

# LA METODOLOGÍA TRADICIONAL DE ENSEÑANZA EN LOS TRATADOS DE GUITARRA FLAMENCA DEL SIGLO XX

**Manuel Ángel Calahorro Arjona**

Doctorando Historia y Artes de la Universidad de Granada  
Titulado Superior en Música en la especialidad de guitarra flamenca  
Maestro en educación musical  
Guitarrista flamenco de acompañamiento al cante y al baile

## **Resumen**

El arte flamenco, con una clara reminiscencia popular y como fruto de un profundo mestizaje de los pueblos y culturas que han estado en contacto con Andalucía, se ha transmitido, y se transmite, de forma oral. En este artículo mostraremos que tal metodología tradicional dista mucho de ser una práctica en desuso y obsoleta y que sigue favoreciendo el proceso de enseñanza-aprendizaje del flamenco. Ese método propicia el florecimiento de una serie de aptitudes relacionadas con la espontaneidad, la improvisación y la intuición, que por otro lado son de capital importancia para el desarrollo de la principal función de la guitarra flamenca: el acompañamiento, tanto del cante como del baile. Para mostrar la importancia que tratadistas del siglo XX dan a esa impronta musical flamenca, hemos realizado una selección de tres tratados de guitarra flamenca con el objeto de constatar la importancia que sus autores dan a la metodología tradicional de enseñanza de cara a la plena y cabal formación del músico flamenco.

## **Palabras clave:**

Método tradicional, transmisión oral, guitarra flamenca, Rafael Marín

## **THE TRADITIONAL METHODOLOGY OF TEACHING IN THE TREATIES OF FLAMENCO GUITAR OF THE XX CENTURY**

## **Abstract:**

Flamenco art, with a clear popular reminiscence and as the result of a deep miscegenation of the peoples and cultures that have been in contact with Andalusia, has been transmitted, and transmitted, orally. In this article we will show that such a traditional methodology is far from being a disused and obsolete practice and that it continues to favor the teaching-learning process of flamenco. This method fosters the flourishing of a series of skills related to spontaneity, improvisation and intuition, which are also of capital importance for the

development of the main function of the flamenco guitar: the accompaniment of both singing and dancing. To show the importance that twentieth-century authors give to that flamenco musical stamp, we have made a selection of three flamenco guitar treatises in order to verify the importance that their authors give to the traditional methodology of teaching in the face of full and complete formation of the flamenco musician.

**Keywords:**

Traditional method, oral transmission, flamenco guitar, Rafael Marín

**Calahorro Arjona, Manuel Ángel.** "La metodología tradicional de enseñanza en los tratados de guitarra flamenca del siglo XX". *Música Oral del Sur*, n. 14, pp. 103-121, 2017, ISSN 1138-857

**Fecha de recepción:** 30-6-2017    **Fecha de aceptación:** 23-10-2017

## **CONTEXTUALIZACIÓN DE LA GUITARRA EN LAS POSTRIMERÍAS DEL SIGLO XIX**

Para entender la situación de la guitarra a finales del siglo XIX debemos tener presente que el espíritu del romanticismo musical preconizaba un interés por los aires folclóricos "autóctonos" y todo aquello que tuviera una sonoridad exótica y oriental. Aquellas danzas, formas, músicas y sonos que se retenían en la época romántica como singulares y pintorescos de la propia idiosincrasia andaluza, responderían a esa nueva estética musical. Felipe Pedrell (1841-1922), padre del nacionalismo musical español, sirvió de inspiración para compositores como Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916), Joaquín Turina (1882-1949) o Manuel de Falla (1876-1946), apareciendo con ellos un corpus de obras con una clara voluntad de *identidad española*. Esta emulsión y valorización de lo nacional y de lo popular coincidirá con el inicio de un proceso por el cual se produce el encumbramiento de la guitarra a la posición de instrumento solista.

Guitarristas del siglo XIX como Trinitario Huertas<sup>1</sup>, Antonio Marín, Juan Valencia, Bernardo Troncoso o Julián Arcas, que ya hicieron gala de una técnica clásica muy refinada pero sin renunciar a los referentes populares, se prodigaron en la reelaboración de piezas del repertorio tradicional andaluz. Estos autores contribuyeron muy directamente a crear un repertorio de aires populares andaluces transcritos para guitarra solista. Y ese proceso actuó en favor de esa guitarra popular rasgueada, que se benefició del virtuosismo y de una técnica más depurada asociada a la práctica del estilo punteado.

---

<sup>1</sup> Para Blas Vega, esa tradición de interpretar la música popular bajo la óptica de la técnica clásica, es iniciada por Trinitario Huertas (1804-1875). En: BLAS Vega, José. El maestro Patiño. En: NAVARRO García, José Luis y ROPERO Núñez, Miguel (directores). *Historia del flamenco*. Vol. II, Sevilla: Tartessos, 1995, p. 145.

La dicotomía incoada a comienzos del siglo XVII<sup>2</sup> -punteado/rasgueado, popular/culto- llega a la culminación, en lo que a distanciamiento social y musical se refiere, a lo largo del siglo XVIII. Se distinguen claramente dos instrumentos, aunque morfológicamente iguales, pero diferentes en lo referido al repertorio y la técnica: guitarra flamenca y guitarra clásica.

En relación al siglo XIX, Eusebio Rioja<sup>3</sup> establece tres etapas de la figura del guitarrista. La primera de ellas abarcaría hasta aproximadamente 1864. En ella aparece un guitarrista sumiso al cante y cuya función es realizada dentro del anonimato. A continuación seguiría una etapa muy breve en la que el propio *cantador* será quien se acompañe con su guitarra. Y finalmente, a partir de la década de los setenta del siglo XIX, surgiría la figura de un guitarrista acompañante que habría ido adquiriendo cada vez más importancia, culminándose esta evolución con el gran salto a los escenarios del guitarrista de concierto. Por su parte, Blas Vega situó la aparición de la guitarra flamenca como solista de la mano del maestro José Patiño, en el año 1865<sup>4</sup>.

Y en torno a la segunda mitad del siglo XIX, junto con esta revalorización del instrumento, nace el flamenco. Como anunciábamos con anterioridad, hay dos instrumentos iguales en apariencia pero diferentes en repertorio y técnica: guitarra flamenca y guitarra clásica. Nosotros focalizaremos nuestra atención sobre la primera en este contexto recién introducido. Si tenemos en cuenta el primer tratado de guitarra rasgueada como precedente y antecesor de nuestra guitarra flamenca, debemos remontarnos al año 1596, con Joan Carles Amat y su *Guitarra española de cinco órdenes*<sup>5</sup>. Desde entonces, la técnica del rasgueado ha perdurado constante en los ámbitos populares hasta la actualidad<sup>6</sup>, siendo una

---

<sup>2</sup> Esa dualidad, instaurada en un cierto recelo hacia lo popular, puede apreciarse nítidamente desde comienzos del siglo XVII. Véase la voz “vigüela” en: COVARRUBIAS Horozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611, Biblioteca Nacional de España (R/6388), fol-74r. Véase también la consideración de Pietro Cerone en relación a los músicos que tañían la guitarra: CERONE, Pietro. *El melopeo y maestro*. Nápoles: J. B. Gargano y L. Nucci, 1613, Biblioteca Nacional de España (R/9274), p. 155.

<sup>3</sup> RIOJA Vázquez, Eusebio. La emancipación del guitarrista. En: NAVARRO GARCÍA, José Luis y ROPERO Núñez, Miguel (directores). *Historia del flamenco*. Vol. II, Sevilla: Tartessos, 1995, pp. 35-36.

<sup>4</sup> En concreto se basa en un cartel del 28 de octubre de 1865 en el que se anuncia la interpretación de un zapateado con 82 variaciones por el guitarrista José Patiño, quien luego acompañará el cante de Silverio Franconetti. En: BLAS VEGA, José. *El maestro Patiño...op. cit.* pp-144-145.

<sup>5</sup> AMAT, Joan Carles. *Guitarra española de cinco órdenes, la cual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales, y b, mollados, con estilo maravilloso. Y para poner en ella qualquier tono, se pone una tabla, con la qual podrá qualquier sin dificultad cifrar el tono, y después tañer y cantarle por doze modos, y agora añadida por el mismo autor. Y a la fin se haze mención también de la Guitarra de quatro órdenes*. Valencia: Agufitin Laborda, 1758. Biblioteca Nacional de España (MC/3602/28). [1ª ed.: Barcelona: 1596]

<sup>6</sup> Para ver la popularidad que ha tenido la práctica del estilo rasgueado desde la guitarra barroca consúltese: ARRIAGA Moreno, Gerardo. La guitarra renacentista. En: *La Guitarra Española*. Madrid: Opera Tres, 1993, pp. 71-72; CHRISTENSEN, Thomas. The Spanish Baroque Guitar and Seventeenth-Century Triadic Theory. *Journal of Music Theory*. Vol. 36, n°.1, New Haven: Duke

de sus funciones principales la del acompañamiento vocal y de danzas, o en la terminología flamenca, al cante y al baile. A propósito de esta labor acompañante, y siguiendo la pista que nos da Gerardo Arriaga<sup>7</sup>, resulta llamativo que los vestigios de una pieza vocal acompañada, característica inherente al barroco, se encuentren ya en la práctica vihuelística. En concreto podemos apreciarlo en los dos últimos cuadernos de Luis de Milán<sup>8</sup>, dedicados al acompañamiento de villancicos y coplas italianas. Y un siglo más tarde, del vaciado de la obra de Cervantes podemos encontrar evidencias de la existencia de una guitarra muy ligada al acompañamiento de la voz, siendo el instrumento ideal para tal fin:

Que quiero que fepays, hermano Luys, que la mejor voz del mundo pierde de fus quilates, quando no fe acompaña con el infrumento, ora fea de guitarra, ò clauizimbano, de órganos, ò de harpa: pero el que mas à vueftra voz le conuiene, es el infrumēto de la guitarra, por fer el mas mañero, y menos coftofo de los infrumentos<sup>9</sup>.

Como muestra de la constancia de la labor acompañante hasta la actualidad, merece la pena reseñar aquí que, del análisis de las diferentes recreaciones literarias y musicales del siglo XIX, con autores como Serafín Estébanez Calderón<sup>10</sup> y multitud de testimonios de viajeros<sup>11</sup>, se confirma la existencia de una guitarra popular ligada al acompañamiento de bailes teatrales, como los boleros, y más aún de los zapateados y cachuchas, y otros más *populares* como los fandangos, las seguidillas o las jotas. Para los viajeros extranjeros se crea la figura estereotipada de un español alegre muy aficionado a una guitarra ligada al acompañamiento. A este respecto, cabe mencionar que el estudio del flamenco otorgando la importancia merecida a la fuerte raigambre que han tenido sus raíces tradicionales y populares, ha sido gracias a músicos y folkloristas de mediados del siglo XX como García

---

University Press on behalf of the Yale University Department of Music Stable, 1992, p. 20; TORRES Cortés, Norberto. El estilo “rasgueado” de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: fuentes escritas y musicales, siglo XVII. *Música oral del Sur*. n. 9, 2012, pp. 288-320; VALDIVIA Sevilla, Francisco. *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII*. Málaga: Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga, 2015.

<sup>7</sup> ARRIAGA Moreno, Gerardo. *Ciclo Música Española Barroca*. Madrid: Fundación Juan March, 2004, p. 16.

<sup>8</sup> MILÁN, Luis de. *Libro de myfca de vihuela de mano. Intitulado El maestro...* Valencia: Francisco Díaz Romano, 1536, Biblioteca Nacional de España (R/14752).

<sup>9</sup> CERVANTES Saavedra, Miguel de. *Novelas exemplares*. Madrid: Iuan de la Cuesta, 1613, Biblioteca Nacional de España (Cerv/112), fol.143v.

<sup>10</sup> El más claro ejemplo del costumbrismo andaluz lo encontramos en: ESTÉBANEZ Calderón, Serafín. *Escenas andaluzas*. Madrid: Imprenta de Don Baltasar González, 1847, Biblioteca Nacional de España (1/14717).

<sup>11</sup> Véase por ejemplo: DEMBOWSKI, Carlos. *Dos años en España durante la guerra civil. 1838-1840*, Barcelona: Crítica, 2008. [1ª ed.: París, 1841]; FORD, Richard. *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa*. Madrid: Ediciones Turner, 2008. [1ª ed.: Londres, 1845]; GLINKA, Mikhail. *Los papeles españoles de Glinka. 1845-1847*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996.

Matos o Agustín Gómez. Como afirma Berlanga<sup>12</sup>, con éstos se retomaron las ideas propugnadas por Hugo Shuchardt a finales del siglo XIX y que conectan el flamenco con sus antecedentes musicales de naturaleza andaluza.

En la actualidad la función principal de la guitarra flamenca se vertebra en torno a la labor acompañante, tanto del cante como del baile. Lo lógico, aunque no siempre es así, es que la función concertista sea posterior, una vez se hayan adquirido las facultades necesarias para desarrollar solventemente la labor de guitarra acompañante. Y es por esto por lo que defendemos que en la formación del guitarrista flamenco debe primar una metodología tradicional de enseñanza. Entre otras cuestiones, será fundamental una enseñanza dialogante “tú a tú” de forma ágrafa y la vivencia que nos proporciona el desempeño de la labor acompañante en sus dos vertientes, del cante y del baile.

En el siglo XX, si bien encontramos numerosas publicaciones didácticas en torno a la guitarra flamenca, en su mayoría son compendios o recopilaciones de partituras de diferentes guitarristas. Es nuestra intención demostrar, a través del análisis de la tratadística, que en el siglo XX existe una consciencia de la singularidad de ese método así como de la importancia que tiene para la formación del músico flamenco. Para ello, en este artículo analizaremos tres tratados de guitarra flamenca del siglo XX. Y es que los tres coinciden en que, además de proponer, como hacen otros, falsetas, variaciones y obras completas de guitarra flamenca, están escritos con una finalidad pedagógica. El primero de ellos, de Rafael Marín, ha marcado una huella indeleble en lo que a la tratadística de guitarra flamenca se refiere, siendo pionero en la exposición de toda una serie de cuestiones que atañen a la propia naturaleza de la guitarra flamenca y que forman parte de su idiosincrasia. El segundo, de Andrés Batista, propone una serie de cuestiones que, en nuestra opinión, todo guitarrista ha de desarrollar para su sólida y cabal formación. Finalmente, en el tercer tratado de Manuel Cano, primer catedrático por oposición de guitarra flamenca<sup>13</sup>, aunque se abordan cuestiones teóricas e históricas del instrumento y no se presenta como un método didáctico, es pretencioso en lo que a la recomposición de la realidad musical flamenca se refiere, pues se profundiza en aspectos que atañen a la singularidad musical flamenca.

Estos tres tratados van más allá de la mera exposición del material musical, pues ofrecen reflexiones sobre la naturaleza de la guitarra flamenca e incluyen apuntes en torno a cómo debe integrarse este instrumento como un componente fundamental de la música flamenca. Después de repasar a cada autor de un método tradicional de enseñanza, queremos extraer esa serie de similitudes que estarían en plena consonancia con la idiosincrasia musical flamenca y que atañen a la improvisación, la espontaneidad, la intuición y al

---

<sup>12</sup> BERLANGA Fernández, Miguel A. Repensando el flamenco en claves musicales. Líneas de investigación. En: OLARTE Martínez, Matilde (ed. y coord.). *Fuentes documentales interdisciplinarias para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España*. Congreso Internacional, Salamanca, Pontevedra: Ed. Dos Acordes, 2012, p.247.

<sup>13</sup> España, Orden de 25 de mayo de 1983, *Boletín Oficial del Estado*, 1 de junio de 1983, núm. 130. pp.15277-15279.

desconocimiento de la escritura musical, características muy comunes entre los actuales músicos flamencos.

## RAFAEL MARÍN

*Método de guitarra. Aires Andaluces*<sup>14</sup> (Madrid, 1902).



**Ilustración 1:** Portada del método de Rafael Marín. Fuente: MARÍN, Rafael. *Método de Guitarra... op. cit.* Portada.

El primer trabajo solvente dedicado a la didáctica de la guitarra flamenca lo encontramos en el *Método de Guitarra. Por Música y Cifra, Aires Andaluces* de Rafael Marín, publicado en 1902. Más allá de suponer un hito de la pedagogía de la guitarra flamenca, se considera pionero en el campo de la enseñanza de este instrumento en general, ya que a finales del siglo XIX, periodo de maduración para el autor y en el que se gestó dicho método, la historia del flamenco se apoyaba todavía sobre unos conocimientos y testimonios muy distantes del rigor y seriedad de la metodología científica. En el prólogo de la reedición facsímil de este método, Eusebio Rioja deja bien clara esta realidad con esta afirmación:

<sup>14</sup> MARÍN, Rafael. *Método de Guitarra. Por Música y Cifra, Aires Andaluces*. Córdoba: Colección Demófilo, Ed. La Posada, 1995. [Edición facsímil del *Método de guitarra. Flamenco. Único publicado de aires andaluces*, publicado por Dionisio Álvarez, 1902]

## LA METODOLOGÍA TRADICIONAL DE ENSEÑANZA EN LOS TRATADOS DE GUITARRA FLAMENCA DEL SIGLO XX

A poco que se escudriñe en cualesquiera otras fuentes distintas a la tradición oral, encontramos a menudo una abundancia de datos valiosos y concluyentes que denuncian la provisionalidad de una historia flamenca construida hasta ahora sobre los inconsistentes cimientos de testimonios verbales. Son unos testimonios limitados por su propia naturaleza, frecuentemente miopes, bienintencionados unos, tendenciosos otros, únicamente admisibles a título complementario –en una metodología científica- y que por su abusivo empleo han creado una débil imagen sobre el devenir flamenco que se tambalea al confrontarla con la documentación obtenida mediante sistemas rigurosos de investigación<sup>15</sup>.

Rafael Marín y su obra, poco valorados por la flamencología hasta hace unos años, son motivos de una reciente revalorización. Sin embargo, su relevancia ya quedó nítidamente señalada en la biografía hecha por Domingo Prat, motivo por el cual consideramos oportuno incluir aquí algunos pasajes más significativos:

Desde muy joven demostró viva afición a la guitarra por lo «flamenco», siendo una revelación entre su familia la facilidad con que, autodidácticamente, arrancaba amplios rasguitos y elegantes punteados. [...] Fue ventajosamente contratado para actuar en la Exposición de París de 1900, donde consiguió grandes éxitos y buenos frutos. Al regreso de aquel gran certamen, según nos dice él mismo, compone en solo catorce días su «Método de Guitarra». [...] Como maestro, puede decirse que fue punto de partida de la mayoría de los contemporáneos. [...] En el año 1900 formaba parte del elenco de profesores de la «Sociedad Guitarrística Española»<sup>16</sup>.

Puesto que en este método afloran por primera vez multitud de cuestiones que forman parte de la idiosincrasia de la guitarra flamenca, considerándose precursor de una nueva tratadística focalizada en la guitarra flamenca, convendrá detenerse en algunas cuestiones más detalladamente. Esto nos permitirá hacernos eco de la concepción del autor en torno a cómo debía afrontarse la enseñanza de este instrumento.

En la *primera parte teórica* se incluyen ilustraciones donde se detallan las posturas o posiciones más aconsejables en la práctica interpretativa. Le siguen una serie de explicaciones sobre el lenguaje musical entre las que también se aportan diferentes ejemplos prácticos, para su aplicación en el instrumento.

En la *segunda parte práctica* el autor expone las particularidades del sistema cifrado de música que se incluye en las transcripciones debajo del pentagrama. La mayoría de guitarristas flamencos, en continuidad con la práctica de la guitarra tradicional o popular, no se sometían a un método sistemático de enseñanza. Así lo describe Marín: «en el género andaluz no hay ni hubo jamás escuela de manos, sino que cada uno lo ha colocado como ha podido ó sabido»<sup>17</sup>. Y en consonancia con este hecho iría asociado también un desconocimiento musical por parte del guitarrista.

<sup>15</sup> MARÍN, Rafael. *Método de Guitarra...op. cit.* p. VII.

<sup>16</sup> PRAT, Domingo. *Diccionario de Guitarristas*. Ohio: Editions Orphee Inc., Columbus, 1986. [Facsimil de la Primera edición de Romero y Fernández, Buenos Aires, 1934]. En: MARÍN, Rafael. *Método de Guitarra...op. cit.* p. VII-VIII.

<sup>17</sup> MARÍN, Rafael. *Método de Guitarra...op. cit.* p.7.

En la *segunda sección* explica los diferentes rasgueados de guitarra y las posibilidades de combinación de éstos. Como ya se ha apuntado con anterioridad, el rasgueado, incorporado a la práctica guitarrística desde finales del siglo XVI, se siguió desarrollando en la práctica de esa guitarra popular o tradicional. El hecho de encontrar en el método de Marín una amplia descripción de los diferentes tipos de rasgueados y cómo deben practicarse cada uno de éstos, arroja información muy relevante sobre el fuerte arraigo que tenía esa técnica en la guitarra flamenca de finales del XIX, heredera de una práctica ininterrumpida desde el siglo XVI y ligada sobre todo a los ámbitos populares.

La siguiente *sección, la tercera*, se dedica a establecer una clasificación de los “Aires andaluces” por orden de complejidad, incluyéndose un repertorio de piezas de corte tradicional o popular. Aparecen tanto en el formato convencional de obras completas como en pequeños fragmentos de diferentes estilos. Le siguen una nómina de cantes para ser acompañados: *granadina, malagueña, fandangos, tango-tientos, soleares, petenera, sevillanas, serranas, caña del Fillo, polo del Fillo, polo de Tobalo* o la *caña de Curro-Paula*. En relación a los consejos sobre cómo acompañar los cantes y bailes, consideramos muy oportunos los detalles en torno a las introducciones y las técnicas empleadas. Incluiremos aquí algunas advertencias o consideraciones que se hacen en relación al acompañamiento del polo y la caña. Éstas vienen a corroborar el carácter espontáneo de este arte, que, por otro lado, requiere de un acompañante avezado:

Este cante es bastante difícil de cantar y tocar, pues requiere en el que acompañe mucha práctica para dar los cambios á tiempo. Es fijo y tiene sus tiempos marcados. [...] Es libre al cantar, de modo que, según las facultades del cantador, así pueden durar los tiempos. Por lo tanto, el oficio del que acompaña no es otro que tener el oído muy atento á los cambios de tono, y por aquello de ser libres es mucho más difícil que los cantes anteriores<sup>18</sup>.

Precisamente, hablando del acompañamiento de los estilos libres como las malagueñas, las granadinas o los fandangos, alude a la libertad creativa del cantador, que adorna a capricho cada uno de los tercios según sus facultades. En esa tesitura la misión del acompañante será la de esperar y estar alerta, adaptándose y adecuando el acompañamiento al servicio del cante<sup>19</sup>. A colación del modo en que se ha de acompañar con la guitarra, también Marín reconoce que los bailes flamencos se suelen bailar a capricho, apoyándose en ese código de comunicación que se vale de señales visuales para estructurar formalmente el baile en el mismo momento de su puesta en práctica, es decir, en el desarrollo de la actuación<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> MARÍN, Rafael. *Método de Guitarra...*p.71.

<sup>19</sup> *Ibidem*. p. 178.

<sup>20</sup> Incluimos aquí las consideraciones que hace el autor sobre el acompañamiento del baile por alegrías: “Para acompañar el baile de *alegrías* se empieza rasgueando, y después el cantador *sale* con una copla; la bailadora ó bailador hace su *salida* y empieza á bailar. Una vez terminado el cante, la bailadora hace un movimiento con el cuerpo, casi imperceptible, pero lo suficiente para que el que toca comprenda que el que baila quiere entrar en *falseta* (variación), y entonces el que acompaña empieza una variación que ejecuta las veces que quiera, ó bien la enlaza con otra, y así sucesivamente, hasta que el bailador por otro movimiento demuestra que quiere cante, y entonces el

Al hilo de este código de comunicación establecido, resulta de gran interés la descripción de la terminología propia del argot flamenco que hace Marín en la *tercera parte práctica*. En ella se utiliza el léxico propio de este arte de la misma forma que nos ha llegado hasta hoy. Es una cuestión de importancia capital para el entendimiento entre todos los intervinientes en un acto flamenco, pues estos tecnicismos sirven para estructurar formalmente cualquier interpretación.

Haciendo honor a la herencia y a la tradición de una guitarra popular que fue antesala de la guitarra flamenca y cuya función primordial era el acompañamiento, este método tiene muy presente esa labor, abordándose ampliamente cuestiones relacionadas con el acompañamiento, tanto del canto como del baile<sup>21</sup>.

En relación a las técnicas, se puede apreciar el distanciamiento existente entre la guitarra asociada al *género andaluz* o flamenco y al *género serio* o clásico. En la realización de las diferentes escalas, relaciona el uso del picado (con los dedos índice-medio) a la guitarra clásica, asociándose el uso del pulgar con una guitarra más popular. Igualmente reconoce el poco uso del trémolo y los arpegios en el *género andaluz*. Es un reflejo de ese proceso de retroalimentación que antes mencionábamos sobre el engrandecimiento de la guitarra popular del siglo XIX gracias a la adquisición y asimilación de técnicas que estaban asociadas a una guitarra con claros tintes clásicos. Ahora bien, queremos matizar una cuestión: si hace un siglo el picado se seguía relacionando con la guitarra clásica, hoy día, en pleno siglo XXI, esa técnica está plenamente integrada y reconocida dentro del repertorio de guitarra flamenca.

Aunque Marín no niega que con la guitarra se ejecuten e interpreten obras del *género serio* – guitarra clásica-, defiende a ultranza la esencia de la guitarra española, cuya nacerencia va ligada a la interpretación de los *aires regionales andaluces*, que encuentran su mejor forma de expresión en la guitarra. Un repertorio de *aires* que «se presta mucho a la fantasía del que ejecuta, [...] donde se permiten y hasta *dicen* ó suenan ciertas libertades en la combinación de acordes que en obras de otra naturaleza estarían muy mal vistas»<sup>22</sup>. En esta cita se pone de realce la inexistencia de un repertorio de *aires regionales andaluces* cerrado y sumiso a una partitura. Todo lo contrario, es susceptible de variación y enriquecimiento por parte del guitarrista.

---

que toca hace unos tiempos de rasgueo y seguido lo que llaman el *remate de falseta*. Una vez terminado éste, vuelven a cantar, y luego se hacen otras variaciones, hasta que el bailarín dice, «vámonos», y con unos tiempos de rasgueo termina el baile”. (MARÍN, 1902: 177)

<sup>21</sup> En relación a la faceta acompañante del guitarrista, llama la atención cómo Marín incluye un hecho anecdótico que curiosamente en la actualidad tiende a repetirse: “Es curioso ver que, al equivocarse el cantador ó bailarín, han de volver la cara y mirar al tocador indicando el error que ha padecido, y el público no inteligente en estos espectáculos opina casi del mismo modo que los primeros, siendo así que, si se analiza detenidamente, el tocador es el peor retribuido, peor mirado, etc., etc.; pero que suele ser por lo general la parte más saliente y principal de todo un *tablado*”. (MARÍN, 1902: 179)

<sup>22</sup> *Ibidem*. p. 80.

Rafael Marín también deja constancia de la dificultad de la realización de dicho trabajo. Además, por el hecho de haberlo escrito con una medida exacta, admite haber elevado en importancia este arte, sujeto ahora a reglas fijas al igual que otras músicas. Cumpliría así con el objetivo de «haber formado una base para lo futuro con que engrandecer aquellos aires, en vez de que venga su decadencia y desuso, bien por negligencia, rutina ó ignorancia de los pocos individuos que conocen el flamenco en toda su extensión»<sup>23</sup>.

Por tanto cabe concluir que tanto por sus contenidos como por su estructuración, fue una obra atípica para la época, pues era generalizado el desconocimiento musical entre los músicos flamencos de finales del siglo XIX. Por otro lado, este método es deudor de los métodos clásicos del siglo XIX en lo que a sistematicidad y organización se refiere. Es la mejor muestra de que la tradición de guitarra popular, y más en concreto la guitarra flamenca, sí supo incorporar los logros de la tradición clásica establecida a principios del siglo XIX, en tanto que ésta fue más reticente al diálogo con la popular. El método de Rafael Marín se presenta como un compendio teórico y práctico, muy útil para el aprendizaje de la guitarra flamenca, pero al mismo tiempo propone un nuevo campo de formación para el guitarrista flamenco: el del aprendizaje de las habilidades prácticas de la guitarra flamenca y del lenguaje musical reglado o académico. Todas estas características lo convierten en un tratado muy relevante en la historia de la literatura musical dedicada a la guitarra flamenca.

---

<sup>23</sup> *Ibidem.* p. 6.

## ANDRÉS BATISTA

*Manual Flamenco*<sup>24</sup> (Madrid, 1985).



**Ilustración 2:** Portada del manual de Andrés Batista. Fuente: BATISTA, Andrés. *Manual...* *op. cit.* Portada.

En 1985, la publicación del *Manual Flamenco* de Andrés Batista abre una nueva puerta en lo referente a la transcripción del cante y su acompañamiento guitarrístico, que aborda con complejidad rítmica y precisión admirables. El libro, escrito en español e inglés, se estructura en cinco capítulos en los que se estudian cuestiones referentes a la historia, clasificación de los estilos flamencos, estructuras formales y esquemas de acompañamiento de diferentes estilos. Aun habiendo publicado numerosos títulos en el campo de la pedagogía de la guitarra flamenca, Batista justifica el método tradicional de enseñanza de la guitarra flamenca, pues «la enseñanza mediante el sistema musical, es reciente. Antaño el alumno, solo disponía del aprendizaje *bis a bis*»<sup>25</sup>.

Nos parece relevante que, en el capítulo III titulado *Esquemas del cante y baile*, Batista establezca las estructuras formales del cante y del baile, incluyéndose además la terminología formal dentro del argot flamenco<sup>26</sup>. Consideramos una gran aportación la de este autor al tratar de sistematizar un esquema formal con pretensión de validez

<sup>24</sup> BATISTA, Andrés. *Manual Flamenco*. Madrid: Edición de autor, 1985.

<sup>25</sup> *Ibidem.* p. 8.

generalizadora, sobre todo siendo consciente de que en el flamenco siempre cabe la posibilidad de variación en el mismo momento de la interpretación.

Batista propone un esquema formal por el que normalmente se desarrollará la estructura formal de un cante flamenco: «temple, que es una parte donde se afina la voz y es muy característica del cante; primera parte, en la que se expone el principal estilo a cantar; y segunda parte, donde se exponen las variantes y se remata el cante»<sup>27</sup>. También hace referencia a la necesidad que el guitarrista tiene de estar completamente familiarizado con el esquema formal básico de desarrollo de un baile flamenco, es decir, con el conocimiento de las partes en las que aparecen los zapateados, escobillas, llamadas, desplantes... Incluimos aquí el elenco de las habilidades que se requieren de un guitarrista según Batista:

- 1.-Conocer los cantes y sus diferentes estilos, así como los bailes.
- 2.-Analizar las facultades de fuerza (potencia) y la velocidad de la voz del cantaor, su afinación y estilo personal, para escoger adecuadamente los acordes, ritmos y variaciones que mejor ayuden a resaltar e inspirar su cante.
- 4.-Cada estilo de cante y baile, posee unas peculiaridades propias (además de las que puede aportar el intérprete). El evitar mezclar falsetas o variaciones, ritmos y acordes de distintos estilos entre sí, dará claridad de carácter y sentimiento a cada uno de ellos, logrando una riqueza y variedad, tanto al interpretarlos, como al oírlos.
- 5.- Una variación o falseta puede ser bonita y flamenca; pero no la adecuada al estilo de cante o baile o sentimiento personal del artista al que se acompañe. No olvidar que hay variaciones cantaoras y otras que son bailaoras. Se llama falseta cantaora, a la que facilita la afinación e inspiración (pellizco) del cantaor, y bailaora, la que marca con claridad el ritmo y los acentos del baile, facilitando los arranques y expresividad de quien esté bailando.
- 6.- Las notas o acordes de paso, han de adaptarse a la necesidad y conveniencia del estilo personal del cantaor, para facilitar y ayudar la interpretación de éste<sup>28</sup>.

Consideramos muy relevante que Batista defienda la tesis de que para ser un buen concertista es necesario haber asimilado la labor de acompañamiento, argumentando que esa guitarra de concierto, en sus inicios, nació de la mano de aquellos guitarristas que además de ser buenos acompañantes tenían una *agilidad e intuición creativa*<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> En el cante se establecen tres partes fundamentales: temple, primera y segunda parte. El esquema del baile dependerá del montaje propuesto: salida, letras, silencios, subidas, escobillas, etc. Prosigue el capítulo aclarando y explicando la terminología propia del flamenco en sus tres facetas: cante, baile y guitarra, tan propia del flamenco y cuyo conocimiento y aprendizaje es tan importante para el entendimiento entre los artistas: pellizco, jaleos, arranque...

<sup>27</sup> *Ibidem*. p. 32.

<sup>28</sup> *Ibidem*. p. 55.

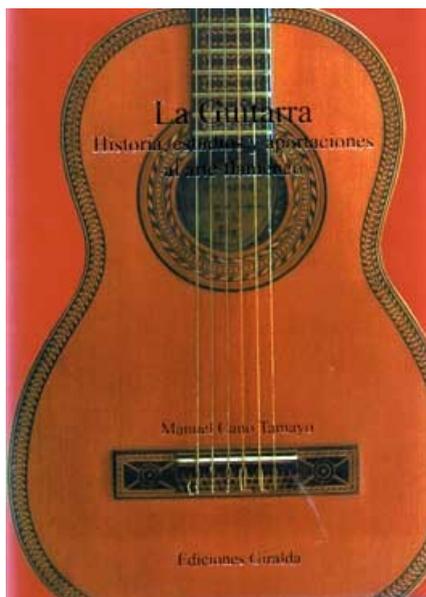
<sup>29</sup> *Ibidem*. p. 8.

## LA METODOLOGÍA TRADICIONAL DE ENSEÑANZA EN LOS TRATADOS DE GUITARRA FLAMENCA DEL SIGLO XX

Este libro representa un auténtico manual práctico sobre la guitarra flamenca que se centra en transmitir una visión sobre cómo se trabaja el flamenco a la hora de su puesta en escena. Al igual que en el método de Marín, se explican los códigos de comunicación necesarios para el desarrollo formal de la música flamenca, que deberán ser compartidos por todos los intérpretes del flamenco: cante, baile y guitarra. Debe también destacarse que este método fue pionero en la siempre complicada transcripción del cante<sup>30</sup> y su respectivo acompañamiento guitarrístico, facilitando de esta forma el aprendizaje y asimilación de los pasajes musicales característicos del acompañamiento: “respuestas” musicales ante los tercios del cante, acordes de dominante o de paso que se introducen en el desarrollo del cante, etc.

### MANUEL CANO

*La guitarra. Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco*<sup>31</sup> (Córdoba, 1986).



**Ilustración 3:** Portada del método tratado de Manuel Cano. Fuente: CANO Tamayo, Manuel. *La guitarra. Historia...op. cit.* Portada.

<sup>30</sup> Batista, en relación a la representación de los melismas, apoyaturas, afinaciones, etc. del cante, afirma que la música escrita en partitura no es una reproducción literal del cante, dada la dificultad extrema de esta escritura.

<sup>31</sup> CANO Tamayo, Manuel. *La guitarra. Historia, estudio y aportaciones al Arte Flamenco*. Sevilla: Ediciones Giralda, 2006. [Edición facsímil de *La guitarra, Historia, estudio y aportaciones al Arte Flamenco*, publicado por Manuel Cano en 1986]

Esta obra es un tratado de guitarra flamenca que ha sido considerado por muchos como un hito imprescindible para cualquier investigador en flamenco. Bien es verdad que en la actualidad ha sido superado y completado por otros autores, pero en la década de los 80 supuso la presentación en un solo manual de una gran diversidad de información en relación a la música flamenca, indagando en su historia, estilos, cantaores, guitarristas, estudios de guitarra, obras de conciertos, constructores, etc. Esto lo convierte en un tratado que va más allá del mero aprendizaje de falsetas, obras y variaciones, que procura transmitir la idiosincrasia musical del flamenco. Si en el primer capítulo Cano hace un recorrido histórico desde la vihuela hasta la actual guitarra, en el segundo nos justifica la importancia de la música popular en la génesis y cristalización del flamenco. Por su parte, los capítulos 3 y 4 entran más de lleno en el estudio de la guitarra y su incorporación al arte flamenco, indagando además en los diferentes estilos y sub-estilos flamencos, encuadrándose éstos según la procedencia. Finalmente, en los capítulos 5 y 6 se exponen letras flamencas y se hace un pequeño recorrido histórico por los diferentes constructores de guitarra considerados más relevantes.

Como en el resto de autores, en Cano también se puede entrever la consideración que se tiene de la guitarra flamenca que, desde sus inicios, «está marcada por un ritmo [...] espontáneo y ajustado a la exigencia imperiosa del alma de los artistas [...] en la mayoría de los casos sin la más ligera noción musical, ni de medida, ni de valor de las figuras»<sup>32</sup>.

Como hemos dicho antes, Cano dedica su segundo capítulo a defender la importancia de una música popular como fuente inagotable de inspiración para nuestra música flamenca. En el establecimiento de los diferentes estilos flamencos, señala que los creadores e intérpretes más destacados de música popular han permitido fijar algunos de los principales cantes flamencos<sup>33</sup>. Podemos citar el caso concreto de las malagueñas: posiblemente, muchos cantaores interpretaron malagueñas muy personales y con características únicas, pero quizás personajes como Chacón, La Trini o El Mellizo, dada la belleza de su interpretación, así como su popularidad, permitieron fijar sub-estilos dentro del estilo troncal (la malagueña)<sup>34</sup>. En esta misma línea, vemos como los propios artistas flamencos

---

<sup>32</sup> *Ibidem.* p. 85.

<sup>33</sup> Según las teorías de Cecil J. Sharp.

<sup>34</sup> Sobre esta actitud ante el fenómeno flamenco, resulta interesante la descripción que hace Cano del guitarrista “El Murciano”: “No quiso tampoco estudiar la música conservando, así y toda su vida, cierta fantasía, sino salvaje al menos independiente, tan llena de fuego como de vena inagotable siempre viva y fresca. El compositor Glinka pasó una gran temporada en Granada, y uno de sus encantos de viajero era estarse horas enteras escuchando a nuestro Rodríguez “el Murciano” improvisar variantes a los acompañamientos de Rondeñas, Malagueñas, Fandangos, etc. [...] Pero si el no haberse sujetado a los principios de la música favoreció la espontaneidad de su inspiración, que ninguna regla entrenaba, en cambio es de lamentar que se perdiesen aquellos rasgos, quizás como evaporados en el espacio. Razón ésta, por la que se ha regido siempre el arte popular y sobre todo en el de la guitarra. Era muy corriente que al pedirle Glinka como alguno de sus amigos que lo escuchaban, la repetición de un paso que le había entusiasmado, ni él mismo encontraba manera de repetirlo, resultando de esa creatividad nata”. (CANO, 1986: 48)

han padecido una acuciada carencia metodológica en su estudio que, si bien ha supuesto una determinada falta de rigurosidad en la transmisión de los conocimientos, ha hecho posible el engrandecimiento y evolución de nuestra música flamenca. Y al hilo de esta misma idea, Cano defiende que de la búsqueda incesante de las diferentes posibilidades de acoplamiento entre el cante y la guitarra, también han ido aflorando nuevas motivaciones musicales que han permitido la creación de nuevos estilos<sup>35</sup>.

El acompañamiento de guitarra estará supeditado a la expresión y al cante. A este respecto Cano cita el caso de la elasticidad del compás en el cante por soleá -una práctica tan recurrente y real como no *reglada*-, haciendo hincapié en el gran conocimiento del cante que ha de tener el guitarrista:

Tal y como venimos estudiando, aunque marcadas por un principio básico, tienen una elasticidad que las va acondicionando en cada momento a las más justa interpretación. En las soleares es donde más se aprecia esta forma que definiríamos como de *intuición flamenca del guitarrista*, que dentro de esta justa medida busca en cada acompañamiento un ritmo que, marcando las distintas estrofas cantadas sepa dar en cada estilo la perfecta velocidad y el justo silencio necesario al esfuerzo de la voz cantaora que ha de completar una frase medida<sup>36</sup>.

En relación a ese acompañamiento que debe imperar en la formación y maduración de todo guitarrista flamenco, Cano añade apreciaciones interesantes de cómo acompañar y adaptarse a cada *estilo personal*, haciendo notar el oficio que ha de mostrar el guitarrista en dicho desarrollo:

Si un guitarrista conoce su oficio (sabe tocar a compás y dar las acentuaciones precisas) y un cantaor sabe medir en los tercios que ocupa la voz en el cante la duración de este compás, la unión, aún en improvisaciones será perfecta. Por eso el acuerdo, en este caso, o el desacuerdo si falla algún elemento y se cruza un tercio, es bien fácil de apreciar. Todo dependerá, entonces, de la intuición, en la mayoría de los casos, del guitarrista, para buscar de nuevo el acoplamiento, guardando ese intuitivo silencio de espera y parada con el cual se acopla de nuevo al cante cerrando a tiempo y dando de nuevo entrada justa a un nuevo cante<sup>3738</sup>.

Este tratado constituye un compendio teórico y práctico útil para cualquier guitarrista flamenco. Como ya se ha observado, quizá ha quedado algo obsoleto en relación a los

---

<sup>35</sup> *Ibidem*. p. 86.

<sup>36</sup> *Ibidem*. p. 156-157.

<sup>37</sup> *Ibidem*. p. 156.

<sup>38</sup> Incluimos aquí otra evidencia más del papel relevante que juega el cante flamenco en la formación del guitarrista, y que puede ser observada en este texto de Cano sobre el guitarrista Miguel Borrull: “Miguel Borrull fue un intérprete de gran ejecución y un sonido lleno en la guitarra, pero que además tuvo esa intuición y predisposición para el acompañamiento al baile, lo que dotó de un gran conocimiento y expresión en los compases flamencos que, en este caso de acompañante a Manuel Torre, pone a su servicio para lograr esa justeza y apoyo, guiando y acoplando al mismo los tercios cantables que por su especial expresión y creación del cante necesitaban de esa guitarra justa en el compás y con un conocimiento exacto del cante que acompañaba en cada momento”. (CANO, 1986: 194)

contenidos históricos que encontramos, debido sobre todo al avance de la investigación musicológica del flamenco. Aunque no es un tratado práctico para la iniciación a la guitarra flamenca, pues su fin no es claramente didáctico, ofrece a todo guitarrista que se está iniciando en la técnica de la guitarra flamenca un enfoque muy interesante sobre los estilos en el flamenco, que consigue Cano mediante la puesta en relación de los estilos flamencos actuales con sus antecedentes populares. Resultan especialmente destacables las consideraciones que hace en relación al acompañamiento guitarrístico de los cantes flamencos: elasticidad del compás, adaptación al cante, etc. alejándose de cierta visión academicista de la guitarra para así poder explicar cómo se desenvuelve la música flamenca.

## CONCLUSIONES: LA TRANSMISIÓN ORAL EN LAS FUENTES ESCRITAS.

En estas líneas nuestro objetivo ha consistido en analizar, a través de una selección de tratados, qué concepción tienen algunos autores del siglo XX sobre el proceso de enseñanza-aprendizaje de la guitarra flamenca.

En primer lugar, el flamenco, basándose en buena proporción sobre una cultura ágrafa, parte del *desconocimiento musical* de la mayoría de los intérpretes de guitarra flamenca. Si Marín admite una ausencia de metodología reglada unido a un desconocimiento musical, el *bis a bis* mencionado por Batista también es aludido por Cano cuando reconoce la carencia de metodología reglada para su estudio, ya que «es una forma tradicional, autodidacta y creativa, que ha ido pasando y asimilándose de forma directa entre los guitarristas»<sup>39</sup>. Apostillamos que este desconocimiento musical ha sido y es propio de la música flamenca<sup>40</sup>.

Con el análisis de estos tratados, se aprecia también que se otorga bastante importancia al estudio de la *música popular*, considerada como antecedente más directo de los estilos flamencos. Se observa, por ejemplo que, tanto Marín como Cano, proponen un estudio del flamenco que parta de las fuentes musicales tradicionales. En el tratado de Marín se aconseja el estudio de muchas canciones populares (*el vito, manchegas, bailete inglés, panaderos...*); también en el libro de Cano se estudia la implicación de la guitarra en la música popular, analizándose los *palos* del flamenco partiendo desde sus orígenes (zambra, zarabandas, fandango y romances). Como también comentábamos más arriba, Cano defiende que los creadores e intérpretes más destacados de música popular han permitido fijar algunos de los principales cantes flamencos.

---

<sup>39</sup> CANO Tamayo. *La Guitarra...op. cit.*, pp. 86-87.

<sup>40</sup> Muchos de mis “colegas” que se dedican a acompañar al cante y al baile no tienen ninguna noción de lenguaje musical, sin embargo son verdaderos músicos y compositores. En mi caso, también aprendí a tocar la guitarra flamenca de oído, adquiriendo los aprendizajes por imitación de lo que veía o escuchaba.

Otro de los aspectos que queda patente en los textos es el *carácter creativo e innovador* del músico flamenco. Marín defiende que el toque flamenco se presta a la fantasía del ejecutante, permitiéndole licencias en su ejecución y por tanto dejando cabida a la creación e innovación artística. También Batista reconoce que los primeros concertistas fueron consecuencia de que estas dos cualidades convergieran en el guitarrista acompañante. Y como no, la intuición es necesaria para Cano en la labor acompañante, para adaptarse a la elasticidad propia del cante. Y es que, como no podía ser de otra manera, la importancia que se da *al acompañamiento al cante* en la formación del guitarrista flamenco queda sólidamente demostrada en los tratados analizados. Para empezar, los tres proponen una clasificación de los diferentes palos del flamenco con sus diferentes variantes<sup>41</sup>. La última parte del método de Marín se dedica íntegramente al acompañamiento de cantes flamencos y de diferentes canciones populares. En el tratado de Cano se añaden apreciaciones importantes de cómo acompañar los diferentes *estilos* propuestos, adaptándose también al estilo personal. Para éste, el acompañamiento de guitarra tendrá una medida supeditada a la expresión y al cante. La misma importancia otorga Batista a un tipo de acompañamiento adaptado al cante, tan necesario para la formación del guitarrista. Además de proponer un esquema formal por el que normalmente se desarrollará el cante flamenco, Batista hace referencia a la necesidad que el guitarrista tiene de estar completamente familiarizado con el esquema formal básico de desarrollo de un baile flamenco, es decir, con el conocimiento de las partes en las que aparecen los zapateados, las escobillas, las llamadas, los desplantes, etc.

Finalmente, también es necesario conocer el *argot* propio del flamenco, como se puede entrever en los tratados analizados. Los intérpretes del flamenco, cantaores, bailaores y guitarristas, utilizan una terminología muy concreta que es extraña al lenguaje musical universal. Dicha terminología irá en función de las estructuras formales de las tres facetas del flamenco, siendo fundamentales para el entendimiento entre los músicos flamencos:

1. Baile: escobilla, llamada, desplante, subida, castellana, silencio...
2. Guitarra: falseta, variación, llamada, cierre...
3. Cante: tercio, jipio, macho, valiente, voz láina, voz affillá...

Todas estas características estarían en plena consonancia con la propia naturaleza de la guitarra flamenca, en la que la propia práctica del acompañamiento al cante y al baile ha de servir como eje vertebrador del proceso de enseñanza-aprendizaje del guitarrista.

---

<sup>41</sup> En la terminología flamenca llamamos palos a los diferentes estilos flamencos. Dentro de un mismo palo encontraremos variantes que, aun compartiendo características musicales respecto a su grupo de adscripción, presentan variaciones significativas que permiten identificarlas.

## REFERENCIAS / REFERENCIAS

- AMAT, Joan Carles. *Guitarra española de cinco órdenes, la cual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales, y b, mollados, con estilo maravilloso. Y para poner en ella qualquier tono, se pone una tabla, con la qual podrá qualquier sin dificultad cifrar el tono, y después tañer y cantarle por doze modos, y agora añadida por el mismo autor. Y a la fin se haze mención también de la Guitarra de quatro órdenes*. Valencia: Agustín Laborda, 1758, Biblioteca Nacional de España (MC/3602/28). [1ª ed.: Barcelona: 1596]
- ARRIAGA Moreno, Gerardo. La guitarra renacentista. En: *La Guitarra Española*. Madrid: Opera Tres, 1993, pp. 71-72. ISBN: 9788478930166.
- ARRIAGA Moreno, Gerardo. *Ciclo Música Española Barroca*. Madrid: Fundación Juan March, 2004, [Programa de conciertos contextualizados históricamente]. ISBN: No consta.
- BATISTA, Andrés. *Manual Flamenco*. Madrid: Edición de autor, 1985. ISBN: No consta.
- BERLANGA Fernández, Miguel A. Repensando el flamenco en claves musicales. Líneas de investigación. En: OLARTE Martínez, Matilde (ed. y coord.). *Fuentes documentales interdisciplinarias para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España*. Congreso Internacional, Salamanca, Pontevedra: Ed. Dos Acordes, 2012, pp. 241-257. ISBN: 9788493661878.
- BLAS Vega, José. El maestro Patiño. En: NAVARRO García, José Luis y ROPERO Núñez, Miguel (directores). *Historia del flamenco*. Vol. II, Sevilla: Tartessos, 1995, pp. 143-146. ISBN: 9788476630204.
- CANO Tamayo, Manuel. *La guitarra. Historia, estudio y aportaciones al Arte Flamenco*. Sevilla: Ediciones Giralda, 2006. [Edición facsímil de *La guitarra, Historia, estudio y aportaciones al Arte Flamenco*, publicado por Manuel Cano en 1986]. ISBN: 9788488409591.
- CERONE, Pietro. *El melopeo y maestro*. Nápoles: J. B. Gargano y L. Nucci, 1613, Biblioteca Nacional de España (R/9274).
- CERVANTES Saavedra, Miguel de. *Novelas exemplares*. Madrid: Iuan de la Cuesta, 1613, Biblioteca Nacional de España (Cerv/112).
- CHRISTENSEN, Thomas. The Spanish Baroque Guitar and Seventeenth-Century Triadic Theory. *Journal of Music Theory*. Vol. 36, nº.1, New Haven: Duke University Press on behalf of the Yale University Department of Music Stable, 1992, pp.1-42. ISSN: 0022-2909.

LA METODOLOGÍA TRADICIONAL DE ENSEÑANZA EN LOS TRATADOS  
DE GUITARRA FLAMENCA DEL SIGLO XX

- COVARRUBIAS Horozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611, Biblioteca Nacional de España (R/6388).
- DEMBOWSKI, Carlos. *Dos años en España durante la guerra civil. 1838-1840*, Barcelona: Crítica, 2008. ISBN: 9788484324065. [1ª ed.: París, 1841]
- ESTÉBANEZ Calderón, Serafín. *Escenas andaluzas*. Madrid: Imprenta de Don Baltasar González, 1847, Biblioteca Nacional de España (1/14717).
- España, Orden de 25 de mayo de 1983, *Boletín Oficial del Estado*, 1 de junio de 1983, núm. 130, pp. 15277-15279.
- FORD, Richard. *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa*. Madrid: Ediciones Turner, 2008. ISBN: 9788475068596. [1ª ed.: Londres, 1845]
- GLINKA, Mikhail. *Los papeles españoles de Glinka, 1845-1847*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996. ISBN 8445111620.
- MARÍN, Rafael. *Método de Guitarra. Por Música y Cifra, Aires Andaluces*. Córdoba: Colección Demófilo, Ed. La Posada, 1995. [Edición facsímil del *Método de guitarra. Flamenco. Único publicado de aires andaluces*, publicado por Dionisio Álvarez, 1902]. ISBN: 8489409056.
- MILÁN, Luis de. *Libro de myfica de vihuela de mano. Intitulado El maestro...* Valencia: Francisco Díaz Romano, 1536, Biblioteca Nacional de España (R/14752).
- PRAT, Domingo. *Diccionario de Guitarristas*. Ohio: Editions Orphee Inc., Columbus, 1986. [Facsímil de la Primera edición de Romero y Fernández, Buenos Aires, 1934]. ISBN: 9780936186184.
- RIOJA Vázquez, Eusebio. La emancipación del guitarrista. En: NAVARRO GARCÍA, José Luis y ROPERO Núñez, Miguel (directores). *Historia del flamenco*. Vol. II, Sevilla: Tartessos, 1995, pp. 35-40. ISBN: 9788476630204.
- TORRES Cortés, Norberto. El estilo “rasgueado” de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: fuentes escritas y musicales, siglo XVII. *Música oral del Sur*. n. 9, 2012, pp. 288-320. ISSN: 1138-8579.
- VALDIVIA Sevilla, Francisco. *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII*. Málaga: Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga, 2015. ISBN: 9788497478960.

MANUEL ÁNGEL CALAHORRO ARJONA