



MARTA GONZÁLEZ BORDONABA (†)

La enseñanza de la guitarra en la España decimonónica (ca. 1800–ca. 1920). Multiplicidad de voces y prácticas y continuidad de transmisión bajo una perspectiva integradora*

*Guitar Teaching in Nineteenth-Century Spain
(c. 1800-c. 1920). A Diversity of Voices
and Practices, and a Continuity of Transmission
from a Comprehensive Viewpoint*

El presente artículo plantea un nuevo acercamiento a la enseñanza musical en la España decimonónica a través del estudio de la enseñanza de la guitarra en ese contexto y utilizando los ejemplos concretos de las ciudades de Madrid y Barcelona. Proponemos abandonar la visión tradicional fragmentaria –períodos de auge y decadencia– y separatista –tres “prácticas”: popular, erudita y flamenca– para postular una visión integradora que permita contemplar todos los factores y ámbitos, de forma que podamos considerar bajo esa nueva perspectiva la solidez, distribución y continuidad de la práctica guitarrística en el siglo XIX español y contribuir al conocimiento más general de la enseñanza musical del período. Desde un detallado estudio del estado de la cuestión, se persigue contribuir al trazado de un contexto que permita, posteriormente, comenzar a

* Este es un artículo póstumo que tiene su origen en un trabajo realizado por Marta González Bordonaba (1976-2022) durante el curso académico 2021-2022 para la asignatura “Metodología de la investigación musicológica. Patrimonio, documentación, iconografía musical (605629)”, impartida en el Máster Oficial en Música Española e Hispanoamericana de la Universidad Complutense de Madrid por los profesores Elena Torres (coordinadora), José María Domínguez y Ana Llorens. La extraordinaria calidad del trabajo motivó que, tras las correcciones iniciales, la profesora Llorens propusiera su posible publicación como artículo científico. La Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid celebró el 23 de marzo de 2023 un concierto en recuerdo de la autora, con la participación de familiares, compañeros y amigos. El acto fue presidido por el decano, profesor Miguel Luque Talaván. De aquel encuentro surgió la iniciativa de completar el homenaje académico con la publicación de este trabajo en *Cuadernos de Música Iberoamericana*. La edición del texto ha podido realizarse gracias a las versiones conservadas y facilitadas generosamente por Óscar Colomina i Bosch a quien expresamos nuestro agradecimiento. Posteriormente, el texto ha sido revisado para su publicación por Ana Llorens y Thomas Schmitt, cuyo trabajo también agradecemos. Este artículo es, ante todo, un recuerdo y reconocimiento de la brillantez intelectual y humana de Marta González Bordonaba.

dibujar y comprender el rico entretejido entre agentes, instituciones, modelos y métodos didácticos que permeó el aspecto pedagógico de este polivalente instrumento, clave en su transmisión.

Palabras clave: guitarra, siglo XIX, enseñanza, instituciones, escuelas, linajes, transmisión, métodos didácticos, ámbitos socioculturales.

This article presents a new approach to music teaching in nineteenth-century Spain through the study of guitar teaching in this context, using the specific examples of the cities of Madrid and Barcelona. It argues against the traditional fragmented view (periods of growth and decline) and the separatist view (three “practices”: popular, classical and flamenco) in favour of a comprehensive viewpoint that considers all the factors and spheres. In turn, this provides a new perspective from which to examine the solidity, distribution and continuity of guitar playing in nineteenth-century Spain, thereby contributing to a broader understanding of music during this period. Based on a detailed review of the current state of research, the aim is to help establish a framework that will subsequently be used to map out and understand the rich interplay between agents, institutions, models and teaching methods that shaped the pedagogical aspects of this versatile instrument, which was key to its transmission.

Keywords: guitar, nineteenth century, teaching, institutions, schools, lineages, transmission, teaching methods, socio-cultural contexts.

El paisaje de la enseñanza de la guitarra en la España decimonónica discurre de manera diferente del de otros instrumentos musicales, conteniendo muchas voces, espacios y protagonistas. En la actualidad es notable la ausencia de estudios que recojan y contrasten globalmente la información sobre el tema, fragmentada en múltiples fuentes. Este trabajo explora las relaciones existentes en este período entre agentes y estructuras implicados en el panorama de la pedagogía guitarrística. El objetivo es aportar mayor claridad y definición a este campo, observando el proceso de transmisión de la tradición pedagógico-interpretativa¹, así como el papel y la evolución de focos artístico-musicales, instituciones de enseñanza y modelos didácticos. Los límites temáticos y temporales del trabajo se sitúan entre *ca.* 1800 y *ca.* 1920² y los límites espaciales se circunscriben a las ciudades de Barcelona y Madrid, los dos focos artístico-musicales principales donde, según la evidencia disponible —y a la espera de futuras investigaciones más exhaustivas sobre otras localidades—, se desarrolló la enseñanza de la guitarra en el siglo XIX.

Para construir una nueva perspectiva integradora sobre la pedagogía de la guitarra en el siglo XIX se requiere una reconstrucción de la visión historiográfica sobre el instrumento promulgada durante el siglo XX.

¹ Como parte integrante de dicho proceso, se observará el significativo papel de la figura del “virtuoso” y del concepto de “linaje”.

² Las fechas que comprenden este período responden, respectivamente, a la aparición de los primeros métodos publicados para guitarra de seis cuerdas y el estreno en 1920 de la primera obra para guitarra de Falla, *Hommage à Debussy*. De acuerdo con Chapalain (2002, 8), el límite temporal posterior queda definido de modo preciso por la publicación de la primera obra para guitarra de un compositor no guitarrista.

Con el apoyo en la bibliografía existente y en las críticas propuestas en los estudios más recientes sobre la guitarra decimonónica, deconstruimos la perspectiva tradicional y proponemos una nueva formulación historiográfica que permita integrar la escasa y fragmentaria información existente sobre los guitarristas y las instituciones de enseñanza de la guitarra.

Pese a la amplia información recogida en los diccionarios de Bone (1914), Zuth (1926) y Prat (1934) de principios del siglo XX³, la visión historiográfica tradicional sobre la guitarra de la Europa decimonónica es la de una sucesión de periodos inconexos de florecimiento del instrumento (Moser 1979, 26-27): la década de 1830, con los grandes clásicos de París y Viena como Fernando Sor, Dionisio Aguado o Mauro Giuliani, y la de los años ochenta, caracterizada por la figura de Francisco Tárrega, considerado artífice de un segundo renacimiento. Períodos anteriores y posteriores, desde el nacimiento de la guitarra de seis cuerdas —ca. 1750 hasta ca. 1920— aparecen como fases de decadencia o vacío histórico de una “guitarra ignorada esperando que un instrumentista la revelase”⁴ (Gilardino 1972, 10). Esta parcial visión sobre la historia del instrumento fue construida bajo el prisma del genio virtuoso que, frecuentemente, fija por escrito su experiencia con un propósito pedagógico (Turnbull 2006). Se impuso un olvido deliberado de la actividad interpretativa, compositiva y pedagógica del resto de guitarristas, y la aceptación de mitos sobre sucesivos “renacimientos”⁵, sumados a desafortunados comentarios por parte de otros músicos⁶. La guitarra quedaba circunscrita al ámbito erudito y a las clases altas, marginando el amplísimo panorama de las prácticas populares y flamencas⁷.

Gracias a los artículos pioneros de Moser (1979), Ophee (1990, 1981a, 1981b)⁸ o Gilardino (1972), que comenzaron a atraer la atención musicológica sobre la guitarra en revistas especializadas de la década de 1970, surgieron biografías imprescindibles para un entendimiento integrador de las escuelas guitarrísticas que conforman la tradición española. Destacan asimismo las aportaciones de Suárez-Pajares (2002; 1995) con las mono-

³ Aunque tal vez necesiten un enfoque actualizado, estas obras son referencias fundamentales para conocer la amplia nómina de guitarristas activos del periodo.

⁴ Por “instrumentista” aquí se entiende “virtuoso”.

⁵ La aparición de estos “renacimientos” siempre se ha atribuido a los genios de Tárrega y Segovia, lo que ha oscurecido deliberadamente la existencia de una transmisión constante y perdurable de la tradición.

⁶ Comentarios notorios fueron el repetido rechazo de Andrés Segovia hacia la guitarra popular y la observación de Falla acerca de la supuesta inexistencia de métodos completos tras el de Aguado (Chapalain 2002, 180).

⁷ Entre las prácticas marginadas podemos considerar, entre otras, el uso y transmisión entre aficionados y otros sectores sociales, así como la esfera de la enseñanza (modelos y métodos, instituciones, etc.).

⁸ Para una relación completa de los escritos sobre la guitarra de Matanya Ophee, véase <https://www.digitalguitararchive.com/2020/11/writings-about-the-guitar-by-matanya-ophee/>.

grafías dedicadas a Julián Arcas (Suárez-Pajares y Rioja Vázquez 2003) y a Trinidad Huerta (Suárez-Pajares y Coldwell 2006); los estudios de Jeffery (1995, 1981a) sobre Aguado y Jaime Bosch; un actualizado diccionario biográfico de Ramos Altamira (2017) y el espléndido monográfico dedicado a Tárrega por Moser⁹ (2010). En un intento de comprender la guitarra en la Europa decimonónica bajo una nueva perspectiva, Chapalain busca demostrar la ineficacia del binomio “auge / decadencia” para el caso español, aportando mucha información sobre guitarristas del período 1860-1880 (2002, 249). Como señala Gilardino (1972, 10), es en el propio curso de la historia de la música donde, desde aproximadamente 1840, se encuentra el probable origen de la visión tradicional: la democratización y supremacía del piano, el avance hacia un estilo compositivo pianístico y sinfónico y el paso de los salones a las salas de conciertos indujeron la marginalización de la guitarra, incapaz de adaptarse organológicamente a la nueva situación (Chapalain 2002, 172-173).

Los guitarristas virtuosos de mediados del siglo XIX intentaron mantener una presencia competitiva con otros instrumentos y reconquistar sus audiencias. Con el uso de una nueva escritura melódico-armónica y nuevas formas musicales desarrollaron obras de extremo virtuosismo para una “guitarra trascendental” (Chapalain 2002, 174). Aunque activa por un tiempo en ciertos círculos cultos, la guitarra no pudo rivalizar con el piano y el mercado editorial de obras tan virtuosas no resultó rentable¹⁰. Así, solo recuperó su condición de instrumento de concierto a principios del siglo XX, tras un importante desarrollo organológico y la búsqueda de nuevos colores instrumentales con los Ismos y la Segunda Escuela de Viena (Gilardino 1972, 10).

Investigaciones recientes buscan una justa valoración e integración de los diferentes ámbitos del amateurismo y la guitarra popular. Chapalain trata extensamente el movimiento *amateur* europeo –objetivo primordial del mercado editorial–. Denuncia el olvido al que tanto este como su espíritu renovador han sido relegados en la historiografía y señala su rol fundamental en propiciar una casi continuada permanencia de la vida guitarrística europea durante todo el siglo XIX (Chapalain 2002, 359). Para Gilardino la guitarra fue siempre conocida y apreciada tanto por virtuosos como aficionados (1972, 10). Suárez-Pajares señala que, desde la segunda mitad del siglo XVIII en España, la técnica del rasgueo fue asociada a la guitarra popular y el punteo a la erudita, iniciando el

⁹ Si bien Moser sigue utilizando el esquema “auge / decadencia”, en este trabajo lo expresa como épocas de aumento / disminución del número de intérpretes y adeptos, así como de retorno / alejamiento a círculos determinados, desestimando el concepto de “vacío” e introduciendo la posibilidad de considerar la existencia de otros ámbitos de la guitarra más allá del erudito.

¹⁰ La mayoría de estas obras fueron autoeditadas o se conservaron manuscritas.

constante dualismo durante el siglo XIX de la guitarra como instrumento popular-masivo e instrumento artístico-proselitista (Suárez-Pajares 2002, 106). Trancart (2019) amplía esta idea con la guitarra flamenca de la segunda mitad del siglo XIX, en una ejemplar monografía sobre la construcción de la identidad nacional a través de manifestaciones literarias y pictóricas, prensa y una historia social de los usos de la guitarra decimonónica en España; su propuesta aúna las tres prácticas en una única perspectiva plural, ilustrando su entretreimiento de la mano de guitarristas-compositores, virtuosos y aficionados.

Aun sin ser aceptada como instrumento de concierto, la guitarra mantuvo su popularidad como instrumento de acompañamiento durante todo el siglo XIX (Chapalain 2002, 59). No hubo ruptura entre generaciones, pues siempre sobresalieron nombres de prestigiosos virtuosos concertistas en salones burgueses o en giras internacionales y existió un amplio e importante repertorio de métodos didácticos para eruditos y aficionados. También hubo destacados compositores que, desde aproximadamente 1840, abrieron una nueva vía con piezas de inspiración popular. Esta significativa tendencia del Romanticismo español rompió con el estilo de interpretación técnica virtuosística extrema (Chapalain 2002, 51-52, 60). Todos ayudaron a configurar el impulso definitivo de una tradición aún hoy viva (Suárez-Pajares 2006, 6).

La historiografía tradicional apenas dio importancia a la transmisión y la pedagogía guitarrística en el siglo XIX. Considerar a Tárrega y Segovia como artífices de renacimientos supone rechazar el rol transmisor de los linajes de las escuelas guitarrísticas y asumir que el conocimiento se divulgó mediante métodos escritos y favoreciendo el autodidactismo. Hoy contamos con amplia información y análisis comparativos sobre la gran variedad de métodos publicados por guitarristas españoles en el siglo XIX en España y Francia. El monográfico sobre Tárrega de Moser es un excelente estudio de la tradición de métodos españoles anteriores al virtuoso guitarrista y la edición del método de Aguado de Jeffery (1981b) aporta un detallado análisis de la obra didáctica del guitarrista. A falta de catalogación y acceso a las fuentes primarias, la información sobre la aplicación práctica de los métodos y los modelos de enseñanza es exigua, pero los trabajos de Suárez-Pajares (2002) y Serrat i Martín (2019, 72-81) sobre la pedagogía de la guitarra en las instituciones españolas decimonónicas son un importante comienzo para trazar un *continuum* en la enseñanza de la guitarra.

Consideramos la educación como clave en la permanencia de toda tradición (Delgado García 2006, 111). Por lo tanto, es nuestra intención principal cuestionar y reevaluar la actividad guitarrística española en este período a través del estudio del ámbito pedagógico, demostrando la solidez

continuada de su transmisión, desarrollo, impacto y conexión internacional¹¹. Se pretende, asimismo, reevaluar la visión historiográfica tradicional que plantea una separación social y musical de la actividad guitarrística en tres áreas —erudita, popular y flamenca—, contribuyendo a la más inclusiva narrativa actual que contempla su continuidad e interrelación. Se valorará el rol de los principales focos guitarrísticos, instituciones y personas implicadas en el proceso pedagógico, así como los modelos y métodos orales y escritos aplicados en la enseñanza de la guitarra en el siglo XIX, además de examinar la interacción de las varias escuelas guitarrísticas del período con los puntos anteriores.

Debido a su fragmentación, ha sido necesario recopilar y explorar un gran número de fuentes. Se han consultado como fuentes primarias todos los tratados de guitarra disponibles en manuscritos e impresos¹², prensa periódica decimonónica y reglamentos del Conservatorio de Madrid. Asimismo, como fuentes secundarias, hemos estudiado monografías, obras colectivas, diccionarios y enciclopedias sobre música española y guitarra, tesis doctorales, artículos en revistas especializadas y páginas web.

Compartimos el concepto de “educación” de Delgado García como “mecanismo necesario para asegurar la permanencia y cambio de la riqueza patrimonial comunitaria” (Delgado García 2006, 111), y se construye un itinerario multidisciplinar de exploración y reflexión de las prácticas guitarrísticas decimonónicas mediante un paisaje contextual múltiple, integrador y versátil, con foco en dinámicas locales y nacionales, como propone Carreras (2018, 24–25). Para ello, y bajo la perspectiva integradora de Trancart de la guitarra como instrumento de continuada polivalencia en sus tres ámbitos, se plantea un marco historiográfico bifocal Madrid-Barcelona integrado en el modelo triangular de contactos culturales Madrid-París-Barcelona de Cacho Viu (1997). Este enfoque permite explicar las activas dinámicas establecidas entre individuos y escuelas guitarrísticas, instituciones, concepciones sociales, prácticas y usos de modelos y métodos pedagógicos. Asimismo, se reevalúa y redefine la aportación de figuras y modelos didácticos determinantes, como sugiere Boni (2009, 113), dando un significado contextualizado a los conceptos de “escuela”, “tradición” y “transmisión” de Valle Collado¹³ (2018)

¹¹ Esta nueva visión se apoya en las aportaciones de Suárez-Pajares, Chapalain y otros autores que estudian la historia olvidada y marginada de la guitarra.

¹² Véase la lista completa en bibliografía.

¹³ Valle Collado identifica el término “escuela” con “la existencia de un autor o grupo de autores que comparten los principios característicos de un estilo novedoso y bien definido que genera un corpus doctrinal que es transmitido a través de un método pedagógico y perpetuado en el tiempo a través de la enseñanza. [...]” (2018, 27). Los métodos escritos —expresiones de una tradición con voluntad de

y Gellrich y Sundin (1993-1994, 137-145) que explique el valor dado a la pertenencia a un linaje –carta de presentación de los guitarristas del siglo XIX¹⁴–.

Metodológicamente, se ha dividido el objeto de estudio en las partes en que está estructurado este artículo, delimitando con precisión los aspectos conformantes y su interrelación. Se recopila, analiza y contrasta la documentación e información histórica, así como los contenidos didácticos de los métodos. Tras una breve sección dedicada al contexto sociohistórico y cultural, se abordan las tres dimensiones centrales del objeto de estudio: focos y escuelas guitarrísticas, instituciones de enseñanza de la guitarra y modelos y métodos de enseñanza¹⁵. El estudio concluye con una valoración global de la investigación realizada.

La enseñanza de la guitarra en España (ca. 1800-ca. 1920): transmisión, desarrollo e impacto

Los profundos cambios socioeconómicos y culturales acontecidos en la Europa decimonónica propiciaron el desarrollo de una extraordinaria actividad musical en la nueva esfera pública de la cultura burguesa. Los usos y funciones de la música se renovaron. Surgieron los conciertos públicos y las músicas populares urbanas, y aparecieron focos de enseñanza alrededor de las nuevas instituciones y estructuras organizativas de la vida musical. Paralelamente, la industria de la cultura material asociada a la música y la de la prensa y publicaciones musicales se desarrollaron excepcionalmente gracias a la democratización de las prácticas musicales a una escala sin precedentes (Carreras 2018, 21).

La valoración de la música española del siglo XIX fue, y ha sido hasta fechas recientes, fluctuante. Ideas construidas sobre un desconocimiento del repertorio y de los protagonistas de la historia (Carreras 2018, 22) se reflejaron en una separación de la práctica de la guitarra según las clases

permanencia y representatividad– reflejan un ángulo pedagógico, mientras que la influencia de un maestro por su talento y carisma y su mantenimiento durante generaciones correspondería a un ángulo sociológico (Valle Collado 2018, 27-28).

¹⁴ Por ejemplo, son varios los anuncios de lecciones de guitarra en el *Diario de Madrid* en que se menciona ser discípulo de los maestros Padre Basilio y Dionisio Aguado como reclamo. Véanse los ejemplares del *Diario de Madrid* del 16 noviembre de 1813, 27 octubre de 1817 o 23 enero de 1833.

¹⁵ Aunque íntimamente relacionada con la pedagogía, no se trata la cuestión del género por estar este artículo enfocado a dibujar una perspectiva más general, aunque es cierto que existía una concepción patriarcal que diferenciaba una educación determinada para las niñas, y se podría hablar largamente del importante rol de un buen número de guitarristas discípulas, profesoras y concertistas. Para más información, consúltese Hernández Romero (2021) y Dobarro (2020).

sociales: la guitarra culta de estilo clásico romántico estaba reservada a la burguesía y aristocracia, mientras que la de estilo popular y acompañamiento era marginada como instrumento de “barberos” y ciegos.

Focos y escuelas guitarrísticas

Madrid y Barcelona fueron los focos musicales principales en España –seguidos por Andalucía– en el ámbito de la música popular (Chapalain 2002, 51). Para Suárez-Pajares, el centro artístico en la esfera de la guitarra se fue desplazando de Madrid hacia Barcelona (2002, 106), mientras Moser señala que la rivalidad constante entre ambas ciudades actuó como fuerza propulsora (2010, 213). Se podría hablar de una especie de bicapitalidad cultural, pues ambas ciudades tuvieron un rico desarrollo intelectual y cultural del que participó la guitarra. Madrid era punto neurálgico internacional y Barcelona siempre estuvo abierta a las tendencias europeas. Dicha bicapitalidad se inserta en un marco triangular (Cacho Viu 1997, 18) en el que París es la referencia cultural, parada obligada en giras europeas, lugar de residencia y trabajo o mercado de publicación.

Las principales escuelas pedagógico-interpretativas del siglo XIX fueron la escuela de Aguado en Madrid y las escuelas de Sor y “sintética” de José Brocà en Barcelona (Suárez-Pajares 2002, 106-107). Aplicando el concepto de Valle Collado (2018, 27), las tres escuelas de guitarra incluirían, además de los discípulos directos de cada maestro¹⁶, a aquellos guitarristas que siguieron indirectamente sus enseñanzas mediante sus métodos impresos¹⁷. Las escuelas de Aguado y Sor, surgidas en la primera mitad del siglo XIX, consolidaron la guitarra como instrumento armónico-polifónico y autosuficiente. La “escuela sintética” nació a mediados de siglo como resultado de la confluencia de ambas, a través de la figura de Brocà, conformando la escuela catalana junto con el linaje de los discípulos de Buenaventura Bassols, el otro gran maestro de su época en Barcelona¹⁸. A las clases de ambos acudió la mayoría de los guitarristas catalanes, tanto profesionales como aficionados, que siempre mantuvieron un estrecho contacto (ilustración 1).

¹⁶ El apelativo “maestro” es aquí utilizado para designar el tradicional modelo de enseñanza maestro-discípulo que ha sido aplicado durante siglos. Si bien han sido señaladas connotaciones patriarcales en su uso histórico, no es este lugar para tratar la cuestión. Consúltese al respecto Paula Higgins (1997, 169-186).

¹⁷ Sor no ejerció enseñanza directa en España, pero su método y obras tuvieron gran influencia didáctica en Barcelona.

¹⁸ Por falta de más información, no se pueden establecer los antecedentes guitarrísticos de Bassols.

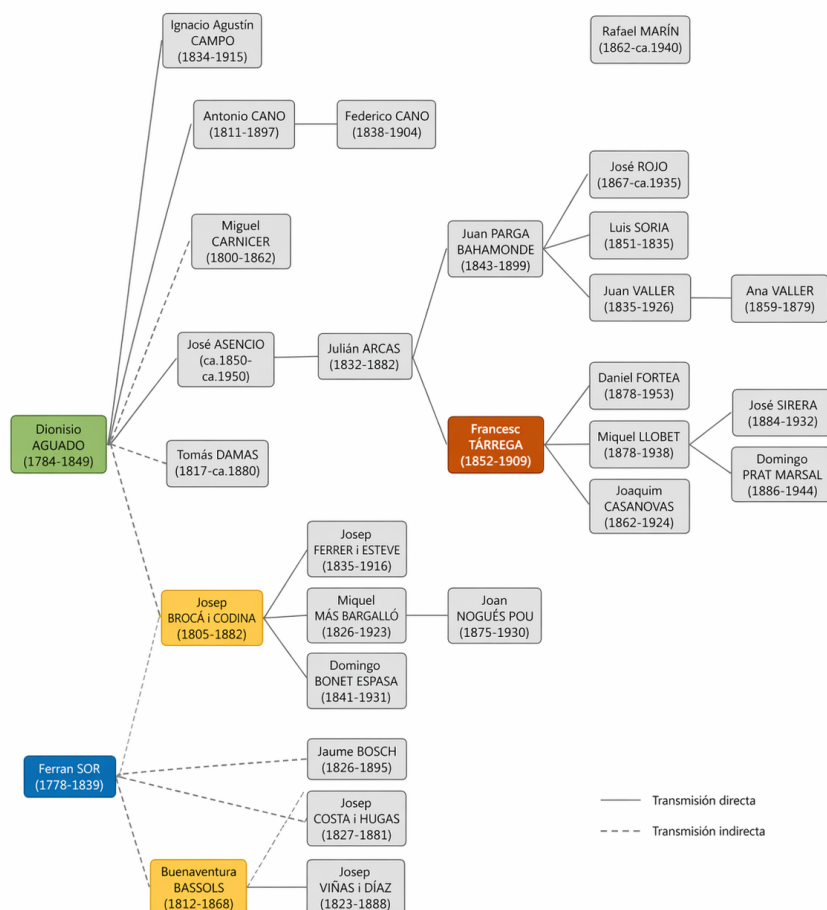


Ilustración 1. Escuelas españolas de guitarra del siglo XIX y su linaje¹⁹

Pese a que Tárrega tuvo talento y carisma suficientes para influir en un importante número de seguidores y configurar una escuela propia, continúa el debate sobre la existencia o no de una “escuela de Tárrega”. Prat se posicionó en contra al no dejar Tárrega una codificación escrita de criterios técnicos (Prat 1934, 317).

¹⁹ Escuela de Aguado, Escuela de Sor, Escuela Catalana (Brocà y Bassols), Escuela Andaluza (preflamenco y flamenco: Asencio, Damas, Arcas, Parga, Soria, Rojo, Marín) y Escuela de Tárrega. Información obtenida de Domingo Prat (1934), Ignacio Ramos Altamira (2017) y Francisco Herrera (2004). Se han incluido tan solo los nombres de aquellos guitarristas cuya labor pedagógica es conocida y pertinente para este artículo, dejando fuera un extenso número de guitarristas que tuvieron un importante rol en otros ámbitos de la guitarra.

Instituciones de enseñanza guitarrística

El siglo XIX europeo vivió un cambio paradigmático en la pedagogía musical. El creciente interés burgués para acceder a la enseñanza musical, antes ejercida secularmente por las instituciones religiosas (Bonastre 2004, 64), propició que se desarrollara de modo privado. Las Sociedades Económicas de Amigos del País acogieron las primeras escuelas de música y los primeros intentos de enseñanza reglada (Pérez Gutiérrez 2002, 884). Liceos, academias, ateneos y escuelas ejercieron un significativo papel en la enseñanza profesional y de aficionados, pero el conservatorio fue la institución oficial para la enseñanza profesional en toda Europa, imponiendo una reorganización del modelo de enseñanza. En capitales y otras ciudades europeas fueron instaurados conservatorios a imagen del Conservatorio de París (Fend y Noiray 2005, 1:88-89), fundado en 1795, y de su nuevo sistema específico de enseñanza sistematizada dirigida al aprendizaje profesional especializado (Sarget Ros 2004, 65). En España, a la creación en 1831 del Conservatorio Superior de Madrid siguió la de otros conservatorios durante la segunda mitad del siglo XIX, muchos nacidos como escuelas o academias²⁰.

La guitarra no fue incluida oficialmente dentro de los planes de estudio de los conservatorios europeos hasta bien entrado el siglo XX. Empero, su enseñanza gozó de óptima salud en España desde la aparición de la guitarra de seis cuerdas en la segunda mitad del siglo XVIII, practicándose tanto en el ámbito privado como en diversas instituciones públicas.

La enseñanza musical privada europea alcanzó su clímax en el siglo XIX. Por primera vez tuvo una imagen profesional basada en una actitud de vocación pedagógica, con los profesores de piano como prototipo de instrucción musical profesional (Roske 1987, 143). Las lecciones privadas de guitarra en España fueron continuas durante todo el siglo XIX, con un variado público en busca de aprendizaje profesional, aficionado o “de adorno”²¹. Algunos guitarristas trabajaron en academias, como Antonio Cano en la de la madrileña guitarrería González antes de 1874 (Manzanera López 2018, 215), o Daniel Fortea y José Viñas, quienes regentaron las suyas propias en la Biblioteca Fortea de Madrid y en su domicilio en Barcelona, respectivamente (Ramos Alta-

²⁰ Para una detallada descripción cronológica del proceso de fundación de la red de Conservatorios española a lo largo de los siglos XIX y XX, véase Pérez Gutiérrez (2002, 884-893).

²¹ Según un artículo publicado en 1899, “[...] el estudio de la guitarra era generalizado, tanto que formaba parte de la educación que se daba a las señoritas de las clases más distinguidas [...]”. Antonio de Bofarull y Brocà de Reus. 1882. “Don José Brocà y Codina, guitarrista y militar”. *Las Circunstancias. Periódico Democrático Gubernamental*, 109 y 110, 13-14 de mayo, 1-2.

mira 2017, 155). Las lecciones privadas, a domicilio o en casa del profesor, en almacenes o academias con una amplia diversidad de materias didácticas, eran anunciadas en importantes periódicos como el *Diario de Madrid*, *Diario de Avisos de Madrid*, *El Barcelonés*, *El Fomento*, *La Corona*, *El Diluvio* y *La Publicidad* de Barcelona. Los anuncios eran en ocasiones anónimos y en otras indicaban nombres de profesores, como los renombrados Magín Alegre y Luis Soria en Madrid²², José Asencio en Málaga o Bassols, Brocà, Bonet y Ferrer en Barcelona. Transcribimos aquí algunos a modo de ejemplo:

En la calle del Carmen frente a la botillería, en el almacén de papel hay un profesor que da lecciones de guitarra, y los principios de la música [...] ²³.

PROFESOR DE GUITARRAY SOLFEO. D. José Brocà, de vuelta de su viaje a París, [...] que desde el 1.º del próximo noviembre abre, como de costumbre, sus clases de guitarra y solfeo en [...]. También dispone de algunas horas para las lecciones a domicilio²⁴.

GUITARRA. Lecciones por José Ferrer, profesor del Conservatorio. Mendizábal [...] ²⁵.

Cortes reales y aristocráticas gozaron también de clases privadas de guitarra. En Madrid, Sor fue profesor a principios de siglo de la hija de la duquesa de Alba, su entonces protectora (Ramos Altamira 2017, 71), y Cano fue profesor de cámara del Infante Sebastián de Borbón entre 1859 y 1875 (Pedrell 1897, 278). Por otro lado, Ana Valler fue profesora de la reina Isabel II (Ramos Altamira 2017, 106) y Juan Parga de las infantas Isabel, Paz y Pilar en Sevilla (Prat 1934, 237).

Las instituciones incluyeron lecciones de guitarra desde la segunda mitad de siglo. En Madrid, tuvieron su espacio a partir de la década de 1870 en el Real Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos, el Liceo Benavent y la Sociedad Guitarrística Española. Fundado en 1852, el Real Colegio de Sordomudos y Ciegos fue el más importante del país en la enseñanza para estos colectivos. Brindaba conocimientos básicos musicales e instrumentales para formar músicos profesionales y, posiblemente, con el ideal de acabar con el tópico del ciego con escasa formación musical. La guitarra era instrumento común para los alumnos invidentes.

²² Otros profesores menos conocidos fueron Antonio Chocano, Ángel Ardigo, Matías José Darguins o Tomás Lardies, quien escribió un método en cifra (tablatura) en 1818.

²³ *Diario de Madrid*, n.º 268, 25 septiembre 1805, 3.

²⁴ *La Corona. Periódico Liberal*, año XI, n.º 510, 15 octubre 1864, 4.

²⁵ *La Publicidad*, 12 enero 1899, 4; 26 enero 1899, 4; 23 octubre 1899, 4; 1 noviembre 1899, 4; 13 noviembre 1899, 4; 14 noviembre, 4; 22 enero 1900, 4; 26 febrero 1901, 4.

Destacados guitarristas profesionales se formaron en el Real Colegio entre 1880 y principios del siglo XX²⁶. Cano fue profesor allí entre 1874 y 1897 (Pedrell 1897, 278).

El Liceo Benavent de Madrid contó con enseñanza de guitarra desde 1884 –para público femenino desde 1885²⁷–. La Sociedad Guitarrística Española, fundada en 1884 en la madrileña sociedad obrera El Fomento de las Artes, ofertó desde 1900 clases de guitarra clásica con José Rojo y Soria y de guitarra flamenca con Rafael Marín y Amalio Cuenca (Suárez-Pajares 2002, 106; Ramos Altamira 2017, 105-106, 265, 268).

Se hizo caso omiso a los intentos para crear una cátedra de guitarra en el Conservatorio de Madrid de Aguado en 1831 (Gimeno García 2015), Cano en 1854 (Manzanera López 2018, 214) y Soriano Fuertes hacia 1860 (Trancart 2019, 266), pese a la evolución en técnica y repertorio, mejora de los guitarristas y gustos del público. Su enseñanza oficial no fue aprobada hasta 1939 (Trancart 2019, 266). Pero, aun sin reconocimiento como instrumento digno de docencia académica culta, la guitarra entró en la institución mediante el “maestro honorario” (Suárez-Pajares 2002, 106). En el Reglamento interno de 1831, el “honorario” incluía a “maestros compositores honorarios” y “adictos facultativos”, autorizados a participar en la orquesta, pero no a ejercer la enseñanza. El guitarrista Miguel Carnicer fue nombrado adicto facultativo en 1832 (Suárez-Pajares 2003, 124; Pedrell 1897, 292)²⁸. El Reglamento de 1857 contempló como títulos honoríficos a adictos facultativos y maestros honorarios, a quienes, a propuesta del director, “se permit[ía] tomar algunas enseñanzas a su cargo, siempre que lo haga[n] de manera gratuita” (Sarget Ros 2004, 75, 86). Fueron nombrados maestros honorarios los guitarristas Tomás Damas²⁹, Julián Arcas y Juan Parga (Ramos Altamira 2017, 98-99, 101). Se desconoce si hicieron uso de su título ejerciendo la pedagogía.

La Escuela Municipal de Ciegos, Sordomudos y Anormales fue el primer establecimiento barcelonés conocido con lecciones de guitarra. Allí dio clase Domingo Bonet entre 1860 y 1894, sucediéndole Joan Nogués³⁰. La Escola Municipal de Música (hoy Conservatorio Municipal), fundada en 1866 y con gran auge desde principios del siglo XX, incorporó leccio-

²⁶ Entre ellos, podemos nombrar a Zacarías López Debasa, Eugenio Canora Molero, Ricardo Giner Brotóns o Rafael Rodríguez Albert (*Revive Madrid* s. f.).

²⁷ El precio de las lecciones individuales era de 10 pesetas (Trancart 2019, 273).

²⁸ El diccionario de Pedrell es la fuente más antigua en la que aparece información sobre una figura honoraria de la guitarra en el Conservatorio de Madrid.

²⁹ Dicho título aparece señalado en la portada de su método de solfeo de 1874, lo que indica la importancia dada al cargo.

³⁰ Se desconoce el tiempo que duraron las clases de Nogués en este establecimiento, aunque pudo ser hasta el inicio de su docencia en la Escola Municipal de Música.

nes oficiales de guitarra desde 1894, dotadas económicamente. Manuel Mas Bargalló fue el primer profesor hasta 1922, al que sucedió Joan Nogué.

El Conservatorio del Liceo, fundado en 1847, contribuyó de forma similar al nuevo tipo de instituciones de enseñanza musical europea (Pérez Gutiérrez 2002, 230). La enseñanza de la guitarra comenzó en 1896 con Domingo Bonet, sustituido en 1897 por Miguel Llobet hasta la entrada de José Ferrer en 1898, a quien siguió Joaquim Casanovas entre 1901 y 1931. La plaza del profesor no era rentada y la enseñanza era de tipo paracadémica, no oficial, pero de origen social –matrícula gratuita– y muy prestigiosa. Entre 1899 y 1915 se matricularon 41 alumnos, número en rápido aumento (Serrat i Martín 2019, 75–76).

Existen pocos datos sobre la enseñanza de la guitarra en otras ciudades españolas. En Valencia, el Conservatorio, fundado en 1879, contó con lecciones no oficiales entre 1910 y 1917 con Joaquim García de La Rosa –curiosamente, desaparecieron cuando la institución ingresó en la red de enseñanzas del Estado– (García 2015). Llobet fue profesor honorario del Conservatorio de Málaga, y Parga en Málaga y Cádiz, pero se desconoce si ejercieron docencia (Herrera 2004, 1534).

Modelos y métodos de enseñanza

Hasta mediados del siglo XVIII, la vía principal de transmisión del conocimiento de un instrumento fue la tradicional lección oral de maestro a discípulo. Un método escrito era la recopilación posterior de una escuela práctica. Aunque la oralidad siguió siendo el modelo fundamental en el siglo XIX, la adopción de una sistematización a gran escala por influencia de los conservatorios y de la gran expansión del mercado editorial equiparó en importancia la oralidad y los métodos escritos, convirtiéndolos en elementos complementarios, con una ocasional primacía de estos últimos.

En el modelo maestro-discípulo, el oficio musical se aprendía reproduciendo y elaborando con el instrumento un sistema de reglas transmitido oralmente y de modo personalizado por un maestro (Gellrich y Sundin 1993–1994, 137–141). Con fórmulas improvisadas y variaciones secuenciales de complejidad gradual, se practicaban diversas habilidades y patrones técnicos que luego debían incorporarse en contextos musicales. Las ideas de los maestros eran fuente para las propias y se creaban nuevas reglas desde “errores” en la práctica. Ejercicios y estudios eran desarrollados con la experimentación. Formar parte de la transmisión oral de los secretos de una escuela forjaba el sentido de pertenencia a un linaje, convirtiéndose el discípulo en heredero de una tradición existente dentro de una gran variedad de tradiciones, con similitudes y diferencias según regiones geográficas.

Desde 1750 aproximadamente, los principios de las escuelas se registraron más habitualmente en métodos escritos, basados en el sistema tradicional maestro-discípulo pero publicados y comercializados para uso público. El rápido crecimiento del mercado editorial aceleró su transmisión, desdibujando las diferencias entre escuelas en aras de una influencia mutua y tendencia a la unificación. Los virtuosos de mediados del siglo XIX sustituyeron parcialmente “oficio” por “exhibición” en estudios dispuestos como registro de su práctica interpretativa de técnica extrema. Así, desde alrededor de 1850 la práctica tradicional personalizada del oficio fue sustituida gradualmente por la sistematización de los métodos; el aprendizaje creativo, por uno reproductivo según currículo prescrito –los alumnos ya no creaban, interpretaban piezas de otros–, y el arte de tocar un instrumento se convirtió en un arte especializado (Gellrich y Sundin 1993-1994, 140).

En los métodos escritos, el autor es insinuado como entidad invisible constantemente presente entre el profesor que lo aplica y el alumno. Según Ophee, la mayoría de los métodos para guitarra impresos desde mediados del siglo XVIII estaban dirigidos directamente al estudiante y presuponían que no había profesor disponible –estaban a menudo diseñados para evitarlo, aun cuando el alumno supuestamente contaba con uno (Ophee 1999, 2). Quizá por ello algunos autores advierten de modo evidente en el siglo XIX sobre el valor de esta figura, principalmente aquellos con influencia de los métodos del Conservatorio de París, donde eran siempre aplicados por un profesor. Quizá solo fuera reclamo comercial, pues muchos profesores anunciaban clases para aficionados, y muchos aficionados tuvieron profesor, según las dedicatorias que se conservan en métodos y obras musicales.

Apenas se conocen los modelos y métodos aplicados en las instituciones docentes mencionadas. En el Real Colegio de Sordomudos y Ciegos de Madrid, profesores titulados aplicaban una enseñanza sistematizada desarrollando métodos escritos propios con contenidos de nivel profesional y partituras en Braille (Burgos Bordonau 2005, 79-80)³¹. Antonio Cano desarrolló varios métodos de guitarra para esta institución³². En el Conservatorio del Liceo barcelonés se utilizaron métodos propios de solfeo desde 1891, a imagen del Conservatorio de París (Serrat i Martí 2017, 199). Aunque no se conocen para la enseñanza instrumental, sí se conserva información de exámenes y registros de calificaciones por curso académico³³. Esta falta de información hace suponer o bien que la falta de acceso a las

³¹ Las partituras en Braille eran adquiridas en Francia, ante las dificultades económicas de publicar en España obras en sistemas de lectura desarrollados por profesores de la institución.

³² Uno de ellos fue *Principios de guitarra* de 1892, continuación de su método de 1852 (Manzanera López 2018, 215).

³³ Se conservan libros de calificaciones y actas oficiales de exámenes anuales de guitarra desde finales del XIX (Serrat i Martí 2019, 74, 77).

fuentes no permite conocer más modelos reglados, o bien que cada profesor diseñaba su modelo personal de enseñanza transmitiendo la tradición de sus predecesores y su propia experiencia y criterios. Es el caso de Ferrer, de quien se conserva una nota con indicaciones de sus lecciones en el Instituto Rudy de París, y parece lógico que la utilizara también en el Conservatorio del Liceo de Barcelona³⁴.

En una comparación de los métodos escritos por guitarristas españoles en el período estudiado se observa que el número de métodos publicados para aficionados dobla al de aquellos pensados para discípulos avanzados o eruditos³⁵. La creación de métodos para aficionados fue constante durante todo el siglo, mientras que la de los eruditos se concentra hacia 1830, 1860 y 1890³⁶. Mientras que algunos métodos para aficionados aconsejan el apoyo de profesor, otros especifican su uso “sin maestro”, mayormente a finales del siglo XIX. Curiosamente, mientras la mayoría incluyen una sección de teoría del solfeo, los métodos “sin maestro” la dejan de lado, al igual que los “simplificados” –reducciones de los propios autores de sus métodos completos para promover las ventas–, si bien estos suelen aconsejar supervisión oral de un profesor³⁷.

Los paradigmas de la tradición guitarrística española están sedimentados en la mayoría de los métodos decimonónicos (Moser 2010, 211). Sus contenidos muestran una sistematización más o menos unitaria. Los más habituales eran un prefacio con declaración de intenciones y contextualización, en ocasiones un resumen de la historia de la guitarra, una sinopsis de usos anteriores, e indicaciones de colocación y ejecución –con el acorde o la escala como fundamento–, ejercicios o pequeños estudios y, mayoritariamente, un repertorio de pequeñas piezas. Aquellos con lecciones para acompañamiento presentaban tablas de acordes por tonos. Los métodos eruditos solían plantearse como intentos de superar las carencias de métodos anteriores –buscando brevedad, claridad y facilidad de uso– y como homenaje a sus maestros –a la

³⁴ El contenido de la nota dice así: “3.º Curso: Método de Aguado, pág. 47: Riqueza de la guitarra (o efectos e imitaciones), y todos los ejercicios de la sección 2.ª. Además, los seis primeros estudios de la sección 3.ª. 4º Curso. Método de Aguado, continuar la sección 3ª hasta su conclusión, mezclando de vez en cuando alguna pieza de otro autor” (Mangado Artigas 2010, 145).

³⁵ La designación “eruditos” es un término habitual en la investigación guitarrística. No es objetivo de este artículo cuestionar conceptos historiográficos de este tipo. Para la lista de métodos, véase el apéndice “Comparativa de métodos de guitarra españoles 1799-1920”.

³⁶ Véase el apéndice. Los interrogantes que aparecen en la tabla inmediatamente anterior indican una ambigüedad de ciertos métodos a la hora de definir el público al que iban dirigidos. La línea que separa un público más erudito de uno de aficionados avanzados puede estar muy difuminada. Dentro del sector de los aficionados se incluye a aquellos que siguen el aprendizaje de la guitarra “doméstica” y “de adorno”.

³⁷ En general, los métodos “sin maestro” no eran autosuficientes, sino más bien reflejaban la idea de la partitura como guion incompleto.

herencia de su linaje— (Moser 2010, 221). Algunos solían seguir un esquema de (1) parte teórica, (2) ejercicios y (3) estudios —a veces en libros separados—, mientras que otros siguieron directa o indirectamente el innovador modelo del método de Aguado, reconocible en el uso del patrón preludio-pieza³⁸.

Hasta alrededor de 1850, los métodos fueron generalmente anotados por música. Posteriormente, la mayoría de los dirigidos a aficionados fueron fijados en cifra, aunque también los hubo por música o incluso en los dos sistemas³⁹. Fueron pocos los métodos que combinaron enseñanza de punteo y rasgueo: usualmente, aquellos por música contenían la práctica del punteo y aquellos por cifra la del rasgueo. La técnica del acompañamiento apenas aparece, lo que refleja un rechazo social por ser práctica habitual de las clases más humildes y, además, refuerza la idea de su transmisión oral y de una menor exigencia de conocimientos teóricos. Se aprecia también la relación entre el repertorio más culto con el uso de la técnica de punteo, y del repertorio popular con la de rasgueo, tan presente en el cambio al siglo XIX. La primera dominó hasta mediados del siglo XIX y la segunda a partir de entonces, momento en que sobresalió la Escuela Andaluza y los métodos comenzaron a incluir piezas populares y preflamencas⁴⁰.

Gracias al mercado de aficionados se mantuvo una didáctica ininterrumpida durante el siglo XIX en el ámbito de la guitarra culta y doméstica, así como en la práctica de carácter popular⁴¹. La mayoría de las publicaciones estaban destinadas a familiarizar al público con el nuevo instrumento, aunque su alcance didáctico era limitado: pocos aficionados lograban dominar obras de mayor exigencia. Además, al residir el éxito de ventas en el mercado de aficionados, este tenía gran influencia sobre los métodos y obras que se componían. Algunos métodos eruditos fueron publicados con editoriales parisinas, ya que sus autores vivían en la capital francesa por entonces⁴².

³⁸ Es el caso de los métodos de Cano, Damas, Pérez, Ferrer o Cimadevilla.

³⁹ “Por música” es el término español para la notación con notas y figuras musicales en pentagrama, y “por cifra” para la notación con digitaciones en tablatura.

⁴⁰ El repertorio erudito clásico solía hacer uso de alemandas, minués, rondós, contradanzas, polacas, *romances*, vales, divertimentos, allegros de sonata, andantes o scherzos. El repertorio erudito romántico lo hacía de vales, fantasías, *rèveries* o pasajes de ópera. A su vez, el repertorio popular preflamenco y flamenco se nutría de vales, muñeiras, seguidillas, boleras, jotas, zapateados, puntos de La Habana, soleares, barberos, jaleos, manchegas, rondeñas, malagueñas, polkas, pasodobles, habaneras, marchas, himnos, peteneras, *schottischs*, tangos o zortizkos.

⁴¹ El gráfico del apéndice recoge todos los métodos del siglo XIX conocidos, manuscritos e impresos, mostrando una amplia y continuada producción durante todo el siglo.

⁴² Nos referimos a los métodos de Aguado (1820), Sor (1830) y Bosch (1890).

Conclusiones

La guitarra se ha caracterizado desde finales del siglo XVIII y a lo largo de todo el siglo XIX por una enorme versatilidad que propició la evolución incesante de un rico entretreído de prácticas musicales que permearon todas las clases sociales. Su gran popularidad fue constante entre la burguesía y aristocracia, sobre todo en el repertorio popular. Prueba de esta permeabilidad como medio de expresión de todas las clases y sectores sociales es la gran riqueza de posibilidades musicales al alcance de este instrumento.

La didáctica de la guitarra fue fiel reflejo del contexto social en que se insertó y con el que se relacionó dinámicamente, contribuyendo a sostener de manera continuada la transmisión de una rica y muy viva tradición en España. En este trabajo hemos apuntado a la existencia de una red que integraba una amplia variedad de agentes herederos de escuelas o linajes, modelos de transmisión y métodos escritos, que impregnaron todos los ámbitos e instituciones. No solo era la guitarra un instrumento de grandes virtuosos concertistas sino también de un gran número de profesionales, pedagogos y aficionados de variados niveles —“de adorno”, autodidactas o discípulos de virtuosos—, sin olvidar la integración social del colectivo de invidentes.

La panorámica global de la educación guitarrística decimonónica en España es un cuadro provisional aún en gestación, cuya conformación va cambiando considerablemente con cada nueva información. Es un tema vivo y rico en potencia, de enormes dimensiones debido al constante intercambio entre individuos y factores diversos, con muchos cabos sueltos todavía por investigar. Pese a estas carencias, la información disponible pone de manifiesto la relevancia sostenida de esta parcela musical, más allá de los cambios en el contexto musical y de sus puntos álgidos, representados por un puñado de reconocidos virtuosos.

Queda por realizar un amplio trabajo documental de base que permita desarrollar estudios holísticos más reflexivos y, con ello, lograr un trazado más completo y profundo de las redes de interrelación. De este modo, se facilitaría el desarrollo de nuevas propuestas, interrogantes e hipótesis partiendo de esos mismos elementos musicales. Sería especialmente relevante seguir profundizando en los roles de las instituciones de enseñanza —los modelos y programas aplicados, los profesores y sus métodos publicados—, en la influencia del pensamiento y de las prácticas de las diferentes clases sociales —incluidos los estudios de género, solo comprensibles desde un entendimiento global—, y en el importante papel de la industria editorial en las decisiones sobre la enseñanza. Incluso sería recomendable formular preguntas de modo inductivo, por comparación con los estudios existentes sobre las realidades de otros instrumentos, de modo que estas cuestiones dirijan nuestra labor en búsqueda de información aún oculta.

Bibliografía

- Bonastre, Francesc. 2002. "Barcelona". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dir. por Emilio Casares Rodicio, vol. 2, 225-233. Madrid: SGAE.
- Bone, Philip J. 1914. *The Guitar and Mandolin. Biographies of Celebrated Players and Composers for these Instruments*. Londres: Schott-Augener.
- Boni, Simona. 2009. *Romolo Ferrari e la chitarra in Italia nella prima metà del Novecento*. Modena: Mucchi Editore.
- Burgos Bordonau, Esther. 2005. "La educación musical del colectivo invidente en la España del Siglo XIX". *Música y Educación* n.º 62: 79-80.
- Cacho Viu, Vicente. 1997. *Repensar el 98*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Carreras, Juan José. 2018. "Introducción". En *Historia de la música en España e Hispanoamérica 5. La música en España en el siglo XIX*, ed. por Juan José Carreras, 21-31. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Chapalain, Guy. 2002. *La guitare et son répertoire au XIX^e siècle 1850-1920: Novations et permanence*. Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Delgado García, Fernando. 2006. "La construcción del sistema nacional de conservatorios en España (1892-1942)". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 12: 109-134.
- Dobarro, Isabel. 2020. "Conversación con Javier Suárez-Pajares. Entrevista". *Mujer y Música*, podcast, 18 julio, <https://fb.watch/apI-Syg4GG/>.
- Fend, Michael, y Michel Noiray, eds. 2005. *Musical Education in Europe (1770-1914)*. Berlín: Berliner Wissenschafts-Verlag.
- Gellrich, Martin, y Bertil Sundin. 1993/1994. "Instrumental Practice in the 18th and 19th Centuries". *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 119: 137-145.
- Gilardino, Angelo. 1972. "La rinascita della chitarra". *Il Fronimo: Rivista Trimestrale di Chitarra e Liuto*, año I, n.º 1: 10.
- Gimeno García, Julio. 2015. "La guitarra y la música en los conservatorios". Ponencia presentada en el congreso *Segundas Jornadas de Guitarra. Conservatorio Profesional de Música Francisco Guerrero*. Sevilla, junio. <https://www.youtube.com/watch?v=iMKwECj2Lxc>.
- Hernández Romero, Nieves. 2011. "Educación musical y proyección laboral de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Música de Madrid". *Trans. Revista Transcultural de Música* 15. <https://www.sibetrans.com/trans/publicacion/16/trans-15-2011>.
- Herrera, Francisco. 2004. *Enciclopedia de la guitarra*. Valencia: Piles.
- Higgins, Paula. 1997. "Musical 'Parents' and Their 'Progeny': The Discourse of Creative Patriarchy in Early Modern Europe". En *Music in Renaissance Cities and Courts: Studies in Honor of Lewis Lockwood*, ed. por Jessie Ann Owens y Anthony M. Cummings, 169-186. Michigan: Harmonie Park Press.
- Jeffery, Brian. 1981a. "The complete introduction to Aguado's New Guitar Method by Brian Jeffery", <https://tecla.com/dionisio-aguado/the-complete-introduction-to-aguados-new-guitar-method/>.
- . 1981b. *Dionisio Aguado. New Guitar Method*, trad. por Louise Bigwood. Londres: Tecla Editions.
- . 1995. "Jaime Bosch (1826-1895) and the Guitar in Paris at the End of the 19th century". Ponencia presentada en el congreso *European Guitar Teachers Association*, Cambridge, junio. <https://tecla.com/jaime-bosch-1826-1895-and-the-guitar-in-paris-at-the-end-of-the-19thcentury-by-brian-jeffery/>.

- Mangado Artigas, Josep Maria. 2010. *La guitarra en Cataluña (1769-1839). Con especial referencia a los guitarristas Fernando Sor, José Ferrer, José Brocà, José Viñas, Jaime Bosch, José Costa, Miguel Más y otros*. Barcelona: Edición del autor.
- Manzanera López, Antonio. 2018. "Antonio Cano y Curriela (Lorca, 1811; Madrid 1897). Guitarrista ilustre". *Clavis* 10: 207-229.
- Moser, Wolf. 1979. "Spanische Gitarristen Zwischen Aguado und Tárrega". *Gitarre und Laute* 4: 26-30.
- . 2010. *Francisco Tárrega y la guitarra en España entre 1830 y 1960*. Valencia: Editorial Piles.
- Ophée, Matanya. 1981a. "The Promotion of Francisco Tárrega-A Case History". *Soundboard*, agosto, año VIII, n.º 3.
- . 1981b. "The Promotion of Francisco Tárrega-Conclusion". *Soundboard*, noviembre, año VIII, n.º 4.
- . 1990. "Prat's Diccionario". *Classical Guitar*, marzo, año VIII, n.º 7.
- . 1999. "A Brief History of Spanish Guitar Methods". *Digital Guitar Archive*, <https://www.digitalguitararchive.com/2022/02/a-brief-history-of-spanish-guitar-methods/>.
- Pedrell, Felipe. 1897. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos españoles y escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos antiguos y modernos. Acopio de datos y documentos para servir a la historia del arte musical en nuestra nación, Tomo I*. Barcelona: Víctor Berdós y Felíu.
- Pérez Gutiérrez, Mariano. 2002. "Conservatorios. I. España". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dir. por Emilio Casares Rodicio, vol. 3, 884-913. Madrid: SGAE.
- Prat, Domingo. 1934. *Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico, crítico de guitarras (instrumentos afines), guitarristas (profesores, compositores, concertistas, laudistas, amateurs), guitarreros (luthiers), danzas y cantos, terminología*. Buenos Aires: Casa Romero y Fernández.
- Ramos Altamira, Ignacio. 2017. *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. San Vicente, Alicante: Editorial Club Universitario.
- Revive Madrid. s. f. "Colegio de Sordomudos y Ciegos. Barrio Cortes. El idioma de la piel. Ciegos y sordomudos: el poder de la comunicación", *Revive Madrid*, <https://www.revivemadrid.com/lugares-de-la-memoria/colegio-ciegos-y-sordomudos>.
- Roske, Michael. 1987. "The Professionalism of Private Music Teaching in the 19th Century: A Study with Social Statistics". *Bulletin of the Council for Research in Music Education, Eleventh International Seminar on Research in Music Education* 91: 143-148.
- Sarget Ros, María Ángeles. 2004. "La enseñanza musical profesional en el siglo XIX: los conservatorios de música". *Música y Educación*, año 17, n.º 59: 59-114.
- Serrat i Martí, María. 2017. *Orígen del Conservatori Liceu (1837-1967)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- . 2019. "La guitarra en el Conservatorio del Liceu". *Roseta: Revista de la Sociedad Española de la Guitarra* 14: 72-81.
- Suárez-Pajares, Javier. 1995. "Las generaciones guitarrísticas españolas del siglo XIX". En *La música española en el siglo XIX*, coord. por Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González, 325-374. Oviedo: Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- . 2002. "Guitarra. I. España. 4. El siglo XIX. La época de Fernando Sor y Dionisio Aguado. Francisco Tárrega y las generaciones precedentes". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dir. por Emilio Casares Rodicio, vol. 6, 104-108. Madrid: SGAE.
- , y Eusebio Rioja Vázquez. 2003. *El guitarrista Julián Arcas (1832-1882). Una biografía documental*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería.

- , y Robert Coldwell, eds. 2006. *A.T. Huerta (1800-1874). Life and Works*. Dallas, Texas: DGA Editions.
- 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.
- Turnbull, Harvey. 2006. *The Guitar from the Renaissance to the Present Day*. Westport, Connecticut: The Bold Strummer.
- Valle Collado, Ana María del. 2018. “Formación y profesionalización de los violinistas en Madrid (1831-1905)”. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Zuth, Josef. 1926. *Handbuch der Laute und Gitarre*. Viena: Zeitschrift für die Gitarre.

Apéndice

Comparativa de métodos de guitarra 1799-1920*

	Repertorio				Técnica					Usuarios			Notación		Otros	
	Piezas cultas		Popular/preludio	Flamenco	Punteo	Rasgueo	Acompañamiento	Ejercicios	Estudios	Avanzado/profesional	Aconseja profesor	Aficionado	Por música	Por cifra	Teoría/solfeo	Otros n.º págs. (aprox.)
	Clásico	Romántico														
ABREU (1799)					X								X		X	110
FERANDIERE (1799)	X		X		X	X				?	X	?	X		X	62
GARCÍA RUBIO (1799)	X				X					?			X			66
MORETTI (1799)					X	X				?		X	X		X	100
MARTÍNEZ (1810)										?			X		X	24
LARDIES (1818)	X							X				X		X	X	14
Don J. M. G. y E. (1819)					X			X				X	X	X	X	34
AGUADO (1820)					X				X	X			X			50
AGUADO (1825)					X			X	X			X	X		X	154
BAYLÓN (1827)	?	X			X						X		X		X	165
SOR (1830)										X	X		X		X	160
AGUADO (1836)	X	X			X							X	X			37
AGUADO (1843)	X							X	X	X			X		X	165
PÉREZ (1843)			X		X		X	X		X		X	X		X	46
AGUADO (1845 Apéndice)	X				X			X		X			X			22
DAMAS (1848)	X				X			X	X		X					45
PALLARÉS (1850)					X	X		X		?		?	X		X	80
CANO (1852)					X			X	X			X	X		X	110
PONZOA (1854)	X	X			X								X		X	161
CIEBRA (1851 terminus post quem -1862, t. ante q.)		X			X			X					X		X	28
Don E. M. (1850-1899)	X		X			X		X				?		X		100
JORGE RUBIOa (1860)			X	X		X		X				X		X		8
JORGE RUBIOb (1860)			X	X	X	X		X				X		X	X	68
Método moderno y fácil [...] (¿1860?)							X	X			"s. m."				X	45
HUERTA (1861)			X		X	X		X		?		X	X		X	30
RUET (1861)		X	X		X			X	X			X	X	X	X	43
Previsiones musicales para... (1863)										X		?	X		X	80
DAMAS (1867)					X			X	X	X			X			75
DAMAS (1869)			X		X			X			X	X		X		41
JORGE RUBIO (1870)			X		X	X		X				X	X			32
ASTRÓ JOCAY [CAMPO] (1877)			X		X			X			"s. m."			X		36
PEÑALVA Y BAÑARES (1877)			X		X	X						X		X		80
RUET (1879)		X	X		X			X	X			X	X	X	X	41
JOCASTE POSAYOC [CAMPO CASTRO] (1883)					X			X	X			X	X			40
RUET (1885)		X			X							X		X	X	28
SARRABLO (1890)					X	X	X	X				X		X		45
BOSCH (1890)	X	X	X	?	X			X	X	X	X		X			132
CANO (¿1891?)		X			X				X	X	X		X			50
YNGAUTIAGA [CAMPO] (1891)			X		X		X	X			"s. m."			X		70
CANO (¿1892?)		X			X				X	X	X		X			12
MIRELIS GARCÍA (1892)					X			X				X		X		30
CIMADEVILLA (1893)		X			X			X	X			X	X			40
MARÍN (1902)				X	X		X	X	X		"s. m."		X	X	X	220
INGAUTIAGA [CAMPO] (1906)			X		X			X	X		"s. m."		X			47
DELGADO (1906)		X	X	X	X	X					"s. m."			X		65
CANO, E. (1908)			X		X			X	X				X			80
CIMADEVILLA (1913)		X	X	X	X			X			"s. m."			X		115
FERRER (1916, t. ante q.)																
CIMADEVILLA (1919)		X	X	X	X			X		?			X	X		60

* Se sigue un orden cronológico. La abreviatura "s. m." indica "sin maestro". Para esta clasificación se han utilizado los parámetros más comunes para todos los métodos, dejando fuera otros exclusivos de cada tipo –por ejemplo, lecciones sobre ornamentación, característico de métodos más eruditos. No es el objetivo de esta tabla ofrecer un estudio comparativo exhaustivo.

Relación de creación de métodos por años

