

## LA GUITARRA EN SUS MODOS CULTURALES

Juan Carlos Almendros Baca

### Resumen:

Este artículo trata del papel que un instrumento musical tradicionalmente considerado de origen y ubicación popular, la guitarra, que ha desempeñado históricamente y desempeña actualmente no solo en aquel sino en los tres modos de cultura definidos por la sociología, la antropología y la comunicación modernas: modo culto, modo popular-tradicional y modo popular-masivo. Considerando varios factores sociales, musicales y tecnológicos: primero, la dependencia o cercanía de cada uno de estos modos del poder, de la tradición, del pueblo-público o de la industria y la tecnología de cada época; segundo, la evolución organológica sufrida por el instrumento para adaptarse a los distintos géneros y estilos de música, desde los surgidos, desarrollados y desaparecidos a través de la historia, hasta los actualmente propiciados por cada uno de estos tres modos culturales; y tercero, la influencia de la guitarra en la formación y desarrollo de algunos géneros y formas musicales, y las fusiones nacidas de los contactos e intersecciones entre ellos.

**Palabras clave:** Guitarra, modos culturales, culto, folclore, tradicional.

### MODOS CULTURALES, MÚSICA Y GUITARRA

Tradicionalmente aceptado por la sociología moderna se pueden observar tres niveles o modos distintos de ser o manifestarse aquello que llamamos *cultura*, conjunto que incluye la manifestación artística que es la música, cuya función en cada uno de estos niveles va a solicitar una puesta en escena diferenciada, así como un instrumental y unas técnicas de interpretación particulares. Aunque mejor podríamos hablar de *modos culturales*, empleando el término que propone el diccionario de la lengua española: “Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico,

científico, industrial, en una época, grupo social, etc.”<sup>1</sup>. Así pues, los saberes, productos y manifestaciones de carácter científico, industrial y artístico en general -y musical en particular- de nuestra época y grupo social, parece que deben formar parte ineludible de alguno de los tres modos culturales denominados *culto*, *popular* o *masivo*.

Al designar, específicamente a la música, qué corresponde a cada uno de los tres modos culturales, cambiamos ligeramente la terminología por adecuarnos a lo usual en nuestro entorno. Así, hablamos de música culta (o clásica), música folclórica o música popular, pero siempre teniendo en cuenta que toda música es culta por definición, que lo folclórico es una cuestión de punto de vista investigador, matiz puramente temporal y geográfico, y que lo popular-masivo depende de un aspecto numérico referido a la audiencia. A pesar de las evidentes diferencias toda consideración de tipo ideológico, estético o técnico que presuponga algún tipo de hegemonía o superioridad de uno de estos modos culturales sobre los otros puede ser cuestionable. Esta parece ser la principal característica diferencial entre los motivos y consecuencias del estudio de nuestros tres modos culturales: si en el modo culto predomina lo político, en el popular tradicional es lo antropológico, en lo popular masivo es lo económico.

Son innumerables los teóricos y los músicos prácticos de todo género y estilo que conciben la música como un arte sin fronteras políticas, de estados nacionales, ni culturales, de estratos sociales. El guitarrista y compositor cubano Leo Brouwer designa el proceso de hibridación cultural en el arte de la música, que clasifica en “tipos”, con un término específico, *fusión*, referido aún a la generalidad de lo cultural, que comprende en “modelos” y expresa, además, un sentimiento corriente entre músicos habituados a traspasar, en su vida profesional cotidiana de manera práctica al componer y tocar sus músicas, esas fronteras –si es que existen- entre culturas, géneros y estilos musicales. Pero, sobre todo, asigna a la música un sentido que la trasciende, su funcionalidad, es decir su utilidad social:

---

<sup>1</sup> DRAE, 2001, 3ª acepción de *cultura*.

Lo primero que surge en mi mente cuando hablamos de música es la clasificación de ésta en tipos. Lo más común de éstas es la división en música popular y música culta. [...] Nunca he diferenciado ambos géneros. Creo que el momento actual casi finisecular se caracteriza por la *fusión* de modelos culturales de lo *culto* y lo *popular*, algo que puede pertenecer legítimamente al postmodernismo. [...] No divido mi música por géneros (clásica y/o popular) sino por funciones (música para bailar, para oír, para canturrear...)<sup>2</sup>.

Nuestro instrumento musical, como vehículo de comunicación y transmisión de ideas musicales y como apoyo rítmico-armónico en la transmisión de las ideas expresadas verbalmente mediante el canto o el recitado, y visualmente mediante la danza, es evidente que se ha adaptado históricamente, desde sus ignotos orígenes, hasta lo que hoy son cada uno de los tres modos culturales y sus intersecciones, conformando y figurando sus correspondientes grandes géneros musicales como actor destacado. La guitarra ha ido adoptando el apellido y las cualidades organológicas y expresivas que en cada época, lugar y estilo le ha sido requerido para cumplir su función comunicativa en el mundo del arte musical.

En el prólogo del método de Emilio Pujol, escrito en los primeros años treinta del siglo XX, se hace referencia al doble aspecto social de la guitarra, pero también a su influencia en la evolución histórica de la música y al hecho mismo de su evolución como instrumento, que ha llegado a la cumbre de la cultura por la acción de grandes artistas:

La guitarra, por su remoto origen, por su doble aspecto popular y artístico, por su influencia en la evolución de la música instrumental y por haber recogido en su seno el hálito genial de artistas maravillosos, es merecedora de tantos honores como puedan otorgarse al instrumento de la más alta jerarquía<sup>3</sup>.

Estas palabras, que abren la ópera magna de la pedagogía guitarrística moderna, son una declaración de la vieja alcurnia y de las aspiraciones de la guitarra en el contexto de la música culta de su tiempo, así como la consideración efectiva de los guitarristas españoles de élite del primer tercio del siglo XX como culminación en su momento y continuadores hacia el futuro, de una larga y rica tradición culta. Primero como acompañante de la poesía, aportando un fondo armónico al canto; después, dotando de

---

<sup>2</sup> Leo Brouwer, "Brouwer por Brouwer: mi música", p. 85, En E. Rioja (coord.) *La guitarra en la historia*, vol. IV. Págs. 83-90. Ediciones La posada, Córdoba 1993.

<sup>3</sup> E. Pujol, *Escuela razonada de la guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956. Vol.1, p. 11.

soporte rítmico a la danza; y por último como solista, emergiendo del grupo instrumental más o menos homogéneo, hasta alcanzar su visibilidad iconográfica actual.

Desde sus antecedentes mesopotámicos y grecorromanos hasta las primeras referencias<sup>4</sup> allá por su nacimiento en el siglo XIII y evolución medieval en la Península Ibérica en manos de juglares, su encumbramiento artístico y social con los vihuelistas y sus clientes aristocráticos del siglo XVI, su casi desaparición de los ambientes cultos y socialmente elevados a mediados del siglo XVIII hasta su posterior renacimiento a finales del siglo XIX y principios del siglo XX y los rockeros y jazzistas actuales. Clásica o flamenca, folclórica o eléctrica, la guitarra está presente en los tres modos de cultura y en los cinco continentes. Precisamente por ello, contribuye de forma importante a que los grandes géneros musicales tengan la movilidad intercultural actual debido a esa presencia global y multiforme, y es por eso que, géneros musicales muy concretos existentes hoy de una determinada forma, y con un determinado aspecto escénico como el flamenco, *blues*, *rock* o *pop*; sin el concurso de nuestro versátil instrumento, probablemente no habrían progresado desde sus matrices culturales folclórico-campesinas o ritual-religioso de la Antigüedad o el Medievo de tal modo, y coadyuvando a que traspasen hoy con suma facilidad los límites entre lo culto, lo popular y lo masivo.

## **MODO CULTO: REPRESENTACIÓN Y ENTRETENIMIENTO**

En el primer modo cultural se considera, históricamente, el hecho de origen elitista y carácter aristocrático, tanto secular como religioso, de transmisión tradicionalmente escrita, acceso restringido socio-económicamente, donde es necesario un conocimiento previo de los códigos, rituales y repertorios, -aunque esto es común a todos los modos de cultura- al cual pertenece lo que se suele llamar *música culta*, *clásica* o *seria*.

---

<sup>4</sup> La fuente más antigua es francesa, el *Roman de la Rose*, ca. 1236, donde aparece el nombre *guitarrez*. El texto castellano más antiguo con el término *guitarra* puede ser un verso del *Libro de Alexandre* (ca. 1249). Juan Gil de Zamora, en *Ars Musica* (ca. 1300) citando un texto del tratado *De proprietatibus rerum* (ca. 1250) de Bartholomeus Anglicus. En el *Libro de buen amor* (ca. 1330), Juan Ruíz nombra y diferencia la *guitarra morisca* y la *guitarra latina*. Emilio Casares (Director), *Diccionario de la música. Española e hispanoamericana*. SGAE. Madrid, 2002. Entrada “Guitarra”, vol. 6, pp. 90-127.

Su origen se encuentra, según diversos autores<sup>5</sup>, en el apoyo musical a la representación litúrgica de la Iglesia medieval europea en los textos de los siglos V a IX, heredera a su vez de Roma, pero también de Bizancio y otros ritos orientales: el canto llano, romano, ambrosiano, mozárabe, gregoriano y otros, a partir del cual evoluciona como forma de *culto* oficial, de cuya codificación posterior entre los siglos IX y XVI proceden las formas de escritura musical utilizadas generalmente en la actualidad. Este hecho es trascendente pues, igual que en la literatura, en música uno de los factores de distinción entre lo culto y lo popular es precisamente el modo de transmisión y fijación: lo escrito frente a lo oral, lo codificado para ser reproducido fielmente por el iniciado, frente a lo más o menos recordado y parcialmente variado o improvisado por la gente del pueblo en su fiesta.

La figura histórica paradigmática del guitarrista de este modo cultural es, sin ninguna duda, el vihuelista. Nace con el Renacimiento y su obra trasciende con la eclosión documental resultante de la fijación escrita y reducción de la polifonía vocal en tablatura, cifrado musical específico para instrumentos de tecla y cuerda pulsada del Renacimiento y el Barroco. Contribuidor no menor a hacer del siglo XVI el Siglo de Oro de la historia de la cultura española; empleado de lujo -cuando no aristócrata ocioso en apariencia él mismo- en las cortes de las penínsulas Ibérica e Itálica, responde perfectamente al perfil del servidor culto de la realeza y la aristocracia laica de la época, como entretenedor musical y profesor exclusivo. Luis Milán fue cortesano, poeta y profesor de baile; Luis de Narváez, Miguel de Fuenllana o Enríquez de Valderrábano, eminentes criados en casas de nobles poderosos; Alonso Mudarra, destacado empleado eclesiástico<sup>6</sup>.

Sus sucesores son los guitarristas barrocos, generalmente españoles como Gaspar Sanz, Ribayaz, Gerau o Santiago de Murcia; italianos como Corbetta, Roncalli, Calvi o Granata; y franceses como Robert de Visée, De La Salle o Campion, cuya relación con sus poderosos empleadores es similar a la de sus antecesores, vihuelistas y laudistas del Renacimiento.

---

<sup>5</sup> A. Robertson, "Canto llano", en A. Robertson y D. Stevens (Eds.). *Historia General de la Música*. Alpuerto. 6ª ed. Madrid, 1983., vol. 1, pp. 229-242.

<sup>6</sup> Adolfo Salazar, *La música de España* (Vol. II), Madrid, Espasa-Calpe, 1972, pp. 33-35.

También forman la parte cultivada de la música guitarrística, y muy especialmente, los guitarristas compositores que han ido dejando un legado escrito –y por ello culto- de música y métodos pedagógicos desde el siglo XIX. Ya liberados del Antiguo Régimen, aunque con esporádicos contactos con las realezas ahora como profesionales liberales, cada vez más internacionalizados, a la búsqueda de clientela entre la burguesía europea y americana emergente. En España con figuras como Fernando Sor, D. Aguado, Julián Arcas o F. Tárrega y en el resto de Europa con nombres de la talla de Moretti, Carulli, Giuliani, Legnani, Regondi, Mertz o Coste, pero también en América con ejemplos como Jiménez Manjón o Agustín Barrios, todos ellos han contribuido a situar el instrumento y su repertorio en la historia de la música culta tras unos tiempos, mediados del siglo XVIII, de indefinición organológica y declive artístico debido, en un principio, a su inadaptación funcional a la nueva música neoclásica.

Fundamentales para nosotros, por su cercanía histórica y rol antecedente, -no tanto por su trato directo con el poder de su tiempo, sino por su pertenencia plena a la élite cultural y artística de Occidente-, son los pocos guitarristas que forman parte de la llamada Edad de Plata de nuestra cultura, ya en las primeras décadas del siglo XX. Aquellos discípulos de Francisco Tárrega, tan cercanos a la Generación del 27, por su consciente labor no sólo como intérpretes sino de recuperadores del instrumento para la música culta frente al presunto desprestigio del mismo debido quizás a su uso mayoritariamente popular, folclórico, campesino, callejero y tabernario: los Llobet, Pujol, Segovia, Sainz de la Maza. Ellos solicitan –y consiguen- que grandes compositores contemporáneos, no guitarristas, aunque en un primer momento casi exclusivamente del ámbito latino, compongan un nuevo y relativamente extenso repertorio para guitarra con los mismos presupuestos estéticos y cualitativos que lo hicieron para la orquesta u otros instrumentos como Falla, Villa-Lobos, Turina, Ponce, Castelnuovo-Tedesco, Mompou, Rodrigo y casi todos los españoles de la Generación del 27.

Así mismo sucede con los intérpretes *clásicos* actuales comprometidos con la música de creación, histórica o contemporánea, vanguardista a veces, conscientemente alejados de la funcionalidad y espontaneidad del arte popular y de la aparente superficialidad del arte masivo, por ello también fuera de las grandes corrientes

mediáticas y producciones industriales. En Europa, el punto de partida académico de este tipo de músico es tradicionalmente el conservatorio, pero el auto-didactismo y la extraoficialidad han sido particularmente habituales en los grandes intérpretes de la guitarra debido a la ausencia de este instrumento de los planes de estudio y las cátedras de aquellas instituciones hasta la segunda mitad del siglo XX. Narciso Yepes, Julian Bream, John Williams, Manuel Barrueco, David Russell y otros intérpretes más jóvenes hasta la actualidad, trasladan el interés por la guitarra a los compositores del entorno anglosajón: B. Britten, W. Walton, L. Berkeley, D. Apivov, S. Dodgson, R. R. Bennett, H. W. Henze, etc., y del resto del mundo: R. Gnattali, A. Ginastera, T. Takemitsu, etc. Entre otros muchos, estos aportan una producción significativa al repertorio guitarrístico moderno, bien por su cantidad o por la gran calidad de una sola obra muy interpretada.

### **MODO POPULAR: DE LO NUESTRO DE AYER A NUESTRO HOY**

Llamamos *cultura popular* a aquel “*Conjunto de las manifestaciones en que se expresa la vida tradicional de un pueblo*”<sup>7</sup>, cuyas características son, entre otras muchísimas, la autoridad de la tradición, la creación supuestamente colectiva –aunque mejor deberíamos hablar de colectivización progresiva de creaciones individuales cuya autoría termina por olvidarse y desconocerse-, la transmisión oral y la absoluta dependencia del arte de una función social inmediata. Así como el producto de ese uso, sin plantearse su denominación como popular o folclórico, que le ha sido adjudicado desde fuera según distintos parámetros: primero, desde uno temporal que podemos denominar modernidad o contemporaneidad, adjetivamos este modo cultural como tradicional frente a lo moderno o contemporáneo; y segundo, desde los estratos sociales y culturales hegemónicos, supuestamente los poderes políticos regionales y locales, de ser “lo propio”, “lo nuestro”, frente a “lo de arriba” y frente a “lo de fuera”.

La conciencia del folclore como conjunto de manifestaciones diferenciadoras de otras manifestaciones asociadas a lejanos poderes centrales ajenos al propio pueblo, sea verdadera o falsa, ha sido factor propiciatorio de la idea de *autenticidad* de lo propio y la

---

<sup>7</sup> DRAE, 2001, 4ª acepción de *cultura*: *cultura popular*.

necesidad de su conservación frente a la invasión externa, lo cual parece motivar un retraimiento consciente del músico popular –en el caso de la música como parte del folclore- hacia sus presuntos lugares y modos de origen.

Las músicas como el flamenco, el *jazz* y otras, nacidas de la hibridación entre lo clásico-romántico y lo popular-folclórico desde principios del siglo XIX, tienen desde siempre una vocación populista y una capacidad de adaptación y fusión que las hace trascender su ámbito originario, -que podría ser éste, el popular tradicional, como podría ser cualquiera de los otros dos, culto o masivo, por su propia cualidad artística y su naturaleza cambiante, híbrida y mestiza- para estar presente de una u otra forma en otros espacios culturales y otros dominios territoriales.

En el caso del flamenco, está en lo masivo fusionado con lo más comercial del momento, pero también en lo culto, de forma más o menos explícita, desde la primera oleada nacionalista musical, la romántica, hasta la degustación ocasional por el intelectual o la institución oficial actuales, y se mantiene más o menos natural en sus viejos reductos y en nuevos enclaves: las peñas y tablaos de todo el mundo, algunas emisoras de radio y sellos discográficos especializados, la taberna y los patios de vecinos en los barrios más populares –eufemismo de pobres- de las ciudades y pueblos españoles meridionales. En su aspecto de continuador de la tradición folclórica decimonónica, tanto rural como urbana, una parte del género flamenco y los cantes a flamencados pertenece a este modo cultural, especialmente en cuanto a expresión sentimental, no profesional, de una colectividad definida por parámetros geográficos, sociales y raciales.

De manera similar ocurre en el caso del *jazz*: por ejemplo, el *swing* estaba en un lugar preeminente de la cultura de masas norteamericana de los años treinta del siglo XX, evolucionando en la época de la segunda posguerra con los cambios económicos y sociales, de música de baile generalizada en grandes salas a posiciones sucesivamente más intelectuales y minoritarias (*bebop*, *cool*, *free*) en pequeños clubes de carácter elitista, para la audición atenta, que hoy identificamos con lo culto.

Es decir, no solo se mezclan y fusionan sino que, se mueven. Géneros musicales enteros cambian su posición social a lo largo de su historia, con respecto a otros géneros



y con respecto a los estratos sociales de los que provienen y los modos de entender la cultura en las sociedades de la que forman parte esencial. En ambos casos –flamenco y jazz- la función social que los hacía géneros populares masivos, fue ocupada por el *rock and roll*, el pop y los estilos ligeros, internacionales, que empezaban a ofrecer los nuevos medios de comunicación masivos a partir de los años cincuenta. En ambos casos se fue dando una desterritorialización e internacionalización propiciada por los medios de comunicación, incluyendo medios de difusión y reproducción audiovisuales, pero también tecnologías instrumentales y transportes, y también por la industria y empresas musicales a lo largo de todo el siglo XX.

La guitarra es el instrumento popular de la España seca, mediterránea, ibérica, protagonista de los folclores musicales desde Andalucía hasta Aragón, frente a los instrumentos de viento y piel como dulzainas, gaitas y tamboriles, probablemente más antiguos, de la España húmeda, atlántica, céltica. Al margen de sus antecedentes griegos, romanos, pérsicos o arábigos, según autores como Salazar, Company, Ramos Altamira, Rodrigo, Pujol o Azpiazu, la única certeza que tenemos sobre su origen está en su nacimiento en la Península Ibérica y la aparición de su nombre escrito en el siglo XIII<sup>8</sup>, como instrumento musical híbrido entre cordófonos con elementos organológicos procedentes de una o varias de aquellas culturas, con un nombre grecorromano<sup>9</sup> hispanizado. Desde su nacimiento medieval en alguna zona peninsular donde fuera fácil el acceso a las maderas y otros materiales que lo componen, fue sumándose o suplantando de forma paulatina a los antiguos instrumentos de percusión y viento utilizados para acompañar las viejas danzas y rituales populares, funciones que sigue ejerciendo en la actualidad. Instrumento principal, casi único, de acompañamiento al cante flamenco durante los siglos XIX y XX, junto a las percusiones corporales como el palmeo o taconeo

---

<sup>8</sup> La fuente más antigua es francesa, el *Roman de la Rose*, ca. 1236, donde aparece el nombre *guitarrez*. El texto castellano más antiguo con el término *guitarra* puede ser un verso del *Libro de Alexandre* (ca. 1249). Juan Gil de Zamora, en *Ars Musica* (ca. 1300) citando un texto del tratado *De proprietatibus rerum* (ca. 1250) de Bartholomeus Anglicus. En el *Libro de buen amor* (ca. 1330), Juan Ruiz nombra y diferencia la *guitarra morisca* y la *guitarra latina*. Emilio Casares (Director), *Diccionario de la música. Española e hispanoamericana*. SGAE. Madrid, 2002. Entrada “Guitarra”, vol. 6, pp. 90-127.

<sup>9</sup> “[...] la guitarra es un instrumento de origen arábigo-asiático con un nombre grecorromano”. José de Azpiazu, *La guitarra y los guitarristas. Desde los orígenes hasta los tiempos modernos*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1961, p. 13.

y jaleos vocales. Desde el siglo XVI al XIX anduvo cruzando el Atlántico en los dos sentidos y hoy es la reina indiscutible de los folclores americanos, desde la Patagonia hasta Alaska, en sus diversas apariencias, encordaduras y sistemas de producción del sonido.

## **LO MASIVO: DE LA HETEROGENEIDAD A LA GLOBALIZACIÓN**

La llamada cultura de masas está mucho más condicionada –cuando no directamente creada- por las llamadas *industrias culturales*: toda industria es cultural porque la industria produce cultura y la cultura produce una industria<sup>10</sup>; *industrias del entretenimiento y el ocio*, o *industrias creativas*. Todo ello en interacción con los medios de comunicación y su capacidad amplificadora, los aparatos electrónicos de reproducción modernos y la temporalidad cada vez más transitoria de las modas, propiciadas también por aquellas industrias para mantener el ritmo de producción y consumo. Es evidente que todo fenómeno que calificamos como masivo afecta, se quiera o no y cada vez más, no ya a la mayoría absoluta sino, de una manera u otra, a la totalidad de la población mundial, dada la progresiva globalización económica y mediática -y por lo tanto cultural- o a diversas minorías mayoritarias o mayorías relativas de forma simultánea.

Aquí se encuentra la música pop y otros productos musicales –géneros y subgéneros- derivados de los anteriores, como la música clásica muy difundida y algunas músicas folclóricas que han trascendido su función social o su área geográfica originaria (parte del flamenco, *blues*, *country*, ciertas músicas étnicas, etc.) fusionadas y modificadas tecnológicamente con respecto a sus sonoridades y tímbricas originales, y por supuesto el *rock*, como nuevo folclore urbano global. También los momentos históricos y las corrientes principales o *mainstream* de los grandes géneros *transversales* –los que se encuentran en todos los modos culturales, *jazz* y flamenco incluidos-, en su faceta internacional y más difundida -la proporcionada por sus artistas más famosos- y en su aspecto más globalizado: tanto el flamenco como el *jazz* “turísticos” que se producen no solo en Andalucía o Luisiana. Es decir, cualquier cosa que suene y sea aceptada por

---

<sup>10</sup> Keith Negus, *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*, Barcelona, Paidós, 2005 [1999], p. 35.

una mayoría de público suficiente como para ser tenida en cuenta por la industria cultural y los medios de comunicación masivos. Observamos como características comunes –pero no únicas- a todas ellas, a la música para las masas o, quizá mejor, para los medios de masas, precisamente la *fusión* tímbrica, la *superficialidad* temática y la *simplicidad* melódica o su ausencia, así como la monotonía y vehemencia rítmicas, lo básico de su estructura formal y la brevedad de su duración, además de la profusa utilización de los medios tecnológicos más novedosos, aquellos que el mercado llama de “última generación”.

En cuanto a los actores, los músicos, la principal característica común en este modo cultural, que los distingue de los otros dos –especialmente del folclórico- es la *profesionalización* absoluta, único medio de adaptación a las exigencias de la industria que abastece los mercados. Desde Jimi Hendriks hasta Paco de Lucía, desde Carlos Santana hasta un circunstancial -y no necesariamente famoso- guitarrista al servicio de, por ejemplo, Julio Iglesias o Madonna, pasando por Los Panchos o Eric Clapton, todos tienen en común el ser súper-profesionales, independientemente de su especialidad artística y capacidad técnica instrumental, y el haber llegado al top ventas en alguna temporada o con algún trabajo.

La guitarra en el *rock* y el *pop* es, desde principios de los años cincuenta del siglo XX, la guitarra eléctrica. Adaptación norteamericana de la vieja guitarra romántica que, procedente de Europa en los años treinta del siglo XIX por obra del luthier Christian Friedrich Martin, encontró su utilidad para las músicas populares como el country, blues y el jazz, a finales de siglo XIX como guitarra acústica de cuerdas metálicas y después, a mediados de siglo XX, ya electrificada, para el *rock and roll* y el *pop-rock*.

Aunque hoy, la guitarra, haya perdido una pequeña parte de su hegemonía debido a la diversificación de los estilos y nuevos géneros que forman parte de lo masivo, sumado al avance tecnológico y la creación de nuevos modelos o la adaptación electro-digital de los antiguos como ocurre con las guitarras MIDI<sup>11</sup> y a la cada vez mayor variedad y posibilidad de amplificación de las nuevas guitarras acústicas y españolas, clásicas o

---

<sup>11</sup> Musical Instrument Digital Interface.

flamencas, la masificación ya no depende solo del directo presencial del artista, sino de la capacidad de grabación y reproducción múltiples, y de la posibilidad de retransmisión mediática y a través de redes sociales, hecho común a todo instrumento.

La guitarra eléctrica, desde sus primeras versiones electroacústicas (Gibson, 1935), consiguió su objetivo funcional: el acceso a un público masivo, fenómeno social-cultural moderno por definición. Así como su presencia en las *big bands* de la era del *swing*, propició que este instrumento se hiciera popular allí donde debía hacerse, donde nació el concepto de la música como parte del espectáculo propuesto por los nuevos medios de comunicación de masas: en los Estados Unidos de América desde los años treinta del siglo XX. Y ya es curioso advertir cómo este nuevo instrumento, que en sus versiones anteriores, hoy históricas (siglo XVII), pasó de España primero al resto de Europa y después a América como parte del bagaje de los colonos europeos, conformando de manera determinante lo que hoy son folclores y músicas populares, pasa ahora en versión eléctrica de Norteamérica al resto del mundo globalizado, con la colaboración especial de los fabricantes orientales: japoneses, coreanos y chinos, que nos la devuelven a precios sin competencia. Otro factor decisivo –el económico- en su popularización, esta vez a nivel mundial.

## CONCLUSIONES

La guitarra, pese a su consideración habitual como instrumento de carácter simplemente popular, participa de tres modos culturales bien diferenciados, de difusas fronteras y amplios espacios de intersección, pero todos igualmente inherentes a su naturaleza. Por ello:

- Es instrumento culto, como demuestra su abolengo organológico, su abundante literatura y el elenco histórico de grandes artistas que han compuesto e interpretado en ella y lo siguen haciendo.
- Es instrumento popular, tradicionalmente utilizado como principal acompañamiento del canto y la danza en diversos folclores europeos y americanos, a los que ha contribuido a formar.

- Es instrumento popular moderno y cosmopolita, omnipresente en los medios masivos de comunicación audiovisual, en los actuales folclores urbanos globalizados y en las músicas más nuevas, comerciales y extendidas por todo el mundo.

## BIBLIOGRAFÍA

AZPIAZU, José de. *La guitarra y los guitarristas. Desde los orígenes hasta los tiempos modernos*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1961.

BROUWER, Leo. “Brouwer por Brouwer: mi música”. En: *La guitarra en la historia*, vol. IV. E. Rioja (coord.). Córdoba: ediciones La posada, 1993, pp. 83-90.

CASARES RODICIO, E. (Dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Fundación Autor-SGAE. Madrid, 2002.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

GIOIA, Ted. *Historia del jazz*. Madrid: Turner Fondo de Cultura Económica, 2002 [1997].

NEGUS, Keith. *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós, 2005 [1999].

PUJOL, Emilio. *Escuela razonada de la guitarra*, vol. 1. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956.

RAMOS ALTAMIRA, Ignacio. *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. Alicante: Editorial Club Universitario, 2005.

ROBERTSON, Alec. “Canto llano”. En: *Historia General de la Música*, vol. 1. Alec Robertson y Denis Stevens (eds.). Madrid: ed. Alpuerto, 1983, pp. 212-312.

SALAZAR, Adolfo. *La música de España*, vol II. Madrid: Espasa-Calpe, 1972 [1953].