

Una guitarra para Segovia

John RAY y Elena GONZÁLEZ AVIDAD

RESUMEN: La guitarra que aquí presentamos es relativamente desconocida pese a la fama de su constructor. Santos Hernández, y de haber pertenecido a Andrés Segovia. El instrumento es especialmente interesante al conservarse prácticamente en su estado original, sin reparaciones ni modificaciones posteriores a su fecha de construcción. Junto a su inquietud por conocer más sobre Andrés Segovia, tanto los guitarristas como los guitarreros quieren saber cuáles son los factores que otorgan a una guitarra la categoría de extraordinaria. Para ello, lo más importante es analizar y describir el instrumento así como trazar un plano detallado del mismo. También serán tratadas tanto la relación entre Segovia y Santos como la historia de esta guitarra en particular. Acompañan al texto fotografías de los distintos detalles de la guitarra que hemos estudiado.

PALABRAS CLAVE: guitarra, Santos Hernández, Andrés Segovia, organología, plano.

ABSTRACT: The guitar presented here is relatively unknown despite having been made by Santos Hernández, one of the most famous guitar-makers, and having belonged to Andrés Segovia. It is all the more interesting because it is almost certainly in original condition with no repairs or modifications. In addition to the desire to know more about Andrés Segovia and his life, guitarists and guitar-makers both want to know what it is that makes a particular guitar extraordinary. The most important thing is to analyze and describe the guitar and to draw a detailed blueprint. However, the relationship between Segovia and Santos as well as the history of this particular guitar will be discussed. Photographs of different aspects of the guitar accompany the text.

KEYWORDS: guitar, Santos Hernández, Andrés Segovia, organology, blueprint.



Se ha escrito mucho sobre las guitarras de Andrés Segovia, especialmente sobre la Manuel Ramírez de 1912 y la Hermann Hauser de 1937,¹ pero Segovia tuvo y tocó otras guitarras. Muchos guitarreros españoles, europeos y americanos le regalaron y le vendieron sus instrumentos. Hoy en día se da por hecho que la Ramírez de 1912 fue construida por Santos Hernández, pero hay fuentes que sugieren que Segovia nunca pudo, quiso o se dignó a adquirir una guitarra de Santos (etiquetada como tal).² Sin embargo, gracias a la Biblioteca Musical de Madrid sabemos que entre las guitarras de Segovia figuraba una de Santos Hernández de 1924 que seguramente utilizó, al menos, para unos conciertos en Moscú en 1929. Este instrumento, que aún se conserva en el fondo de la biblioteca, es de construcción impecable, de excelentes maderas y con un sonido bello y potente a pesar de los años transcurridos. Para analizar el instrumento es necesario hablar de su constructor, uno de los mejores que ha dado España y consecuente-

mente de los mejores del mundo. La poca historia que sabemos del instrumento ocupará el siguiente apartado y una descripción técnica constituirá el grueso del texto, al cual acompaña un plano dibujado a escala. Para cerrar el artículo se hará una apreciación, subjetiva por supuesto, de su calidad y de sus cualidades musicales.

Santos Hernández

Santos Hernández Rodríguez (1874-1943) era, al parecer, un hombre reservado hasta tal punto que no dejó discípulos, dicen que por sus celos profesionales. Sin embargo en dos entrevistas se le adivina una personalidad abierta aunque solitaria. Prat también lo califica de «carácter amable, modesto y sutil... del más exquisito trato».³ Nació en Madrid en 1874.⁴ Según Richard E. Bruné, en 1886 «cambió de profesión y empezó a trabajar con Viudes en la calle Cava Baja. Estuvo allí dos años y, más tarde, con Ortega,

¹ Juan Antonio PÉREZ-BUSTAMANTE: *Tras la huella de Andrés Segovia*, Cádiz: Universidad de Cádiz, 1990, pp. 208-209; Stefano GRONDONA y Luca WALDNER: *La chitarra di Liuteria*, Sondrio: L'officina del libro, 2001, pp. 114, 127; Sheldon URLIK: *A Collection of Fine Spanish Guitars from Torres to the Present*, Commerce: Sunny Knoll Publishing, 1997, pp. 26, 70; José Luis ROMANILLOS: *Antonio de Torres: Guitar Maker: his Life and Work*, Longmead: Element Books, 1987, p. 68; José Luis ROMANILLOS, Eusebio RIOJA y Ángel Luis CANETE: «Catálogo. 1. Guitarras», en Cristina BORDAS y Gerardo ARRIAGA (ed.): *La guitarra española / The Spanish Guitar*, Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, pp. 166-168; Richard E. BRUNÉ: «Segovia's 1912 Manuel Ramírez», *The Big Red Book of American Lutherie*, vol. 4, Tacoma: Guild of American Luthiers, 2006, pp. 96-101 (publicado originalmente en Ame-

rican Lutherie, 1994, n° 40); *id.*: *The Guitar of Andrés Segovia. Herman Hauser 1937*, Génova: Dynamic, 2004; José RAMÍREZ: *En torno a la guitarra*, Madrid: Soneto, 1993, pp. 185-206; Alberto LÓPEZ POVEDA: *Andrés Segovia. Vida y Obra*, Jaén: Universidad de Jaén, 2010, Tomo I, pp. 84-87, 910-911, 913-915.

² GRONDONA y WALDNER: *La chitarra di Liuteria*, *op. cit.*, p. 114; ROMANILLOS: *Antonio de Torres: Guitar Maker: his Life and Work*, *op. cit.*, p. 68.

³ Domingo PRAT: *Diccionario de guitarristas*, Buenos Aires: Romero y Fernández, 1934, reimpresión en Columbus: Orpheé, 1986, p. 373.

⁴ José Luis ROMANILLOS y Marian Harris WINSPEAR: *The Vihuela de Mano and the Spanish Guitar. A Dictionary of the Makers of Plucked and Bowed Musical Instruments of Spain (1200-2002)*, Guisosa: The Sanguino Press, 2002, pp. 181-182.

un guitarrero de Granada».⁵ Como bien observa García,⁶ Bruné debe referirse a Rafael Ortega Ávila (1858-?) por la cercanía del taller y el hecho de que sólo esta familia Ortega trabajaba en Madrid en ese momento. Rezan algunas etiquetas de Rafael Ortega: «R. Ortega/de Granada/Fabricante de guitarras/1893-Toledo, 55-Madrid».⁷ Es sólo después de su servicio militar, que según Prat duró de 1893 hasta 1898,⁸ cuando Santos regresa a Madrid y retoma la construcción de guitarras. Sin embargo, Santos dice que Ramírez le buscó un puesto en su taller, al saber que había terminado su servicio militar, y que estuvieron trabajando juntos veintidós años.⁹ Tomando esto por certeza, si Ramírez murió en 1916, Santos debió empezar con él en 1894. Romanillos confirma que se encontraba haciendo el servicio militar en 1895.¹⁰ La primera guitarra que se conoce de Santos en la organología guitarrística está fechada en 1903, aunque no se indica ninguna dirección en la etiqueta,¹¹ habiéndose dejado en blanco el nombre de la calle, sello que emplearía hasta tener un taller fijo. Santos dice que dos años después de la muerte de Ramírez se estableció por su cuenta;¹² este dato se confirma con una guitarra cuya etiqueta, de 1918, sitúa su taller en la calle Aduana.¹³ En la entrevista citada por Bruné, que se llevó a cabo semanas antes del fallecimiento de Santos (el 8 de marzo de 1943),¹⁴ el guitarrero aún trabajaba en la calle Aduana.

Santos aprendió también la construcción de violines, seguramente con Ramírez, cosa que repercutió en su forma de hacer guitarras como veremos más adelante. Los aprendices que pudo tener Santos estuvieron poco tiempo trabajando con él y parece que no siguieron en el oficio o por lo menos ningún constructor cita a Santos como su maestro. Pohren lo atribuye a celos y secretismo,¹⁵ aunque Santos declara: «Sí,

he tenido algunos discípulos jóvenes pero se fueron. Lo entiendo, querían ganar dinero».¹⁶

Tocaba la guitarra un poco y, por conversación con Regino Sainz de la Maza,¹⁷ parece que fue un hombre bastante culto. Aunque no tuviera discípulos directos, varios guitarreros se consideraban influidos por su trabajo. El caso más evidente quizá sea el de Marcelo Barbero (1904-1956) quien entró en el taller de la viuda de Santos con el principal encargo de terminar las guitarras del famoso constructor madrileño.¹⁸ También Fernando Solar González (1922-2011) afirma haber entrado a trabajar en su taller un mes antes de la muerte de Santos.¹⁹ Muchos de los guitarreros de Granada reconocen también estar influidos por los instrumentos de Santos²⁰ destacando Manuel de la Chica (1911-1998) cuyas guitarras (con etiquetas falsas) algunas veces se han vendido como instrumentos de Santos.²¹ En algunos casos las medidas son exactamente iguales.

Santos y Segovia

Los nombres de Santos y Segovia se entrelazan cuando este último se acerca al taller de Manuel Ramírez buscando una guitarra para remplazar su Benito Ferrer. Este instrumento le había servido para afianzarse como guitarrista y dar conciertos en varias ciudades de Andalucía e, incluso, para que le organizaran un concierto en Madrid.²² Santos era entonces oficial de Ramírez pero Segovia solía considerar a este último –como comentamos más adelante– el principal responsable de la construcción de la guitarra que al final fue suya. Todo guitarrero cree que tener una guitarra en manos de un gran concertista es la clave del éxito por lo que podemos suponer que Santos quería que el mundo supiera que Segovia tocaba con una guitarra hecha por él. De ahí vienen las dos historias que relacionan a Santos con Segovia. En la primera, al reparar la guitarra, Santos pidió cambiar la etiqueta de la Ramírez para reflejar que la había construido él mismo, petición que Segovia,

⁵ Richard E. BRUNÉ: «Santos Hernández Speaks», *Vintage Guitar Magazine*, mayo 2007, p. 92.

⁶ Aarón GARCÍA: «La antigua escuela granadina de construcción de guitarras», en John RAY (ed.): *La escuela granadina de guitarreros*, Granada: Diputación Provincial de Granada, 2014, p. 236-237.

⁷ ROMANILLOS y WINSPEAR: *The Vihuela de Mano and the Spanish Guitar*, op. cit., p. 275.

⁸ PRAT: *Diccionario de guitarristas*, op. cit. p. 372.

⁹ BRUNÉ: «Santos Hernández Speaks», op. cit., p. 92.

¹⁰ ROMANILLOS y WINSPEAR: *The Vihuela de Mano and the Spanish Guitar*, op. cit., p. 181.

¹¹ José Luis ROMANILLOS: «33. Santos Hernández, Madrid, 1903» en BORDAS y ARRIAGA (eds.): *La guitarra española / The Spanish Guitar*, op. cit., p. 176.

¹² BRUNÉ: «Santos Hernández Speaks», op. cit., p. 92.

¹³ GRONDONA y WALDNER: *La chitarra di Liuteria*, op. cit., p. 117.

¹⁴ «Fallecimiento del gran guitarrero Santos Hernández», *Abc*, 9-III-1943, p. 16.

¹⁵ D. E. POHREN: *The Art of Flamenco*, Westport: The Bold Strummer, 2005, p. 332.

¹⁶ BRUNÉ: «Santos Hernández Speaks», op. cit., p. 92.

¹⁷ Paulino MASIP: «Guitarras, guitarristas y guitarreros», *Estampa*, 1-I-1929, p. 31.

¹⁸ POHREN: *The Art of Flamenco*, op. cit., p. 333.

¹⁹ ROMANILLOS y WINSPEAR: *The Vihuela de Mano and the Spanish Guitar*, op. cit., p. 181

²⁰ Eusebio RIOJA: *Inventario de los guitarreros granadinos*, Granada: Ediciones Códice, 1983, pp.105, 116, 119, 183.

²¹ Richard E. BRUNÉ: «Manuel de la Chica», *Vintage Guitar Magazine*, noviembre 2007, p. 98.

²² Julio GIMENO: «Los conciertos de Andrés Segovia»: <<http://guitarra.artepulsado.com/foros/showthread.php?21031-Los-conciertos-de-Andr%E9s-Segovia>> [consultada el 10 de marzo de 2015].





con muy buen criterio, rechazó. Si permitió que Santos escribiera sobre la etiqueta original «Reparada por Santos Hernández»,²³ aunque al final este puso una etiqueta suya con la leyenda manuscrita dejando la etiqueta original sin añadidos. En la segunda, según Santos Bayón Ruiz, Santos Hernández empezó una guitarra especialmente para Segovia,²⁴ y este (con muy mal criterio) no mostró ningún interés. De hecho, cuenta Bayón que mientras Santos trabajaba en la guitarra para Segovia, este último lo llamó para ver una guitarra hecha por un suizo y no hizo ningún caso ni a Santos ni a la guitarra que le estaba haciendo. La gota que colmó el vaso fue que la guitarra suiza parece que era una copia exacta de la de 1912. Santos puso a su guitarra el sobrenombre de «La Inédita» y nunca quiso enseñarla mientras vivió. Curiosamente, en

1966 el diario *Abc* publicó un artículo en el que se menciona un instrumento con el nombre de «Incógnita» y que, tal vez, pueda referirse a esa guitarra.²⁵ La historia del guitarrero suizo la cuenta también el mismo Santos Hernández a Masip y Sainz de la Maza pero no se hace mención de ninguna guitarra para Segovia, ni de ningún desencuentro, ni de haber visto una guitarra del suizo.²⁶

La guitarra Santos [Hernández] de 1924

En 1919 se funda la Biblioteca Musical Circulante impulsada por Víctor Espinós (1875-1948) quien ejerce también como primer director. La misión de esta institución, en palabras de Espinós, era «evitar que una vocación artística, o el afán de alcanzar un noble medio de vivir, puedan verse estrangulados por la miseria».²⁷ En

²³ PÉREZ-BUSTAMANTE: *Tras la huella de Andrés Segovia*, op. cit., pp. 208-209.

²⁴ ROMANILLOS: *Antonio de Torres: Guitar Maker: his Life and Work*, op. cit., p. 54.

²⁵ CABEZAS: «Madrid al día», *Abc*, 7-IX-1966, p. 45.

²⁶ MASIP: «Guitarras, guitarristas y guitarreros», op. cit., p. 31.

1932 se inicia el servicio de préstamo de instrumentos²⁸ y el primer instrumento donado (consta como «Registro n° 1») fue la guitarra de Santos Hernández de 1924. El donante fue nada menos que Andrés Segovia,²⁹ pero, ¿qué hay de esta guitarra en los ocho años que trascurren desde que la construye Santos hasta que Segovia se desprende de ella?

No sabemos si le gustó como instrumento, pero en 1932 la donó a la Biblioteca para su préstamo a estudiantes de guitarra. Teniendo en cuenta que se habla de ella como guitarra de estudio (término que, por lo menos hoy en día significa guitarra no artesanal), ¿estamos ante un homenaje a Santos o ante un insulto? La verdad es que no sabemos si el apelativo «de estudio» se lo puso Segovia o la persona que comunica la donación a los medios. Es posible que el rechazo tan polémico de Segovia hacia el flamenco se hubiera extendido a Santos por ser muy conocido como constructor para guitarristas flamencos o bien que ya se hubiera producido el supuesto desencuentro entre ambos. En cualquier caso, dado su valor histórico, nunca se planteó su préstamo a nadie.

El hecho de que Segovia tocó con una guitarra reconocida como hecha por Santos (la Manuel Ramírez de 1912) camufla la realidad: hubo un momento en que Segovia tuvo otra guitarra de Santos (por lo menos una). Quizás no le llegó directamente de Santos ya que ni en entrevistas con el propio Santos ni por sus herederos sabemos de esta guitarra. Carecemos de datos sobre si la tocó, ni sabemos la fecha en que llegó a sus manos, pero en una entrevista de 1933 dice lo siguiente:

—¿Y es que no hay buenos constructores en España?...
—¡Oh, sí!... Hay uno; solamente uno..., pero excelente. Precisamente, por llevar yo, español, una guitarra de «naturaleza» alemana, quiero reconocer bien alto a nuestro gran guitarrero, Santos Hernández, que vive aquí, en Madrid. Yo llevo también una guitarra construida por él... Con ella he dado mis conciertos de Rusia. [...]

²⁷ Véase: «Historia», *Biblioteca Musical Víctor Espinós*, <<http://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/El-Ayuntamiento/Cultura-y-ocio/Biblioteca-Musical-Victor-Espinós?vgnextfmt=default&vgnextoid=2bdac435a6b5b010VgnVCM100000d90ca8c0RCRD&vgnnextchannel=0c369e242ab26010VgnVCM100000dc0ca8c0RCRD&idCapitulo=4913186>> [consultado el 10 de marzo de 2015].

²⁸ Véase: VVAA: «Biblioteca Musical Víctor Espinós», *Hacia el plan estratégico de cultura del Ayuntamiento de Madrid 2012-2015*, Madrid: Área de Gobierno de las Artes, [2012], pp. 143-144, <http://issuu.com/ecepe/docs/1_pdfsam_plancompletoaytomadrid12-15_cultura> [consultado el 10 de marzo de 2015].



La guitarra fue la primera adquisición de la colección

—Hace poco he estado en Rusia, en Moscú. He actuado allí tres veces en dos meses.³⁰

«Hace poco» podría ser entre noviembre y diciembre de 1929, fijándonos en los conciertos rusos que dio Segovia.³¹ Esta parece ser la última vez que Segovia tocó en Moscú antes de realizarse la entrevista citada. El intérprete comentó: «Llevo una guitarra construida por él»; y debe ser una Santos de verdad y no la de Ramírez de 1912 porque Segovia solía referirse a la guitarra como hecha por Ramírez: «me la hizo un viejo y estupendo guitarrero, Manuel Ramírez».³² Está claro que Segovia admiraba y estaba muy agradecido a Manuel Ramírez y que expresaba este aprecio dejando la autoría de su guitarra claramente en la persona de Ramírez. Cuando nos indica en su autobiografía que Santos era el principal responsable de la guitarra, esta información viene de boca de Ramírez.³³ En otra ocasión Segovia escribe que Ramírez dijo a Santos: «haga el favor de alcanzar la guitarra que hicimos para Manjón».³⁴ No se pone en duda que la guitarra fuera hecha por Santos o principalmente por Santos, solo que Segovia no lo solía decir, ya fuera porque así

²⁹ «El mejoramiento de la biblioteca musical circulante», *La Época*, 18-II-1932, p. 1.

³⁰ Emilio FORNET: «La guitarra que Andrés Segovia lleva por el mundo», *Estampa*, 23-XII-1933, p. 36.

³¹ GIMENO: «Los conciertos de Andrés Segovia», *op. cit.*

³² Pedro MASSA: «Con Andrés Segovia, el 'descubridor de nuevas armonías', según D'Annunzio», *Abc*, 20-IX-1962, p. 27.

³³ Andrés SEGOVIA: *An Autobiography of the Years 1893-1920*, Nueva York: Macmillan, 1976, pp. 51, 69.

³⁴ Andrés SEGOVIA: «La guitarra y yo», *Sociedad Española de la Guitarra 1973-74*, Madrid: SEG, 1974, p. 18.



Mosaico pequeño y de buen gusto

lo consideraba o por lealtad hacia el hombre que se había portado tan noblemente con él.

En la guitarra de 1924 hay pequeños desperfectos seguramente por haber estado en un ambiente muy seco: unas rajas al lado del diapasón y en el mismo diapasón. La raja en el diapasón llega desde la boca hasta el traste 16 y atraviesa la tapa también. El diapasón tiene una forma cóncava lateralmente que está causada por la reducción de volumen del ébano al perder humedad.

Mientras la guitarra ha estado alojada en la biblioteca tenemos constancia de que en una ocasión se ha tocado en concierto. En 1994, el guitarrista brasileño Claudio Tupinamba tocó esta guitarra en un recital en homenaje a Segovia con motivo del 75 aniversario de la fundación de la Biblioteca.³⁵ Sin embargo se conoce que antes de esta fecha la guitarra se tocó en «concier-tos organizados por la biblioteca».³⁶ Uno de ellos es probablemente el recital de Rosario Fernández Huidobro el 31 de diciembre del 1934.³⁷

³⁵ Carolina DÍAZ: «Los acordes de Segovia, en los 75 años de la Biblioteca Musical», *El País*, 11-XI-1994, <http://elpais.com/diario/1994/11/11/madrid/784556673_850215.html> [consultado el 11 de junio de 2015].

³⁶ Tom EVANS y Mary Anne EVANS: *Guitars: Music, History, Construction and Players from the Renaissance to Rock*, Nueva York: Paddington Press, 1977, p. 64.

³⁷ «La conmemoración del romanticismo español», *Abc*, 14-XII-1934, pp. 47-48.

Descripción técnica

Estamos ante una guitarra de pino-abeto y palosanto de Río hecha con mucho saber y esmero, y barnizada con goma laca. De apariencia sobria y elegante, como marcaban los cánones y como siguen haciendo los mejores guitarreros, el instrumento lleva una filetería muy simple y un mosaico pequeño y de buen gusto. Un testimonio, tanto de la sabiduría de Santos como del conocimiento de los que custodian esta guitarra, es el estado del instrumento. En una guitarra de hace noventa años son usuales las deformaciones por la tensión de las cuerdas o por el exceso de humedad, si bien es cierto que la curva de la tapa y del fondo parece haber menguado algo, no hay deformaciones y se mantiene convexa en ambos casos. Salvo las rajas ya mencionadas que no perjudican la estructura, la guitarra está en muy buen estado. Irónicamente, lo que peor se conserva es la única parte metálica —el clavijero mecánico— lo que dificulta algo la afinación del instrumento.

Boquilla

Al comparar este mosaico con otro del mismo año y un tercero de 1923 vemos que los tres tienen el mismo diseño. El de 1923 (colección Sheldon Urlik, Estados Unidos) es exactamente igual, mientras el de 1924 (colección Kent Guitar Classics, Reino Unido) presenta un cambio de un solo punto por lo que resulta claro que no se



Detalle de la guitarra Santos Hernández de 1931 de la colección de Verónica Cuéllar, España

hicieron a la vez. Es habitual que los guitarreros profesionales trabajen de forma muy organizada y eficiente; de hecho el artesano se distingue del amateur precisamente por esta eficiencia. Cuando realizaba diseños rápidos o que no se prestaban a producción en serie, Santos variaba mucho sus boquillas. Sin embargo, cuando un guitarrero hace mosaicos tradicionales, la forma de trabajar suele ser diferente. Lo lógico y habitual es que el guitarrero hubiera preparado mosaicos en suficiente cantidad para justificar el tiempo invertido en la tarea. El hecho de ver dos diseños con las mismas pretensiones pero con una sola diferencia nos conduce a creer que Santos se quedó sin mosaicos preparados y tuvo que empezar otra serie. Existe también la posibilidad de que no hiciera más de los que necesitaba para cada guitarra. Si admitimos la primera hipótesis, queda bastante claro que esta guitarra se hizo antes que la de Kent. Para un guitarrero tan prolífico la segunda posibilidad es improbable ya que para poder ganarse la vida construyendo instrumentos hay que estandarizar muchos procedimientos.

La existencia de otra Santos con un mosaico igual al de la guitarra de Roberts, del año 1931 (ver ilustración superior), apoya nuestra hipótesis. Hay también una Santos de 1921 (Colección Fana Corporation, Japón) que tiene el mosaico como la de la presente guitarra.³⁸

Como ocurre con muchos de los mejores constructores, la elección de la filetería de la boquilla tiene más impacto estético que el mosaico en sí. De entre todas las boquillas mencionadas, la de la guitarra presentada aquí es, con diferencia, la más elegante gracias a la filetería que rodea el mosaico. Toda la boquilla está hecha con lo que parece ser sicomoro y palosanto. El mosaico está compuesto por piezas colocadas de testa.

Filetería

Los ingletes en la filetería de la guitarra son una tendencia bastante reciente que hoy en día está muy extendida. Incluso ha llegado a tener importancia a la hora de valorar el trabajo de un guitarrero, cosa que no tiene mucho sentido si miramos atrás. Antonio de Torres (1817-1892) y sus predecesores, en lugar de hacer ingletes, cruzaban un filete con otro, incluso en el caso de filetería muy elaborada.³⁹ Además de ser una estética propia de la época, su práctica les permitía usar dos tipos de filetería distinta en el mismo fondo, como en la Santos de 1924. Es curioso ver en la culata ingletes y en el fondo una junta simple del tipo «antiguo». Esta guitarra presenta las dos formas y uno puede preguntarse si es en este momento cuando se empezó a implantar el uso de los ingletes.

Método de construcción

Otra herramienta que hoy en día es casi universal es el molde para mantener la posición de los aros y de paso hacer que el contorno no va-



Dos detalles del fileteado



³⁸ Véase: «Santos Hernández 1921», fotografía reproducida en: <<http://elcondor65.exblog.jp/iv/detail/>> [consultado el 5 de octubre de 2016].

³⁹ GRODONA Y WALDNER: *La chitarra di Liuteria*, op. cit., p. 24.



ría de una guitarra a otra. Aquí vemos sin lugar a duda que esta guitarra está hecha con un molde (seguramente interior, como los violines) por las medidas tan parejas entre contorno de fondo y tapa. Si una guitarra se monta «al aire» suele haber más variación.

Cuando hablamos del método tradicional español de hacer guitarras, y se habla mucho de ello, nos referimos normalmente a la tapa puesta boca abajo, pegada al mástil en la solera y los aros metidos en ranuras en el bloque del mástil (zoque). La fijación de los aros con la tapa se hace a través de pequeños triángulos llamados peones. Es curioso que lo llamemos método español cuando el padre de la guitarra española no lo hacía así. Menos en cinco de ellos,⁴⁰ Torres utilizó en todos sus instrumentos refuerzos que van pegados al aro ensanchando la superficie donde se pega la tapa, igual que hacemos todos con el fondo. Después pegaría la tapa y el fondo aunque no podemos estar seguros del orden. En esta guitarra vemos a un artesano de 1924, posiblemente uno de los mejores, que utiliza este sistema en un número significativo de sus guitarras mientras que en otras utiliza peones.

La barra inclinada transversal es un elemento bastante frecuente en sus guitarras. Mientras que hay ejemplos con barras inclinadas en instrumentos románticos, no encontramos la barra con esta orientación combinada con el abanico en las guitarras modernas hasta que lo hizo Santos.

Otra clave de la construcción de Santos es el escaso grosor de las maderas en general pero sobre todo la de la tapa. Las guitarras de Santos son ligeras y en este caso pesa 1.449 gramos.

Observaciones y medidas para acompañar el plano

El plano que acompaña este artículo está dibujado a partir de las medidas dadas. Esto quiere decir que si, midiendo en el plano, la cifra no coincidiera con alguna medida escrita, la más fiable será la que viene escrita o bien aquí o en el mismo plano. El contenido del artículo no es suficiente para hacer una réplica de la guitarra pero junto con el plano sí que es posible. De la misma manera, el plano se complementa con las fotos y la información de este texto. Las medidas se tomaron a una temperatura de 20°C y a

⁴⁰ ROMANILLOS: *Antonio de Torres: Guitar Maker: his Life and Work*, op. cit., p. 101.

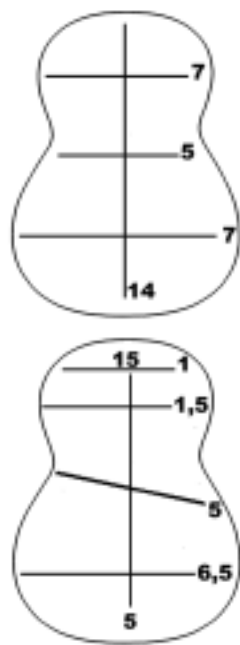
una humedad relativa de 58% el día 21 de enero de 2015. Las medidas de grosor fueron obtenidas con un calibre de la marca Hacklinger y todas ellas están en milímetros. El largo total del instrumento es de 961 mm.

Las varetas (de pino-abeto, como las barras) tienen una forma, en su sentido longitudinal, acorde con el que se obtendría cepillando la vareta en la solera ya pegada a la tapa. La sección triangular parece que ha sido tallada después del cepillado. Los extremos están escotados desde los últimos 15 mm terminando en cero. Las siete varetas que componen el abanico convergerían en el traste 13, a 14 mm de la unión entre aro y el mástil. Todas las piezas parecen cortadas de forma radial menos los refuerzos de los aros (de haya) que parecen cortados más bien tangencialmente.

Las medidas de las barras, tanto del fondo como de la tapa, están tomadas en su centro. La altura disminuye hacia los extremos, evidenciando la práctica de cepillar las barras a su altura una vez pegadas en la solera. Cuando se aflojan las cuerdas, no se aprecia ninguna curvatura longitudinal en el mástil. Al poner las cuerdas en tensión el mástil adquiere una ligera curvatura que resulta beneficiosa para el toque. Mástil y cabeza son de la misma pieza de cedro de Honduras con la unión en bisel típica de la guitarra española. El zoque también es de cedro y está compuesto por cuatro piezas para lograr la altura necesaria. El bloque del braguero es de una pieza de cedro con la veta longitudinal, es decir a 90° en relación con la de los aros.

El análisis organológico de la guitarra ha registrado una ligera curva lateral de la tapa: 0,9 mm de altura en la barra transversal debajo de la boca y de 2 mm detrás del puente. Sin embargo el ángulo que hace una regla posada en el extremo de la tapa tangencial a la curva nos muestra que esta fue mayor antes de menear la tapa y hacer que bajara la curva. Podemos estar seguros de esto porque por mucho que baje la curva, la forma de la madera que va pegada al refuerzo permanece mucho más estable. Para establecer el ángulo, la regla debe tocar en toda la sección donde está el refuerzo.

La forma de reproducir la solera para esta guitarra es medir la altura que alcanza la regla en el otro lateral de la guitarra y fabricar una barra con una curva que permita reproducir la misma altura, posando una regla a la tangente de un extremo de esta barra. Todo esto supone



Alturas que alcanza la barra al medir la curva original

que la curva original era parte de un círculo, como es característico en las guitarras españolas. Esta plantilla se convierte en el negativo para preparar ese registro de la solera. Se tomaron medidas detrás del puente, en la barra debajo de la boca (paralela a ella) y también en la barra de arriba y en el refuerzo del diapasón. También se tomaron las medidas para una barra/plantilla longitudinal. Para el fondo se tomaron medidas en las tres barras trasversales y las medidas longitudinales. En las plantillas dibujadas abajo están anotadas las alturas de la regla en cada una de las mediciones arriba citadas. Donde la medida en un lado y otro no eran iguales se ha hecho la media. En la medida longitudinal de la tapa, la curva es más pronunciada en el lóbulo mayor, por lo que se han anotado las dos medidas. Hay guitarreros que construían haciendo convexo sólo el lóbulo mayor y otros que mantienen una curva a todo lo largo de la tapa. En este caso, la curva llega muy suave hasta la parte de arriba de la tapa.

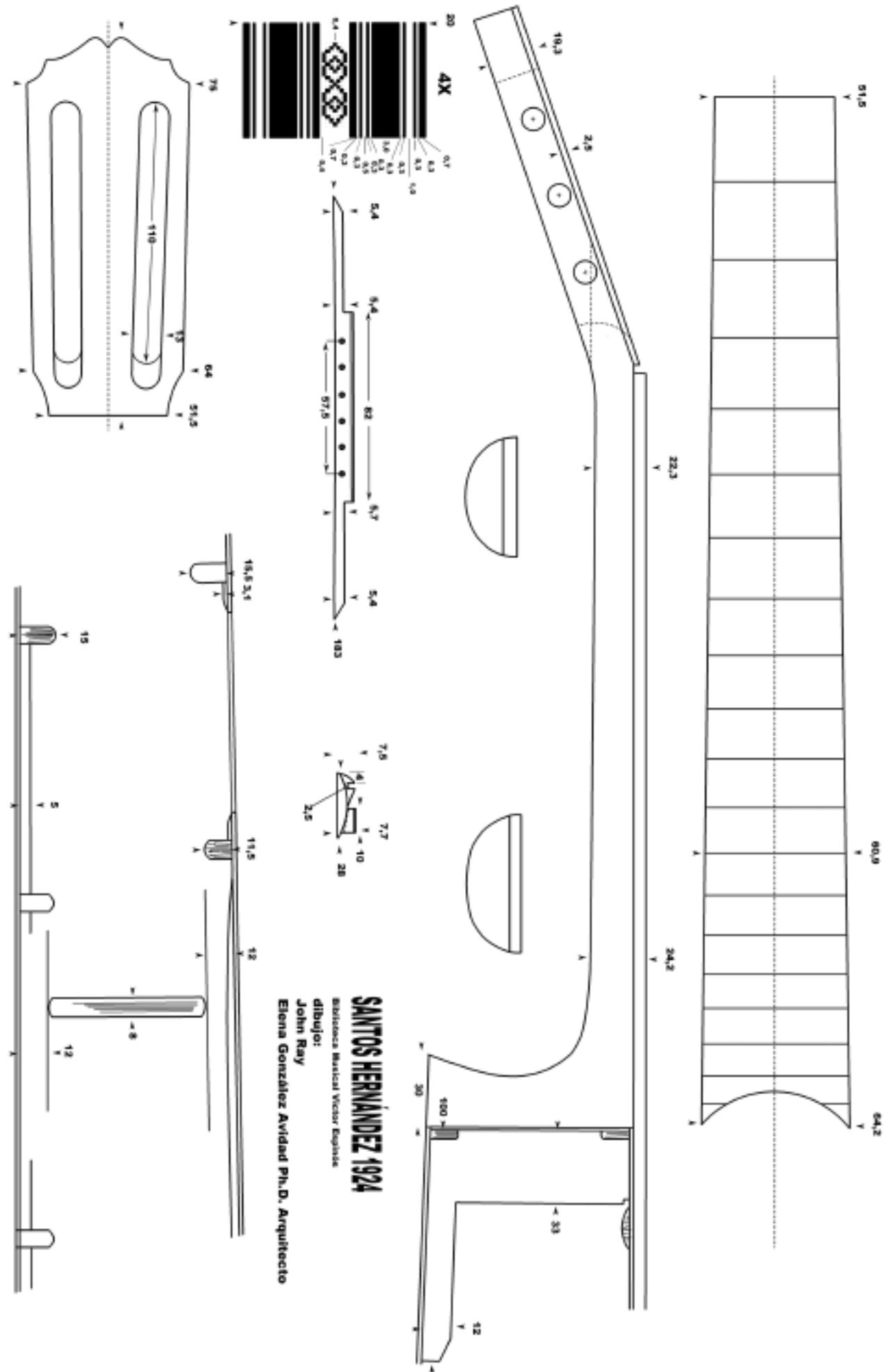
El puente de palosanto de Río tiene una curva con una altura de 1,85 mm en el centro. La tapilla es de nácar y los agujeros suben a un ángulo de 5 grados para salir libres en los agudos mientras en los bajos se ha quitado un mínimo de madera para que salgan bien. Los centros de los agujeros se sitúan a 5 mm de la parte superior del puente. Los aros de palosanto de esta guitarra tienen un grosor que varía entre 1 mm y 1,2 mm sin aparente intención, probablemente se deformaron ligeramente al domar-

los y el trabajo de dejarlos lisos por fuera varió las medidas. En cuanto a la altura de los aros, esta medida viene dada por un número precedido por A= en los distintos puntos del contorno.

En relación a la afinación de la tapa y la cavidad de la guitarra conviene que no se sitúen las resonancias muy cerca de una nota, ya que esto puede producir notas lobo. En este caso la resonancia principal del aire (la frecuencia propia de la cavidad de la guitarra) está entre Fa# y Sol. Como aparece en el plano, la altura máxima de las tres varetas centrales es de 4 mm. Las que quedan a cada lado tienen altura máxima de 3 mm. Y las exteriores y las que hacen «uve» tienen un máximo de 2 mm.

El método de Bruné para ver la «luz» que tiene una guitarra es dejar descansar una regla al lado del diapasón desde el puente hasta el hueso de la cabeza.⁴¹ En este caso el mástil sube 2 mm por encima de la línea de la regla para dar una buena altura a las cuerdas tanto en el puente como en la posición habitual de la mano derecha. El tiro es de 654 mm (25 3/4 pulgadas). La compensación en el puente es de 1,5 mm, en el lado de los bajos, y de 0,5 mm en el de las cuerdas agudas. Como es típico en casos de una compensación desigual es el puente entero el que está pegado de forma ligeramente oblicua

⁴¹ Richard. E. BRUNÉ: «Notes on the drawings», *The Guitar of Andrés Segovia*, op. cit., pp. 40-42.

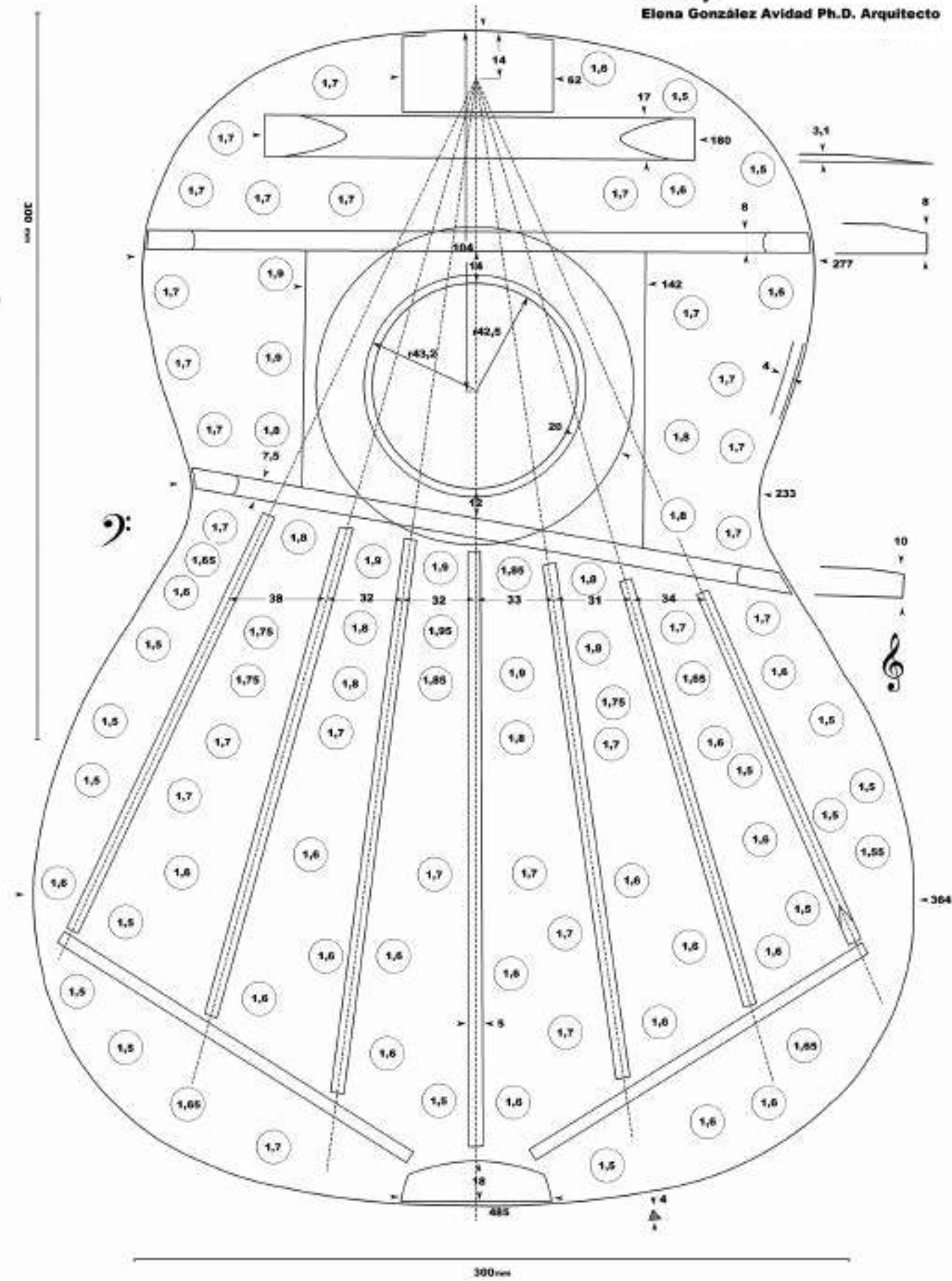


SANTOS HERNÁNDEZ 1924

Biblioteca Medical Victor Espinosa

dibujo:
John R.

Elena González Avidad Ph.D. Arquitecto

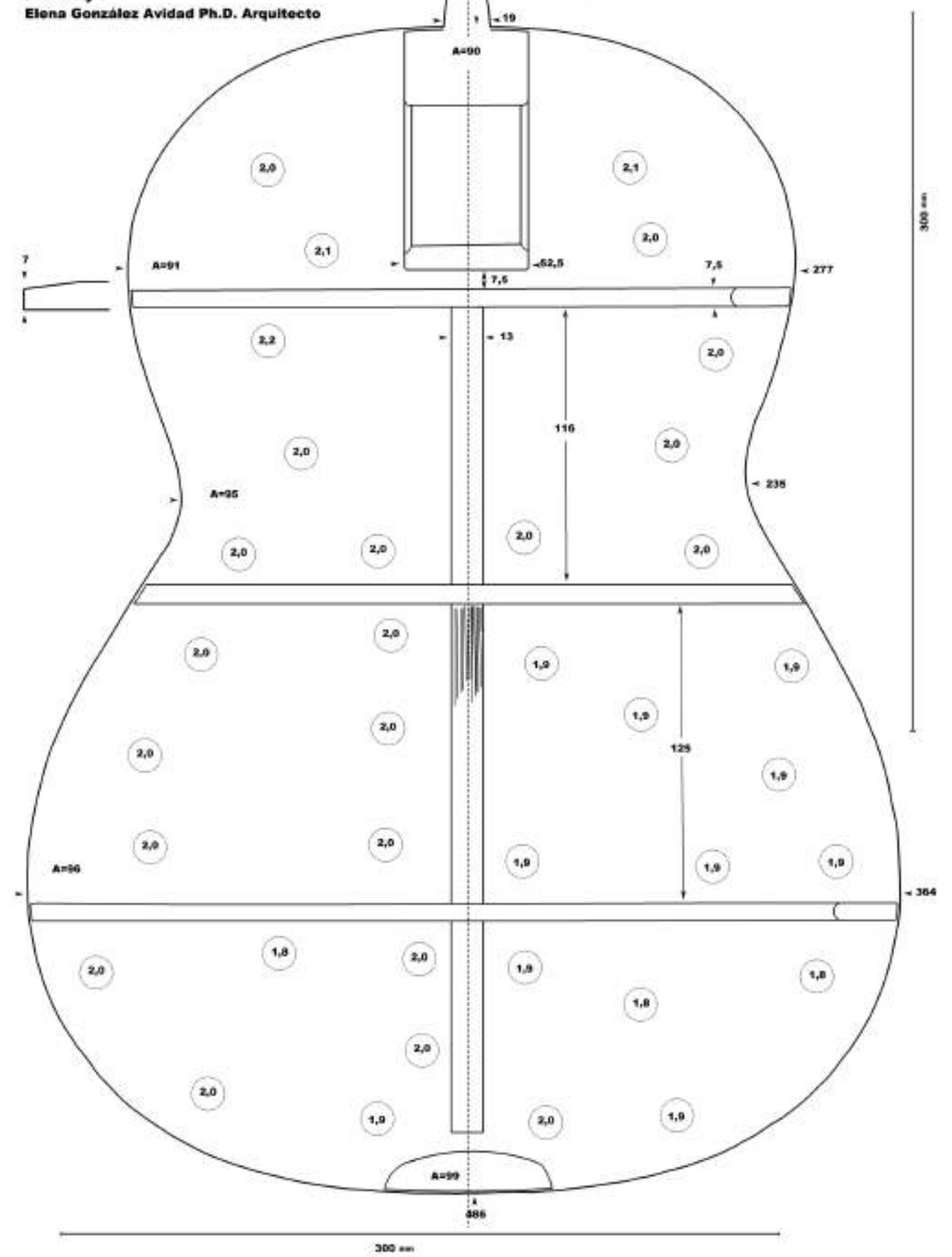


SANTOS HERNÁNDEZ 1924

Biblioteca Medical Victor Espinós

dibujo:
John Ray

Elena González Avidad Ph.D. Arquitecto



en lugar de dar ese ángulo a la ranura que aloja el hueso del puente. La separación entre la primera y la sexta cuerda en el puente es de 57,5 mm y en el hueso de la cejuela (en la cabeza de la guitarra), de 46 mm, midiendo de centro a centro de las cuerdas.

Las tiras pegadas en la parte más plana del interior de los aros tienen una altura de 3,5 mm en el centro, disminuyendo a 1 mm en los extremos. Estas tiras, al igual que todas las barras y refuerzos pegados al fondo, son de cedro. La barra transversal debajo de la boca está colocada con un ángulo de 10 grados respecto a la de arriba. La parte interior del zoque tiene un pequeño hueco donde toca la tapa para permitir espacio para el refuerzo del diapasón, pero no llega a tocar. Es una muestra de imprecisión que hace pensar que la tapa fue lo último en pegarse, con lo que no se pudo controlar muy bien la posición de este refuerzo.

En el interior de la guitarra encontramos tres veces el sello de Santos y también la firma «S. Hernández / Madrid / 1924» en un sitio muy alejado de la boca. La firma se corresponde muy bien con las que existen del maestro.

La filetería que acompaña a las cenefas de palosanto, de 2 mm de anchura por 3 mm de altura, es la siguiente: en la tapa, al lado de la cenefa, hay un filete blanco, uno oscuro seguido por otro blanco y otro oscuro, cada uno de 0,5 mm. En aros y fondo, la filetería empieza con el blanco, luego oscuro y termina con blanco (siempre en filetes de 0,5 mm). El fondo tiene en el centro un filete blanco de 1,5 mm de una madera que parece más porosa que el sicomoro, tal vez de ciprés.

Conclusiones

Quizás esta guitarra no nos cuenta mucho de Segovia pero está llena de insinuaciones y preguntas. ¿Por qué Segovia se desprendió de ella? ¿Tenía demasiadas guitarras de calidad o realmente se rompió la relación con Santos y esto fue un rechazo a su persona? Desde luego Santos y sus guitarras contaban con la admiración de casi todos los guitarristas de la época, y aquí hemos visto que Segovia también lo valora y parece que tocó esta guitarra en varios conciertos. La guitarra nos llega sin modificación alguna y en muy buen estado, lo cual es raro en un instrumento de esta antigüedad. Su autenticidad viene avalada tanto por su historia documentada como por los sellos y la firma colocados en lugares que garantizan su aplicación en el momento de la cons-

trucción, y no después. Esto también nos asegura que para nada se trata de un instrumento «de estudio» que normalmente se hacía en talleres multipersonales. En cuanto al sonido de la guitarra podemos referirnos al guitarrista Pedro Moreno y al director de la Biblioteca, Víctor Espinós, quienes quedaron encantados con el sonido en una audición privada donde el primero interpretó un *Minué* de Bach.⁴² Claudio Tupinambá comentó tras tocar la guitarra en un concierto homenaje a Segovia con motivo del 75 aniversario de la Biblioteca en 1994: «pensaba hacer sólo la pieza de Segovia con esta guitarra como un acto simbólico, pero suena tan bien que tocaré todo el concierto con ella».⁴³



Una firma que sólo pudo hacerse antes de finalizar el proceso de construcción

En el curso de nuestra investigación, Javier Riba se acercó a Madrid desde Córdoba para comprobar el sonido de la guitarra: «Suena estupenda, está viva» y afirmó que tenía la sonoridad característica de las buenas guitarras de la época, como por ejemplo la preponderancia de los bajos. Sólo echaba de menos un poco de flexibilidad en el sonido cuya falta quizás se deba al no haberse tocado regularmente.

AGRADECIMIENTOS: Quisiera agradecer a la directora de la Biblioteca Víctor Espinós, Inmaculada Seldas, las facilidades ofrecidas para acceder al instrumento de Santos Hernández. Este trabajo le debe mucho a Richard Bruné y sobre todo a su análisis de la Hauser de 1937. La labor de José Luis Romanillos sirve como referencia e inspiración para cualquier investigación con guitarras. El apoyo de Javier Riba y Mon-salud del Olmo ha sido igualmente imprescindible.

⁴² VÍCTOR ESPINÓS: «Pedro Moreno el guitarrista», *La Época*, 4-vi-1932 p. 6.

⁴³ DÍAZ: «Los acordes de Segovia, en los 75 años de la Biblioteca Musical», *op. cit.*