquel regionalismo no solía provocar tensiones políticas, porque no tenía traducción política, o porque se trataba de un regionalismo apolítico que estaba a favor de la idea de España. Sin embargo, existía una conciencia regional antigua en numerosas regiones y el sentimiento regional impregnaba con fuerza la manera en la que muchos españoles percibían entonces su condición nacional (2002: 149-164).

Puesto que el punto de vista de los españoles estaba muy influenciado por su región de origen y lugar de vida, cabe interesarse en dos zonas geográficas a la vez. Resulta fundamental reflexionar sobre Madrid, por dos motivos: en cuanto a la práctica guitarrística, la capital atraía a artistas y al público, por ser el centro administrativo y político de España, conectado con el resto del país por los sistemas de transportes, sobre todo por la red ferroviaria. Era un lugar de tránsito necesario para los artistas que querían tener fama. Se beneficiaba de cierto dinamismo cultural, aunque estuviera menos conectada con Europa que Barcelona. Durante el periodo estudiado, la capital cambió: el conjunto de España se caracterizó por un desarrollo demográfico y por el éxodo rural, de manera que aumentó la población madrileña, especialmente la obrera, con una creciente proletarización. La propia ciudad se fue transformando y el centro tomó la apariencia de una ciudad moderna, gracias al ensanchamiento de las calles y a la construcción de nuevos edificios (Carr, 2007 [1969]: 398). Además, a lo largo del siglo XIX, Madrid había sido el principal lugar de edición y de distribución en España. A diferencia de Barcelona, que también fue un lugar importante de edición, pero cuya difusión a menudo estuvo limitada a Cataluña y a las islas Baleares, los grandes periódicos madrileños pudieron difundirse por todo el país (Pérez Carrera, 1996: 132). Gran parte de la prensa editada en Madrid poseía un alcance nacional: en 1918, de los 233 periódicos españoles editados con una tirada

total de 1 600 000 ejemplares, 32 eran madrileños, con 656 000 ejemplares. Madrid tenía entonces 600 000 habitantes y en el resto de la provincia la densidad de población era débil, por lo que dos tercios de los ejemplares publicados en la capital se distribuían en otras provincias (Seoane y Saiz, 2007: 168).

Paralelamente, Andalucía presentaba especificidades en cuanto al desarrollo de la guitarra y su música. Fue la cuna de numerosos virtuosos, como Andrés Segovia, quien marcó una gran parte del siglo xx en el ámbito de la guitarra culta. En Andalucía también emergió y se desarrolló el flamenco. Además, desde siglos atrás, esta región ocupaba una plaza especial en la imaginación: atraía mucho a los extranjeros y en parte por ello desde el siglo xviii desarrolló una fuerte personalidad que quedaría fijada en el siglo xix en unos determinados tipos, que se verían reforzados por los relatos de los extranjeros. Eso dio lugar al *andalucismo*, un fenómeno ideológico y estético que consistía en identificar la moda de lo andaluz, conservador y tradicional, con lo «auténticamente español», en oposición a las influencias extranjeras (Álvarez Barrientos, 1998: 11-18). Imágenes como las del bandido, la gitana o el torero se difundieron y se fijaron en la imaginación colectiva como estereotipos. Sin embargo, Andalucía era una región diversificada, formada por ocho provincias que contaban con capitales de tamaño medio, como Sevilla, Granada o Cádiz, y también con zonas rurales. Sobre todo se vio afectada por recurrentes crisis. Por ejemplo, en el último tercio del siglo xix, sufrió una depresión económica con una crisis agraria vinculada con el problema de los latifundios: no se explotaban las tierras de manera eficaz y los campesinos quedaban insatisfechos. El problema era económico y social, ya que la tasa de nacimientos era alta —como en el resto de España— y, por lo tanto, había en Andalucía a la vez superpoblación, paro, miseria y desnutrición. Los campesinos empezaron a emigrar hacia las ciudades, y luego al extranjero, hacia el norte de África o América del Sur. El numeroso proletariado rural y analfabeto fue centro de duras agitaciones sociales. No era defendido por los dos grandes partidos, liberal y conservador, que alternaban en el poder y defendían a las clases dominantes. En efecto, mediante el caciquismo se aseguraba la preeminencia de la oligarquía; los conservadores defendían a la burguesía agraria hegemónica y los liberales a la burguesía urbana industrial. Aquella situación conflictiva explica la fuerte implantación del federalismo en Andalucía: en 1883, los federalistas elaboraron la Constitución de Antequera, que preveía la autonomía del poder andaluz, con el objetivo de crear una Federación Andaluza (Lacomba, 2006: 82-107). Sin embargo, el proyecto no se llevó a cabo, pero sí fue mantenida aquella línea regionalista, de manera más o menos explícita, por grupos de intelectuales orientados hacia estudios folklóricos, antropológicos y sociológicos. Esos intelectuales abrieron la cuestión regionalista tanto en el plano político como en el cultural y luego, en el primer tercio del siglo xx, Blas Infante y otros «andalucistas», que asumían plenamente el contenido de la Constitución de Antequera, añadieron una dimensión

socioeconómica. De hecho, con la Primera Guerra Mundial, España conoció una nueva prosperidad económica que llegó a ciudades de Andalucía como Sevilla, pero no alcanzó al proletariado agrícola que fue conquistado por el anarquismo con el que podía soñar con alcanzar la justicia social. Así se explica el renacimiento en esta región, hacia 1917, de una viva agitación agraria (Carr, 2007 [1969]: 402-403; Vilar, 2009 [1947]: 64-65). Las desigualdades en el desarrollo económico de España conceden especial relieve a esta reflexión sobre guitarra e identidad, debido a las distintas concepciones de la identidad nacional que se tenía en cada región. Además, el debate sobre la identidad nacional se intensificó en momentos claves, como después del Desastre de 1898. El final del imperio supuso para España una pérdida de prestigio que dio lugar a una grave crisis de conciencia, especialmente entre los intelectuales. En su afán por redefinir la identidad española, esos intelectuales —denominados *generación del 98* por Azorín en 1913— abogaban entonces por una vuelta a Castilla, a la que consideraban el crisol de España, y deseaban una apertura hacia Europa (Aymes y Salaün, 2001: 179; Pérez, 2006 [2000]).

La primera década del siglo xx estuvo marcada por cambios sociales, y los fracasos militares no dejaron indemne a España: después del desastre del barranco del Lobo, en el Rif, que llevó a una duradera y costosa guerra colonial con Marruecos, la Semana Trágica de Barcelona de 1909 agravó la fractura de la sociedad y desembocó en una crisis de legitimidad del régimen de la que este ya no saldría. Debido a la ausencia de una sólida alianza estratégica en Europa, que explica en parte la neutralidad militar de España durante la Primera Guerra Mundial, algunos pensadores liberales defendieron una visión idealizada de España y de su misión histórica en el mundo (Aubert, 1992: xi-xiv). Y, comprometidos en una campaña de afirmación nacional, numerosos historiadores e intelectuales combatieron la leyenda negra de España. En aquel debate, la guitarra no era considerada de manera uniforme ni homogénea, por motivos más sociales y morales que musicales. No existía un único punto de vista sobre el instrumento. Además, rara vez los intelectuales hablaban de manera explícita de música. Sin embargo, esta estaba sumamente presente en la sociedad española, ya que acompañaba momentos de ocio en distintos sectores sociales, pero no representaba un valor social de distinción. Era más un elemento puramente funcional de la vida social (Persia, 2003: 22). En cuanto a los compositores, su obsesión era crear un arte nacional; la mayoría de ellos se orientaba hacia la creación de una ópera nacional. Aunque la guitarra no estaba ausente de su reflexión, no la utilizaron, al principio, como instrumento de música culto. Manuel de Falla fue uno de los primeros compositores españoles no guitarristas en escribir para guitarra solista: *Homenaje pour «Le Tombeau de Claude Debussy»* (1920) fue su única obra para este instrumento solista. Ayudado por su amigo Federico García Lorca, el compositor gaditano también organizó el Primer Concurso de Cante Jondo, en Granada, en 1922. En esta fecha tuvo lugar el primer evento nacional cen-

trado en el cante jondo, que los organizadores consideraban la esencia auténtica y pura del folklore español, ya que lamentaban, por otra parte, la degeneración del flamenco debido a su comercialización. Así, en 1922, intelectuales y artistas de varias disciplinas se juntaron, revelando indirectamente el progresivo reconocimiento de la guitarra, que aparecía en el cartel del concurso. Por lo tanto, el comienzo de los años veinte constituye una etapa importante en el proceso de legitimación de la guitarra. Además, otros actores intervinieron en el proceso de construcción de una «comunidad imaginada», para retomar el concepto de Benedict Anderson. En particular, las obras literarias, pictóricas y musicales de artistas que, en Madrid y en Andalucía, se inspiraron en la guitarra, merecen una atención especial, ya que contribuyeron a formar una identidad fundada en la legitimidad emocional. Precisamente, las letras y las artes empezaron a conocer un desarrollo excepcional en las primeras décadas del siglo xx, periodo al que José Carlos Mainer llamó la «Edad de Plata» (1975).

Además de los artistas, los periodistas que escribían sobre el instrumento también influían en la opinión pública. A través de sus escritos, todos aquellos que tocaban u oían la guitarra en la calle, o durante conciertos y espectáculos, elaboraban, confirmaban o infirmaban una imagen mental del instrumento, en parte fabricada por la prensa. Ese público incorporaba lo escuchado, lo leído y todas aquellas representaciones plásticas de la guitarra, integrándolo todo en su patrimonio cultural. En ese contexto, aunque no se beneficiase de un anclaje institucional durante la Restauración, la guitarra evolucionó desde el punto de vista musical, y fue objeto de representaciones que impregnaron el imaginario colectivo español, a veces de manera inconsciente, y así contribuyó a reforzar un sentimiento de identidad nacional, tanto en Madrid como en Andalucía —aunque por motivos distintos en los dos lugares—.

Este libro, que procede de una tesis doctoral sobre la guitarra en la identidad nacional de España, se inserta en un conjunto de investigaciones sobre las identidades colectivas, que empezaron en las décadas de 1970 y 1980, y que se centraron en cuestiones de etnicidad, pertenencia y políticas identitarias. Desde entonces, el tema de la «identidad colectiva» ha llegado al primer plano en los campos académico, social y político (Iriarte López, 2008a: 645). Quizás se plantea todavía con más fuerza en España desde la muerte de Franco, la transición democrática y la entrada en la Comunidad Económica Europea, al ser España un país que se puede definir como una «nación de naciones» y que, por ello mismo, necesita más que otros explorar su propia historia y precisar su identidad (Álvarez Junco, Beramendi y Requejo, 2005: 70).

Sin embargo, aquí se reflexiona sobre la inserción social de un instrumento musical. No se ha elegido un enfoque musicológico, ya que en este ámbito los estudios son numerosos desde el punto de vista organológico, histórico o in-

cluso enciclopédico. Aquí se examina la guitarra como objeto cultural, en relación con la cuestión de la identidad nacional. Sandra Álvarez Molina adoptó un enfoque parecido cuando se interesó por las corridas de toros y el género estético-comercial del flamenco, pero eligió una perspectiva más amplia y distinta, ya que reflexionó sobre la totalidad del mundo flamenco. En cambio, no otorgó mucha importancia a la guitarra, sino que aludió al instrumento, a menudo de forma indirecta, estudiando al mismo tiempo el cante, el baile y el toque (2005). Asimismo, pocos trabajos se interesan de forma conjunta por las facetas popular, clásica y flamenca de la guitarra, salvo las enciclopedias que dedican capítulos separados a cada tipo de guitarra (Chapman, 2001). En el ámbito de la musicología, la mayoría de las investigaciones se han interesado o en la guitarra culta o en la flamenca, lo que es lógico al tratarse de técnicas y repertorios que se influenciaron mutuamente, pero que llegaron a diferenciarse a partir del final del siglo XIX (Chapalain, 2000; Reguera, 1990; Cano Tamayo, 2006). Además, rara vez los musicólogos reflexionan sobre la práctica social de la guitarra popular: tal enfoque es más adoptado por los antropólogos, que consideran el instrumento popular a través de sus usos y símbolos, como fue el caso de una exposición que tuvo lugar en París en 1980 (Musée national des arts et traditions populaires, 1980). Sin embargo, dicha exposición no otorgó gran importancia a la guitarra, porque estaba dedicada a la música popular en Francia. En el campo de la sociología, Florian Caron defendió en 2009 una tesis sobre la actualidad de las prácticas de guitarristas aficionados y profesionales. Desde un punto de vista antropológico, es pertinente su reflexión sobre la simbología de la guitarra como emblema de distintos géneros musicales —*rock, blues, flamenco, gypsy jazz...*—. No obstante, Caron se centró en el caso de Francia, para el periodo actual, que obliga a otro tipo de reflexión sobre la difusión mundial del instrumento y su simbolismo global. Al contrario, este libro adopta el enfoque de la historia cultural, considerando un objeto cultural insertado en redes sociales, económicas y políticas durante la Restauración en España. La guitarra ocupa un puesto especial entre los *instrumentos musicales, músicos o de canto*, como se solían llamar. En principio, estos se construyen con un «conjunto de piezas dispuestas de modo que sirva[n] para producir sonidos musicales», tal y como lo recuerdan diccionarios actuales y de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. En lo que concierne a la guitarra, debido a su uso popular y a los modestos materiales con que puede ser construida, incluso podría aproximarse a la definición general que se daba de la palabra *instrumento*, respectivamente en 1884 y a partir de 1925: «cualquiera herramienta, útil o máquina portátil, que sirve y se usa en el ejercicio de las artes u oficios» y «conjunto de diversas piezas combinadas adecuadamente para que sirva con determinado objeto en el ejercicio de las artes y oficios» (Instituto de Investigación Rafael Lapesa de la Real Academia Española, 2013). El instrumento, que difiere tanto de la *herramienta*, considerada más simple o de uso menos elevado, como de

la máquina, más compleja, es un objeto útil que se caracteriza por su dimensión funcional, técnica y económica. Esta definición corresponde a la guitarra que además tiene una finalidad propia y un alcance simbólico. Sin embargo, su uso en distintos contextos de la vida cotidiana, que no siempre era considerado melodioso ni armonioso, explica que a menudo se la solía aproximar a un mero divertimento, y un ingrediente de la fiesta, en vez de considerarla un verdadero arte. De hecho, el instrumento no se limitaba al marco de conciertos destinados a clases sociales elevadas, sino que había estado presente en numerosos momentos de la vida española desde hacía siglos. Por eso, pertenecía plenamente a la historia social, política, económica y cultural del país, hasta el punto de desempeñar el papel de *caja de resonancia* para la historia de España. La guitarra forma parte de la historia cultural, que es una historia de las representaciones que nació cuando la historia social llegó a interesarse en lo que había sido olvidado por la historia de las instituciones y de las personalidades célebres: la historia cultural se centra especialmente en los dominados, los olvidados, los que no tienen recursos suficientes para expresarse directamente (Rioux y Sirinelli [eds.], 1997). Precisamente, el tomar la música en el periodo de la Restauración como objeto de estudio permite incluir entre los intérpretes y el público estudiados a unos individuos que quedaban ‘excluidos de lo escrito’ («exclus de l’écrit») y, por consiguiente, de toda cultura elitista (Chartier, 2008: 56). La música, que permite expresarse y genera emociones y sentimientos, no solo era practicada por las clases sociales más educadas, sino que gracias a instrumentos económicos como la guitarra, era también el lenguaje de sectores de la población cuya formación a veces no iba más allá de los mínimos niveles básicos. Por otra parte, más que los otros músicos, en el escenario los guitarristas estaban frecuentemente detrás del canto o del baile que acompañaban. Por lo tanto, muchas fuentes no se centran exclusiva y directamente en los instrumentistas, lo que supuso una dificultad para este estudio: aunque la guitarra estuviera omnipresente en costumbres, fiestas y tradiciones, aunque se mencionara en todos los periódicos, aunque escritores y pintores se inspiraran en ella y aunque se la soliera llamar *instrumento nacional*, fue ignorada por los músicos y los compositores más representativos de España en la Restauración. También estaba ausente de la mayoría de las instituciones educativas. Incluso resultaba invisible en los proyectos elaborados por los regeneracionistas educados por la Institución Libre de Enseñanza (ILE). Así, el instrumento ha sufrido una recepción problemática en España, no solo en la época considerada, sino también hoy. Este libro pretende llenar parte del vacío historiográfico subrayado por Serge Saiaün, Françoise Étienne y Jean-François Botrel cuando denunciaron no solo el desprecio por la ‘*infraliteratura*’ («*infra littérature*») o las ‘*subculturas*’ («*sous-cultures*»), sino también la ignorancia de numerosos objetos culturales olvidados por el mundo de la investigación (2009: 4). Por eso el presente estudio se apoya en fuentes variadas, según la metodología de la historia cultural:

el objetivo es presentar una visión global —aunque no exhaustiva— de distintos puntos de vista sobre la guitarra, para mostrar su recepción problemática en Madrid y en Andalucía, entre 1883 y 1922. Se toma en cuenta un amplio abanico de publicaciones, del ensayo a la conferencia, pasando por memorias, artículos de prensa, cuadros o grabados. Para ver la evolución de esa recepción, hemos examinado fuentes escritas, y, sobre todo, documentos publicados o reproducidos en la prensa, tales como crónicas, entrevistas, relatos, poemas u obras plásticas.

En la propia prensa, la guitarra era un lugar común muy utilizado, y pocas veces era el único tema de los artículos. Por eso fue imposible realizar una lista exhaustiva de las menciones y de las representaciones de la guitarra. En cambio, se han seleccionado distintos periódicos y se presta una atención privilegiada a dos de ellos. El primero es *La Correspondencia de España* (en adelante *LCE*), el primer periódico de información publicado en Madrid, que abarca la totalidad del periodo (1859-1925). Se presentaba oficialmente como un periódico neutral, no orientado políticamente. La suscripción no era la única manera de adquirirlo, ya que también se vendía en la calle. En el siglo XIX, logró alcanzar unos 50 000 ejemplares, y en el siglo XX, se llegaron a publicar hasta 120 000 ejemplares (Pérez Carrera, 1996: 143). Fue uno de los periódicos hegemónicos antes de sufrir una lenta pero inexorable decadencia a partir de los últimos años del siglo XIX. No obstante, el periódico popularmente apodado *La Corres* no incluía imágenes, cuando se empezaba a distribuir las primeras publicaciones ilustradas. Por eso, la segunda fuente más estudiada aquí es una revista ilustrada de calidad como era *La Ilustración Española y Americana* (en adelante *LIEA*). Fundada en 1860 como continuidad del *Museo Universal*, cuya empresa había sido adquirida por el gaditano Abelardo de Carlos, aquella publicación de gran tamaño subtitulada «periódico de ciencias, artes, literatura» tuvo también una larga temporada de actividad y perduró hasta 1921. Luego fue sustituida por revistas más modernas como *Blanco y Negro* o *Nuevo Mundo* que empezaron a publicarse respectivamente en 1891 y 1894, y de las cuales se presentarán varios artículos e ilustraciones. Sin embargo, *LIEA* siguió siendo la más popular de las revistas ilustradas hasta el comienzo del siglo XX, gracias al lujo y a la riqueza de sus imágenes impuso un nuevo concepto de revista gráfica, al sacar las informaciones de la actualidad extranjera de sus homólogas europeas, con imágenes de gran calidad. Se presentaba como independiente, apolítica y tolerante, y combinaba las informaciones de la actualidad con rúbricas de vulgarización literaria, artística e histórica. Dirigida a un público burgués y aristocrático, fue la más representativa del ambiente cultural de la Restauración (Palenque, 2013: 15-17; Seoane y Saiz, 2007: 126-168). Además, se presentan a continuación otros periódicos de distintas tendencias, como los conservadores *ABC*, *La Época* y *Voluntad*, o los republicanos y anticlericales *El Liberal* y *El País*. Igualmente se presta atención a periódicos elitistas como *El Sol y España*, que reflejaban los pensamientos

de intelectuales de la época. Asimismo, la prensa andaluza conoció una «edad de oro» en la Restauración: aquel largo periodo de estabilidad institucional ayudó a consolidar títulos importantes y permitió alargar la duración media de los periódicos. Favoreció la eclosión de una prensa local importante en numerosas ciudades: en Sevilla el número de periódicos creció poco a poco hasta alcanzar el máximo histórico de unos doce periódicos diferentes entre 1885 y 1898 (Checa Godoy, 1991: 183-187). Ese número disminuyó después, en las primeras décadas del siglo xx. Entre 1875 y 1923, aparecieron en Sevilla unos sesenta periódicos, algunos de ellos efímeros, pero fueron más numerosos que en otras ciudades andaluzas los que duraron más de cinco años. Por eso, se abordarán artículos de periódicos conservadores como *El Español*, *El Porvenir* y *El Cronista*, y también periódicos liberales como *El Progreso* y *El Tribuno*. También se explorarán publicaciones regionalistas como *Bética* o *Andalucía*. Finalmente, se examinarán revistas especializadas como *La Biblioteca Sacro-musical* o *Música*, que apareció en Madrid en 1917, y se hará hincapié en el periódico sevillano *El Cante* que, aunque extremadamente efímero, con solo cinco números en 1886 y 1887, fue el único fundado para defender el flamenco antes de 1930. Al contrario, Eugenio Noel editó sucesivamente en 1914 dos periódicos antiflamencistas, *El Flamenco* y *El Chistero*, indicativos de la fuerza de los ataques contra el flamenco y la tauromaquia.

Este libro sigue la estructura musical de una sonata, aunque el paralelo sea solo metafórico. El primer capítulo, que trata de la evolución de las prácticas de la guitarra, sería la *exposición*, ya que introduce sucesivamente dos temas opuestos. El tema principal es la importancia y la permanencia de la guitarra popular. El segundo tema presenta la evolución de dos prácticas *cultas*: la clásica y la flamenca. El *desarrollo*, que realiza un trabajo sobre motivos sacados de los temas iniciales, se corresponde con los tres capítulos centrales, que abordan las diversas recepciones de la guitarra: primero, la de los escritores y pintores, cuyas obras se han publicado, reproducido o aludido en la prensa. Influyen en los lectores cuyas reacciones positivas y negativas muestran la existencia de *visiones desafinadas*. En la *reexposición*, se retoman los temas de la *exposición* con distancia, de manera que se llegue a una resolución dialéctica de las tensiones iniciales. Precisamente, el quinto capítulo ayuda a entender cómo la guitarra, cuyas prácticas populares y cultas están desarrollándose, y que impregna el imaginario colectivo, es un medio fecundo para aclarar la cuestión de la identidad nacional en España, paradójicamente *gracias* a la recepción problemática que sufre durante la Restauración.

Agradecimientos.....	9
Prólogo.....	11
Introducción.....	13
¿Instrumento culto o popular? Diversidad y evolución de las prácticas.....	25
Importancia de la práctica popular.....	25
Difícil definición de la guitarra popular.....	26
Contextos de utilización.....	31
Especialización de las guitarras clásica y flamenca.....	75
Evolución paralela.....	76
Renacimiento de la guitarra clásica.....	91
Ascenso del toque flamenco.....	106
Representaciones artísticas.....	121
En la literatura en prosa.....	126
Función social de la guitarra.....	130
Función en la intriga.....	136
Función en la narración enmarcada.....	140
De un <i>topos</i> poético a una metonimia del poema.....	144
La guitarra, tema poético.....	145
Personificación.....	153
Metonimia.....	160

En la pintura.....	168
Notas de claridad en Sorolla.....	169
Oscuro silencio en Romero de Torres.....	176
La guitarra alabada.....	197
Popularidad de la guitarra popular.....	197
Un éxito compartido.....	198
Un atractivo para los extranjeros.....	204
Unos solistas cada vez más fascinantes.....	208
Similitudes con la guitarra popular.....	208
Recepción específica de la guitarra clásica.....	214
Evolución de la recepción.....	218
Unas voces para aclamar la guitarra flamenca.....	228
El instrumento de un género de moda.....	228
Elogios puntuales en la prensa.....	231
La mirada de los demás artistas.....	238
La guitarra «bárbara».....	253
Doctos desprecios.....	253
Excluida del patrimonio.....	254
Silencio de los compositores.....	257
Una docencia incompleta.....	265
<i>Los miserables</i>	277
Mendigos ciegos.....	279
Robo de guitarra, robo con guitarra.....	285
Notas de sangre.....	289
La decadencia «flamenquista».....	305
Entre artes «degenerados».....	307
«Emblema macabro».....	313
La guitarra, ¿instrumento nacional? Ambigüedades y paradojas.....	329
Un estereotipo asumido.....	332
Andalucismo.....	333
Signo del patriotismo español.....	344
Al servicio de otras identidades.....	354

Denuncia de la españolada	363
Contra un estereotipo impuesto desde el extranjero.....	363
Regionalismo y tradición	368
Las élites versus las masas: el caso de la zarzuela.....	376
Un símbolo paradójico de la comunidad nacional.....	382
Un símbolo contradictorio.....	383
Un símbolo problemático	392
¿Un símbolo sin significado?.....	403
Epílogo y coda.....	411
Bibliografía seleccionada.....	419
Fuentes primarias citadas.....	419
Fuentes secundarias.....	432
Anexos.....	447
Índice de ilustraciones	455
Índice onomástico.....	457



Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza



Durante la Restauración, se alude a menudo a la guitarra como «instrumento nacional» en Madrid y en Andalucía. Este lugar común aparece como un símbolo paradójico de una identidad en debate: el cliché simplifica la realidad mientras que las prácticas de la guitarra popular, clásica y flamenca se diversifican. Las cada vez más numerosas representaciones literarias y plásticas no reflejan esas mutaciones, sino que impregnan el imaginario colectivo influenciando la recepción de un instrumento desconocido o incluso rechazado según criterios sociomorales. Pese a las críticas, la guitarra posee una dimensión simbólica propia del «nacionalismo banal» y manifiesta a través de la emoción que suscita.



Calidad en
Edición
Académica
Academic
Publishing
Quality



Vinciane Trancart, hispanista francesa, es profesora titular en la Universidad de Limoges. Especialista en la Historia cultural de la España contemporánea, obtuvo en 2015 el Premio Andrew Britton otorgado por el Consortium for Guitar Research de Cambridge por sus investigaciones sobre la guitarra, entre las cuales sobresale su tesis doctoral titulada *Accords et désaccords. Pratiques et représentations de la guitare à Madrid et en Andalousie, de 1883 à 1922* (Universidad Sorbonne Nouvelle París 3). En todos sus trabajos, llevados a cabo en los laboratorios EHIC y CREC (Universidad de Limoges y Sorbonne Nouvelle), analiza representaciones de la música en la España contemporánea.

