

# Conversaciones en torno a José Luis Romanillos

**Cristina BORDAS,  
Joan PELLISA,  
Stefano GRONDONA  
y Leopoldo NERI**

**A** LO LARGO de la densa historia de la guitarra nos encontramos con nombres propios que han realizado aportaciones relevantes en campos como la interpretación o la composición, pero existen otras figuras que su huella es tan profunda e influyente que han marcado un antes y un después, un punto de inflexión sin el cual no se entiende el posterior devenir del instrumento. Este es, sin lugar a dudas, el caso que nos ocupa. José Luis Romanillos pertenece a ese selecto grupo por sus trascendentales contribuciones como constructor e investigador. Así, *Antonio de Torres. Guitar Maker - His Life and Work*, *The Vihuela de Mano and the Spanish Guitar. A Dictionary of the Makers of Plucked and Bowed Musical Instruments of Spain* y *Making a Spanish Guitar* conforman una trilogía de publicaciones que le sitúa como referente indiscutible de los estudios contemporáneos de organología.

Con su desaparición física podríamos pensar que solo nos queda atenernos al recuerdo, a esa presencia invisible, como la describió Victor Hugo, que en muchos casos se tiñe de melancolía y se desdibuja en el tiempo. Muy al contrario, los ecos de su alma siguen entre nosotros de una manera palpitante, sonora, luminosa, a través de sus escritos y de los instrumentos que construyó a lo largo de su dilatada existencia. Este encuentro, celebrado a pesar de las distancias geográficas de los interlocutores (de Madrid a Roma, pasando por la Fatarella y Linares), salvadas gracias a las modernas comunicaciones, es un sentido homenaje a su memoria, a su legado y a su persona.

**LEOPOLDO NERI:** Buenas tardes a todos. Pienso que sería bueno iniciar este encuentro comentando cada uno de vosotros cuándo y dónde os encontrásteis por primera vez con Romanillos.

**CRISTINA BORDAS:** La verdad es que no lo tengo muy claro. Cuando yo me documentaba sobre los violeros de Madrid, hacia fines de los años ochenta, tuve un *feedback* con los Romanillos. El punto determinante fue cuando Gerardo Arriaga y yo hicimos la exposición *La Guitarra Española / The Spanish Guitar* en Nueva York. Se inauguró en el Metropolitan Museum en el 92, pero empezamos a trabajar junto a los Romanillos desde el año 90. El contacto con Romanillos fue muy importante para mí.

**L.N.:** ¿Qué papel desempeñó Romanillos en esa exposición?

**C.B.:** Él hizo las fichas técnicas de los instrumentos. Por lo tanto, estos documentos tienen su marca. Los comisarios decidimos qué tipo de entradas debía tener la ficha, pero él hizo el análisis de los instrumentos y fue quien las redactó. Hizo una tarea enorme, por ejemplo, poner los nombres de las maderas en su original latino para que no hubiera problemas de identificación. Hicieron, porque aquí intervino también Marian sin ninguna duda, las cosas de la manera más científicamente posible y creo que el resultado fue un gran éxito. Por otra parte, yo quería visitar a los guitarreros para ver qué instrumentos antiguos tenían y yo, Cristina Bordas, señora, pude comprobar que el mundo de los guitarreros en el año 90, que no se ofenda nadie, era un coto bastante cerrado. José Luis me orientó, vino conmigo a los



Su boda, Londres, 1959 COL. PARTICULAR DE TONI MIR

talleres y observé en qué concepto le tenían los otros guitarreros, que eran muy buenos profesionales, pero a muchos, las guitarras antiguas no les parecían instrumentos históricos. José Luis ya estaba investigando y trataba a las guitarras desde el punto de vista documental. Él y Marian, no nos podemos olvidar de ella porque estuvo presente desde el primer momento, consiguieron que guitarreros y coleccionistas prestaran algunos instrumentos importantes que se llevaron a la exposición. Esa exposición está muy marcada por su presencia.

**L.N.:** Stefano, cuéntanos, ¿cuándo conociste a José Luis?

**STEFANO GRONDONA:** Mi primer contacto con Romanillos fue a través de una de sus guitarras (le conocí con posterioridad), en concreto con la que tocaba Julian Bream. Esto ocurrió en julio de 1976. En aquel tiempo yo asistía a unas clases magistrales que Bream impartió en Montelpulciano (Italia). Bream tocaba una guitarra Romanillos de 1973 (to-

davía con su construcción original). En aquel curso no tuve la oportunidad de tocar el instrumento, pero escuché su sonoridad a través de las manos de Bream. Quién me iba a decir a mí que treinta años después pasaría dos años con aquel instrumento, interpretando numerosas piezas y realizando grabaciones. Claro, 1976 era una época en la que la cultura dominante de la guitarra ofrecía como ideales los modelos de Ramírez, Kohno y el mítico Fleta. En este sentido, yo estaba muy orgulloso de mi nueva Kohno 30, pero a través de las interpretaciones de Bream me di cuenta de que algo especial se producía con los instrumentos de José Luis, más allá de la sabiduría, gallardía y capacidad artística del guitarrista, unas potencialidades sonoras diferentes a las que yo estaba acostumbrado. Tuvieron que pasar bastantes años para que conociera personalmente a José Luis. Este era un tiempo en el que todavía era desconocido para gran parte del mundo de la guitarra ya que Bream no había realizado las famosas grabaciones con su guitarra Romanillos. De hecho, finalmente me encontré con él en Inglaterra, en octubre de 1981, con motivo del concurso de Leeds Castle, presidido por Andrés Segovia, un evento que es bastante mítico...

**L.N.:** Existe un video de ese concurso en Youtube...\*

**S.G.:** Sí, exactamente. En aquel concurso me ilusioné mucho, so-

\* Un documental sobre este concurso, celebrado del 9 al 13 de octubre de 1981 en el castillo de Leeds (Inglaterra), puede visualizarse en <youtube.com/watch?v=A2VD6td4ZiY> (consultada el 12 de diciembre de 2022).

bre todo porque toqué delante de Segovia... Había solamente unos cuantos guitarristas ingleses que utilizaban guitarras Romanillos; yo tocaba, siguiendo la tradición, con una Ramírez. En los años venideros fue cuando me di cuenta de que Romanillos no había encajado muy bien mi inclinación por Ramírez (en realidad, yo también empezaba a sentirme algo aburrido de ese instrumento), hecho que no comprendí en su momento porque Ramírez era la guitarra oficial de esa época y Segovia su mejor embajador al utilizar los instrumentos de ese constructor en sus giras y sacar aquel sonido tan extraordinario, además de seguir siendo un referente a nivel didáctico, pedagógico y cultural. Como decía antes, me sentía algo harto del sonido Ramírez, pero no sabía qué hacer... Así que, recordando la experiencia de 1976, pedí a José Luis en 1981 que me construyera una guitarra porque me gustaba la claridad de voces de sus instrumentos, pero tengo que reconocer también que sin ser muy consciente de que me podía encontrar con otras limitaciones instrumentales. José Luis tardó mucho en construirmela y años después fui consciente de que estaba lastrado por un pesado prejuicio que me reveló cuando finalmente me entregó el instrumento en 1993: «Creo que tú... sabes... que mis guitarras no son para los que tocan Ramírez o Fleta». Tras probar el instrumento me di cuenta de que era muy rígido, tan duro que casi era intocable. Por lo tanto, lo rechacé.

**L.N.:** Vamos, que tenías que tocar todo el rato apoyando [risas]

**S.G.:** Un apoyado en condiciones, ¡incluso sacando potencia de la espalda! [risas] Bromas aparte,

Romanillos creo que me entendió cuando le expliqué que la fuerza que él escuchaba en mis interpretaciones era fundamentalmente psicológica y no física en absoluto. De esta manera, José Luis prometió construirme otro instrumento y nuestra amistad (incluida la de Marian) siguió como siempre había sido, es decir, afectiva, comunicativa, a tal punto que pasábamos días y días hablando de música, guitarra y temas de la vida en los festivales en los que nos encontrábamos, como en Hungría, Bélgica, Ingle-

### «... Mis guitarras no son para los que tocan Ramírez o Fleta»

terra o Italia. No obstante, José Luis siguió durante algún tiempo en sus trece y la promesa de un nuevo instrumento nunca se materializaba. Pero curiosamente sí para algunos discípulos míos. Después de mucho insistir tuve al fin la guitarra en 1993 que, como he dicho antes, rechacé; pero mi interés y pasión por el tema de los instrumentos históricos estaba consolidado en mi trayectoria profesional. Así, mi acercamiento a Romanillos se centraba más en su faceta investigadora en torno a Torres que en la constructiva; pero, mi testarudez me hacía anhelar un instrumento de José Luis, teniendo en cuenta su potencial artístico, aunque me daba cuenta de que sus guitarras y las Torres eran bastante diferentes. En este sentido, cuando José Luis me construyó en Guijosa en 1995



La familia Romanillos: de pie, José Luis y Marian; sentados de izq. a drcha. Pepe, Ignacio y Liam  
FOTO BERLING, 1976. COL. PARTICULAR DE TONI MIR

«La Festiva», yo ya tocaba instrumentos de García, Simplicio, Santos, Esteso y, por su puesto, de Antonio de Torres.

**L.N.:** Me falta Joan, cuéntenos...

**JOAN PELLISA:** Empecé mi camino en la guitarrería hace 20 años, en el 2012. Si en agosto de ese año fue el curso en el que construí mi primera guitarra en septiembre entré a trabajar en el Museu de la



Julian Bream en el Festival de Pollença, 1970  
Posee una dedicatoria a José Luis Romanillos  
COL. PARTICULAR DE TONI MIR



Romanillos indica a Grondona un detalle de la tapa en presencia de Marian. Guijosa, 2005 COL. PARTICULAR DE JOSEF MELO

Música de Barcelona. Claro, allí conocí a Romanillos por bibliografía; pero no fue hasta 2013 cuando recibí una llamada en el móvil, mientras trabajaba en el Museu, y después de contestar me di cuenta de que el que estaba al otro lado era José Luis Romanillos. Me puse muy nervioso. Me llamó porque le había dado mi teléfono Jaume Bosser, otro maestro mío. Me pidió si podía buscarle un libro en la Biblioteca de la Universidad de Barcelona. No era un libro cualquiera, era *Plaza universal de todas las ciencias y artes*, un volumen del siglo XVII en el que aparecían los nombres de algunos vihuelistas famosos de la época. Vamos, que me utilizó de bibliotecario, pero así empezó mi

amistad con él que continuó durante tantos años.

**L.N.:** Qué anécdota más estupenda, Joan. Bueno, si me permitís os contaré también mi primer encuentro con Romanillos. Fue en un fin de semana allá por 2004, creo recordar, al poco de comenzar mi tesis doctoral sobre Regino Sainz de la Maza. Me encontraba en Madrid visitando a unos familiares cuando recibí una llamada de Javier Suárez-Pajares para animarme a que le acompañara con otro doctorando a Guijosa. Claro, como podréis imaginar, no me lo pensé dos veces y al día siguiente nos pusimos en carretera. Fue una visita corta, solo estuvimos por la tarde, pero tremendamente estimulante para

un joven investigador. Recuerdo que me llamó la atención la cantidad ingente de libros que abarrotaban las estanterías, la naturalidad con la que Romanillos hablaba del pasado de la guitarra o la forma tan delicada con la que trataba las maderas en su taller. ¡Fue una velada inolvidable! Bueno, si os parece bien ahora podemos adentrarnos en la figura de Romanillos desde un punto de vista humano, es decir, centrándonos en el hombre, parafraseando el título de aquel famoso artículo que escribió sobre Dionisio Aguado. No sé si estaréis de acuerdo, pero me atrevería a calificarle como una persona de la postguerra si tenemos en cuenta que su niñez y juventud se desarrolló en los

años cuarenta y que la pasó en pequeños pueblos donde existía, según declaró él mismo, «muchacha pobreza». ¿En qué manera estos hechos biográficos forjaron su personalidad?

**J.P.:** Pienso que esos factores son absolutamente definidores de su carácter. Si hablamos de lo humano en Romanillos, lo que se me viene a la cabeza es lucha social, activismo político, activismo cultural o una nostalgia que no se le quitaba ni cuando se reía. Aunque vivía en Guijosa siempre tenía añoranza de lo que conoció en su niñez, de los vínculos tan fuertes con su familia o de la tierra de donde descendían sus antepasados, no solo de Madrid, sino también de la zona de Atienza y sus alrededores. No creo que se pueda entender la figura de Romanillos sin tener en cuenta la posguerra, la pobreza y la represión.

**C.B.:** Yo estoy de acuerdo con Joan. Romanillos nos ha contado a muchos cómo fueron sus inicios en España y cómo fueron sus comienzos como guitarrero cuando llegó a Inglaterra, pero también como tú decías, Leopoldo, de una posguerra muy dura en España para personas como él que se tenían que ganar la vida prácticamente día a día, y que tenían una familia. Lo que yo no sé es si fue una familia represaliada por el franquismo o no, pero desde luego él siempre mantuvo el activismo político, de corte republicano, y veía eso que ha dicho Joan, la justicia social por encima de todo. Luego, cuando vino a España, yo creo que se desilusionó mucho.

**L.N.:** Pienso que Romanillos, mientras estuvo viviendo en Inglaterra, se fue creando una



Romanillos y Grondona. Guijosa, 2002  
COL. PARTICULAR DE STEFANO GRONDONA

**«Si hablamos de lo humano en Romanillos, lo que se me viene a la cabeza es lucha social, activismo político, activismo cultural o una nostalgia que nunca se le quitaba ni cuando se reía»**

España idealizada en su cabeza, que en realidad no era así, y creyó, tal vez ingenuamente, que todos los problemas que asolaban al país se habrían solucionado cuando él regresara.

**C.B.:** Él llegó a España en una etapa, los noventa, en la que ya había una sociedad más flexible que la que había antes. De ahí

que cuando se estableció en Guijosa y empezó con su proyecto tan bonito, tan importante, como fue el Centro de la Guitarra Española en Sigüenza tuvo el apoyo por parte de un Ayuntamiento socialista. Cuando cambió el color, el proyecto cayó en la desatención del Ayuntamiento a pesar de que los Romanillos se ocupaban personalmente del material expuesto. Eso le marcó muchísimo y recuerdo que me comentaba también que en Madrid sentía como que había mucha tensión en la calle, que la gente no respetaba, por ejemplo, los pasos de cebra... creo que sentía dureza en el ambiente social en España.

**S.G.:** Estoy de acuerdo con lo que opinaba Leopoldo antes, es decir, que su relación con el mundo contemporáneo y la añoranza de su país fueron algunos factores que permitieron a José Luis crearse una España utópica, o, mejor dicho, recrearse en una España ideal, una España ancestral. El problema fue que ese sueño lo comparó con el tiempo que le tocó vivir y le generó una desilusión perenne es su personalidad, sobre todo, como apuntaba Cristina, cuando a su regreso se encontró con un país que no era el que él deseaba. Pienso que sus ideales fueron demasiado elevados frente a los valores efectivos de la sociedad española de ese momento. Este conflicto entre ilusión y desilusión nunca pudo resolverlo y le acompañó a lo largo de toda su vida. Además, el escaso contacto con sus raíces patrias durante los primeros años ingleses despertó en él una vocación artística por construir guitarras y tratar de obtener de ellas el reflejo de su sensibilidad más profunda. Así, podemos con-

siderar esta faceta como la expresión de su voz más personal, o, dicho de otra manera, el grito profundo de su trágica ilusión. Romanillos decía siempre muy enfáticamente que «¡la guitarra era el regalo que España había ofrecido al mundo!», una afirmación con ciertos tintes nacionalistas (que hoy podrían considerarse peligrosos), pero que no buscaba prescindir de la riqueza cultural de cada una de las regiones de España. En definitiva, Romanillos trató de rescatar, con buena fe y para sí mismo, esa España imaginada que era una reacción existencial a su propia añoranza, a la falta de un mundo ideal que probablemente había perdido en su juventud.

**J.P.:** Él me habló de su niñez como una etapa muy feliz en Madrid, aunque fuera un periodo duro en el que su padre buscaba

---

**«De joven estaba muy interesado por las letras y les daba una importancia básica en la formación del ser humano»**

---

garbanzos de estraperlo y los escondía en el forro interior de su chaqueta. Dentro de la miseria en la que creció, él recordaba una infancia feliz, es decir, como una Ítaca, como ese concepto del buen salvaje. Esos tiempos pasados beben de su agradable estancia en Madrid y en los pueblos situados alrededor de Atienza donde iba a veranear.

**L.N.:** También me gustaría destacar su afición al flamenco que, en principio, ¿estuvo por encima de la guitarra «clásica»? ¿qué tipo de piezas tocaba? Creo que incluso colaboró con una entrada en el *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*.

**J.P.:** Poco sé al respecto, lo único que puedo decirte es que sus inicios en la construcción de guitarras estuvieron vinculados con el flamenco. El impulso que le llevó a querer tocar la guitarra fue la añoranza de su tierra, que canalizó aprendiendo a tocar la guitarra flamenca. Igual digo una barbaridad, pero recuerdo que una vez me dijo que todo empezó cuando quiso tocar unos fandanguillos...

**L.N.:** Otro rasgo que quiero considerar de su perfil humano es que solía confesar que poseía una escasa formación académica, un déficit de lecturas porque solo había cursado la escuela primaria. ¿Creéis que ese factor pudo crearle algún tipo de complejo? Y, por ampliar más la pregunta, ¿qué tipo de lecturas eran sus preferidas, aparte de las guitarrísticas?

**J.P.:** Sí, es verdad que tuvo poca formación académica, pero fue un grandísimo lector desde muy joven. Era un enamorado de la poesía hasta sus últimos días y un gran escritor de poesía; pero, aunque no tuviera mucha formación académica, ya de joven estaba muy interesado por las Letras y les daba una importancia básica en la formación del ser humano. Muestra de ello es la anécdota que os voy a contar: en sus ratos libres, durante el servicio militar, enseñó a leer y escribir a sus compañeros de cuartel.

**S.G.:** Con los medios limitados que tuvo a su alcance, Romanillos logró una enorme profundidad y rigor en sus investigaciones. Un ejemplo evidente lo encontramos con Torres. Esa figura ancestral y perdida en el tiempo se hubiese olvidado para siempre sin el libro de Romanillos. Un libro que, además de ser científico, está escrito con absoluta pasión. Antes de que lo publicara tuve muchas conversaciones con José Luis sobre este guitarrero; luego, cuando salió al mercado, lo estuve leyendo noche y día, a todas horas, con absoluto delirio, aunque las fotografías fueran de una calidad muy básica. En este sentido, yo supe ver en esas guitarras lo que me encantaba. Todo lo que se cuenta en el libro me pareció ma-



Grondona tocando la guitarra (1973)  
que perteneció a Bream, Tokio, 2006  
COL. PARTICULAR DE STEFANO GRONDONA

ravilloso, un verdadero acceso a la belleza. Esto es lo genuino de Romanillos, es decir, que más allá de su consideración como investigador o comunicador, poseía una auténtica pasión cultural. En este sentido, creo que para ser un verdadero comunicador no es requisito indispensable ser un escrito profesional. Romanillos, acompañado siempre por su esposa, amiga y compañera, Marian, ha investigado de manera constante a lo largo de gran parte de su vida y juntos han escrito también el *Diccionario*, si bien para mí la cumbre de su espíritu reside en el libro de Torres. Además, hoy en día lo noto más porque la guitarra y su cultura,

quiero aprovechar para decirlo, van peligrosamente por otro camino más banal y, sobre todo, antimusical.

**C.B.:** No tengo constancia de cuál era su bagaje intelectual o cómo lo construyó. Yo me lo encontré ya instalado en los archivos, leyendo documentación y todos los libros que había sobre guitarra como un investigador más. Él leía toda la literatura que se publicaba sobre instrumentos musicales, estaba suscrito a The Galpin Society y a otras instituciones de organología relevantes. Sí veo acertado lo que ha dicho Stefano, es decir, que José Luis nunca encontró esa España que él buscaba y quizás idealizaba, lo que le lle-

vó a ese estudio sobre la guitarra, a poner la guitarra española como –porque eso sí que hay que decirlo– el súper instrumento, la guitarra española con mayúsculas, y en cierto sentido tenía razón, porque en España todo lo relacionado con el patrimonio instrumental ha estado –y sigue estando– muy desatendido, y los estudios sobre los instrumentos musicales también. Entonces, él y Marian nos han hecho un gran favor en este sentido; ambos se «incrustaron» en los archivos y



Romanillos y Grondona durante el acto de nombramiento del guitarrero como Doctor Honoris Causa por la Universidad de Alicante, 2014 COL. PARTICULAR JOSEP MELO



José L. Romanillos recibe el galardón de Doctor Honoris Causa por la Universidad de Alicante en presencia de su esposa, 2014 FOTO ROBERTO RUÍZ ZAFRA COL. PARTICULAR DE TONI MIR

empezaron a localizar y difundir esa documentación que para nosotros es fundamental y muy valiosa. Y yo he debatido con José Luis sobre las ordenanzas de los violeros madrileños: que si son de 1578; no, que son de 1577...

**L.N.:** Es decir, que manteníais un cierto «pique» intelectual...

**C.B.:** Sí, en épocas lejanas, en los años 80-90 manteníamos esos debates en los que a veces intervenía Beryl Kenyon, recientemente fallecida por desgracia. Los Romanillos han hecho una tarea impresionante en ese sentido. Y a mí lo que me da pena, aunque luego hablemos de ello, es que gran parte de su investigación y sus libros sean conocidos en inglés, porque fueron publicados en ese idioma, pero no en español; si lo hubieran hecho en español habrían tenido a lo mejor más difusión, pero aun así su tarea nos ha servido a todos los que investigamos. Falta esa transmisión a un nivel mayor.

**L.N.:** Una divulgación a nivel internacional, podríamos decir.

**C.B.:** Internacional y también podemos decir que nacional. Muy poca gente conoce a José Luis Romanillos y Marian Harris fuera de nuestro ámbito musical.

**L.N.:** Al hilo de lo que dices, Cristina, tengo la impresión de que Romanillos lo que ansiaba, y que al final de su vida creo que lo consiguió con creces, era poseer un planteamiento intelectual humanístico, de ahí que le interesara cualquier ámbito del conocimiento. Él pensaba que la vía académica era la más apropiada para alcanzar esa meta, y tenía mucha razón, pero creo que no fue consciente de que su tra-

yectoria encarnaba un claro ejemplo de que se puede obtener una visión crítica de la realidad a través del esfuerzo, la tenacidad y la perseverancia personal. Claro, esta segunda vía es, tal vez, más difícil y prolongada en el tiempo que la anterior, pero igual de efectiva que el haber pasado por las aulas de una Universidad.

**C.B.:** Creo que una de las cosas que más feliz le hizo o que más le gustó a Romanillos fue el reconocimiento de la Universidad, en concreto la de Alicante, y su nombramiento como Doctor Honoris Causa. Eso para él supuso una manera de insertarse en la comunidad científica y alcanzar una meta muy importante.

**L.N.:** Cerrar el círculo, en definitiva.

**C.B.:** Exacto. Él se había interesado, había leído, había hecho investigación, como todos los investigadores, mejor incluso que muchos investigadores, había publicado todas estas cosas, y después llegó ese reconocimiento de la Universidad de Alicante donde ya había hecho una exposición con un catálogo, que todos

conocéis. Para él, como investigador, fue la culminación de su trayectoria.

**L.N.:** Bueno, si os parece bien me gustaría que ahora nos centráramos en su faceta como constructor. Claro, sobre este tema tenemos que recordar inevitablemente aquella primera guitarra que construyó en Inglaterra a raíz de que sus padres no le enviaran una, y, sobre todo, el método que manejó, es decir, el publicado en 1957 por el director de la revista B.M.G., A. P. Sharpe, y que se titula *Make Your Own Spanish Guitar*. Joan, ¿crees que ese manual era válido para poder construir una guitarra?

**J.P.:** No. Definitivamente, no. Si sigues punto por punto lo que dice Sharpe en su libro tendrás una caja con una forma rara que quizás, dándole muy fuerte a las cuerdas, suene algo. Estoy exagerando, vale. Lo que quiero decir es que es un método muy malo de construcción de guitarras ya que sigue la estela de las publicaciones del *Do it yourself* de Estados Unidos de esa época, donde te enseñaban desde cómo cocinar un estofado de ternera, construir una silla o arreglar la antena del televisor. *Make Your Own Spanish Guitar* es muy básico, pero en su tiempo fue una revolución; eso sí, no fue el primero ya que existen otras publicaciones anteriores. A mí lo que me parece muy interesante es que de ese libro surgiera un Romanillos. Aquí hay un sustrato que yo llamo artesanía, Stefano lo llamará arte.

**S.G.:** Las dos cosas.... ¡El arte es la meta sobre la cual se proyecta la artesanía!

**J.P.:** Estamos hablando de lo mismo, al fin y al cabo.

---

**«Una de las cosas que más feliz o que más le gustó a Romanillos fue el reconocimiento de la Universidad, en concreto la de Alicante, y su nombramiento como Doctor Honoris Causa»**

---

**S.G.:** No me «piques», como decía antes Leopoldo. No son solo métodos...

**J.P.:** Claro. Que Romanillos llegara tan lejos con este libro, a mí me dice mucho de Romanillos. Era un ebanista de alta calidad que realizaba trabajos muy buenos. Llevaba décadas practicando con la madera y conocía perfectamente los materiales, las herramientas, los métodos, todo. Si a la vocación artesanal que poseía le sumas esa inquietud o pulso artístico, pues... lo tenía todo.

**L.N.:** Creo que ese método de Sharpe fue el detonante intelectual para que Romanillos comenzase a hacerse preguntas sobre cómo se debía construir un instrumento. Además, le permitió también observar sus carencias técnicas y desarrollar una capacidad crítica muy potente que aplicó a todos los campos del conocimiento a los que se enfrentó.

**S.G.:** Estoy de acuerdo. Le permitió liberarse de las ataduras de cualquier escuela ya que no se alineó con ningún constructor. En el taller madrileño de Ramírez todos los operarios construyen el mismo instrumento de la misma forma, siguiendo un procedimiento muy delimitado. Esto no quiere decir que no construyan bien, pero trabajan según un principio práctico idéntico. Además, cuando un guitarrero se hace discípulo de alguien luego resulta bastante difícil olvidar el modelo cultural y los parámetros referenciales aprendidos.

**L.N.:** Debes tener una fuerte personalidad para iniciar tu propio camino. Se me viene a la memoria el caso de Santos Hernández:

---

**«Romanillos construyó básicamente un tipo guitarra española que debía mucho del ejemplo de Hermann Hauser Sr., el constructor alemán»**

---

al principio estuvo en el taller de Ramírez, pero luego supo crear su propio estilo de construcción.

**J.P.:** Una puntualización, Leopoldo. Lo que hace Santos Hernández es aplicar otras formas de entender el funcionamiento de la tapa armónica. Esto lo hace Santos, pero también Enrique García. Ambos, cuando salen del taller de Ramírez, empiezan a trabajar las tapas armónicas teniendo en cuenta los espesores, las flexibilidades y el vareteaje, y lo hacen de una forma independiente y distinta a la tradición de los Ramírez. Por lo tanto, más que una cuestión de personalidad, en mi opinión tiene que ver más con la aplicación y deducción de técnicas constructivas.

**S.G.:** Volviendo a Romanillos, su inspiración procede de una, podríamos decir, reacción química extraordinaria de su psique. A partir de ese impulso, él supo construirse un mundo rico y propio. Un ejemplo son los libros que escribió después de analizar y catalogar todas las guitarras que le fueron saliendo al paso. También quisiera decir algo sobre la discrepancia entre el Romanillos

ideólogo de la guitarra española y el Romanillos constructor de su propia e idealizada guitarra española. En verdad, a lo largo de su vida él no focalizó su atención en esta última vía, exceptuando sus últimos años. En la práctica totalidad de su periplo vital Romanillos construyó básicamente un tipo guitarra española que debía mucho del ejemplo de Hermann Hauser Sr., el constructor alemán. Encuentro muy interesante reflexionar sobre esta contradicción: Romanillos anhelaba entender la trascendencia de Torres y, sobre todo, el mundo español que emanaba de su figura, a la que veneraba de una forma casi religiosa (y utilizar esta palabra con José Luis es casi un chiste...). Sus guitarras eran más rígidas que las de Torres, con una respuesta en los bajos que no podía compararse con las del maestro almeriense, quien representaba la verdadera evolución hacia la guitarra moderna. Después de que al instrumento se le añadiera la sexta cuerda todavía este seguía sin sonar porque permanecía en la caja de una guitarra de cinco órdenes, estructura que respondía a frecuencias graves en torno al La o el Sol como máximo. Torres tuvo la increíble intuición de crear una estructura para la guitarra que respondía tan bien a las frecuencias de la sexta cuerda, llegando a los sonidos graves del violonchelo de un cuarteto de cuerda imaginario.

**L.N.:** Joan, ¿quieres hacer alguna acotación a la reflexión de Stefano sobre Hauser?

**J.P.:** Sí. Es Hauser. Romanillos es Hauser.

**S.G.:** Pero Hauser no es Romanillos, y tampoco Hauser es Torres.

Eso sí, el constructor alemán es el único que sintió la necesidad de optimizar la guitarra de Torres, la que había conocido a través de Llobet...

**J.P.:** Llobet, exactamente.

**S.G.:** Y la Manuel Ramírez de 1912 de Segovia, hecha por Santos Hernández, que también respondía a los planteamientos de Torres.

**J.P.:** En realidad Romanillos consigue lo que buscaba Hauser tras aplicar la forma de entender la guitarra Torres al sustrato que tenía Hauser. Consigue implementar el filtro de Torres a la base constructiva de Hauser.

**S.G.:** Bueno, Joan, cada uno llega donde puede o donde sus capacidades le permiten; eso sí, siempre con humildad y flexibilidad mental.

**J.P.:** Es una cuestión de percepción estética. Hauser pudo estudiar muy bien la Torres de Miguel Llobet, pero no la entendió de la misma forma que Romanillos.

**S.G.:** Creo que a Hauser le sirvió tanto la Torres de 1859 de Llobet como la Manuel Ramírez-Santos Hernández de Segovia. De hecho, logró reforzar la respuesta grave de sus instrumentos. Yo he tocado y grabado con una guitarra Hauser Sr. de 1947 con tornavoz que parecía hermana gemela de la Torres de Llobet. En cambio, nunca he visto una Romanillos que responda de la misma forma a frecuencias más bajas que entre Fa sostenido y Sol. Las Torres responden más graves, en torno a Re sostenido y Mi. Aparte de las guitarras que siguieron el modelo de Torres, Hauser Sr. también construyó instrumentos hasta el final de sus días a la manera tradicional alemana, en concreto a la vienesa. Trató de alcanzar sus



Romanillos y Pellisa trabajando sobre una guitarra COL. PARTICULAR DE JOAN PELLISA

idealizados parámetros organológicos mediante la experimentación constante y obtuvo una enorme claridad tímbrica en sus instrumentos, los cuales, la verdad, son más fríos que los españoles, pero como contrapartida tienen un alucinante equilibrio sonoro. Eso sí, esta reflexión me lleva a un hecho paradójico en la trayectoria de Segovia: un artista como él, de raíz profundamente española y emocional, dejó en 1937 a un lado su Manuel Ramírez-Santos Hernández de 1912 para tocar

**«Hauser pudo estudiar muy bien la Torres de Miguel Llobet, pero no la entendió de la misma forma que Romanillos»**

una Hauser con la que alcanzó su cumbre artística. Y hablando de contradicciones, ahí va otra de Romanillos: me dijo y repitió en numerosas ocasiones, hablando de la belleza del sonido español y del arte de Segovia, lo siguiente: «¡Ah, pero a mí el sonido de la guitarra que más me gusta, hablando claro, es cuando escucho a Segovia tocar *La maja de Goya!*». En realidad, ¡Segovia nunca grabó esta pieza con la Santos Hernández!, la grabó solo con la Hauser de 1937 en 1944 con cuerdas de tripa y bajos de seda entorchados en metal, y a finales de los años cincuenta con cuerdas modernas.

**J.P.:** Yo nunca dije a José Luis esto que os he dicho a vosotros, es decir, sus similitudes con Hauser, sobre todo porque se hubiera enfadado.

**S.G.:** Claro, porque lo que José Luis escribe en su libro sobre Torres es que Hauser nunca obtuvo en sus instrumentos la esencia del sonido español. Y sobre este tema encuentro otra contradic-

ción en Romanillos, que salía muy frecuentemente en nuestras conversaciones: él hablaba mucho del sonido español, con verdadera pasión, con sentimiento, como si fuera un parámetro abstracto, pero cuando terminaba las explicaciones generales y adoptaba un nivel más científico, solía decir: «no, yo hablo del sonido español solamente desde el punto de vista del estilo de construcción español, basado en un sistema de varetas en forma de abanico...». Entonces, la conversación se iba por otros derroteros y, en realidad, nunca aclaró oficialmente qué entendía verdaderamente él por el sonido español.

**L.N.:** Me gustaría introducir un elemento más en esta interesante conversación, y es el de las maderas. Tengo entendido que Romanillos solía utilizar para la tapa armónica sobre todo el abeto rojo.

**J.P.:** Era la única que utilizaba, el pinabete, aunque su madera preferida era el ciprés.

**S.G.:** ¿También para la tapa? O quieres decir para el fondo y los aros...

**J.P.:** No. Ese tipo madera era cuando hablaba de manera general. Le gustaba el color del ciprés, el tacto, cómo sonaban las herramientas en el ciprés. Sus tapas son solo de pinabete.

**C.B.:** Pero en eso Romanillos creo que seguía las ordenanzas de los violeros desde el siglo XVI, es decir, que todas las tapas de todos los instrumentos de cuerda tienen que ser de pinabete.

**J.P.:** Sí, pero este apego al pinabete es anterior a que conociera todo el material de archivo.

**C.B.:** A lo mejor era un iluminado de las fuentes históricas...

**J.P.:** No, es que simplemente no le gustaba cómo sonaba el cedro.

**C.B.:** Claro, respecto a esto de las maderas, aunque no puedo hablar nada de los sistemas de construcción como hacéis vosotros, a mí me gustó mucho siempre cómo José Luis tenía esa curiosidad por ampliar conocimientos y cómo empezó a investigar sobre los tipos de madera de una manera muy profunda. Él utilizaba una serie de aparatos portátiles que le permitían discernir la calidad de las maderas, como un buen profesional. Todo esto forma parte de ese espíritu inquieto que tenía Romanillos por conocer muchas cosas, como cuando empezó con las rosetas de las vihuelas y de las guitarras barrocas y se metió a investigar las fuentes históricas... En definitiva, era esa necesidad, esa curiosidad por conocer.

**L.N.:** Hablando de todo esto, sí me gustaría preguntarle a Joan sobre un aspecto técnico concreto. Según tengo entendido Romanillos buscaba la afinación de la tapa armónica entre el Sol o el Sol sostenido. ¿Esto es habitual entre los constructores o era una cosa particular de Romanillos?

**J.P.:** Es una interpretación. Buscar la afinación de una caja tiene que ver con la resonancia de Helmhöhlz, aunque este es otro tema. La afinación de la tapa se realiza golpeándola, a esto se le llama *tapping*.

**S.G.:** ¿Cuando la guitarra está acabada o antes...?

**J.P.:** Durante todo el proceso. Lo que pasa es que cuando la guitarra está terminada sí que puede hacerse una lectura científica, interpretando la resonancia de Helmhöhlz que es la frecuencia

básica de una caja cerrada, etc. Pero a lo que se refiere Leopoldo es cuando tú golpeas una madera: esta ofrece una frecuencia en función del tamaño y de la densidad de la pieza que se está trabajando.

**S.G.:** Pero Torres sabía sacar frecuencias graves de las guitarras que tenían el tamaño de una Panormo, por lo tanto, no solo de las que tenían cajas de resonancia grandes.

**J.P.:** Sí, pero cuidado, Stefano, estás hablando de las resonancias de Helmhöhlz.

**S.G.:** Sí, claro. Evito emitir comentarios sobre el proceso de construcción porque no soy constructor de guitarras. No obstante,



Romanillos y Pellisa COL. PARTICULAR DE JOAN PELLISA

sí toco un instrumento y te puedo asegurar que sé percibir cuándo los bajos son reales o artificiales en función de la respuesta sonora de la caja. Si esta está afinada en Sol, el bajo nunca te responderá. Traté de hablar con José Luis sobre este tema desde el plano musical, pero él era muy reacio; solo en sus últimos años fue algo más receptivo. Por el contrario, recuerdo mis conversaciones con David Rubio, que había sido el guitarrero de Juliam Bream antes de que este conociera a Romanillos, en las que hablábamos abiertamente sobre la importan-

cia de conseguir una resonancia, o, mejor dicho, cómo lograr una resonancia baja que mantuviese la fuerza de la tapa y realzase los agudos. Claro, una tapa muy fina responde bien a los bajos, pero no tanto a los agudos.

**J.P.:** Aquí es donde entra en juego la función del varetaje, no la distribución de las varetas, sino la flexibilidad de cada una de ellas; pero nos estamos desviando un poco del tema... [risas] Volviendo a la cuestión de Leopoldo, Romanillos, al igual que muchos otros guitarreros –yo me incluyo entre ellos–, lo que hacemos es buscar una flexibilidad en la madera.

Mira, esta es una tapa de Romanillos [Pellisa se gira y la extrae de una estantería de su taller], es la que lleva «La Medio Siglo». Está hecha por José Luis alrededor de 1990. Me la regaló y me dijo: «Tú igual puedes hacer una buena guitarra con esto...».

**S.G.:** Y a qué esperas, Joan, para construir una guitarra con esa tapa [risas].

**J.P.:** Esta se queda así [risas]. La cuestión es que buscamos un grado de flexibilidad. Nosotros nos pasamos mucho rato doblando la madera para conseguir un retorno adecuado, un movimiento.

Qué pasa, que esto se consigue dejando más madera en un sitio y menos en otro. Como te pasas todo el rato rebajando, quitando madera, ya que no se puede añadir, lo que se modifica es la nota que se obtiene cuando se golpea la tapa. ¿Por qué? Porque estás rebajando el espesor de la pieza de madera. Por eso, el buscar una nota es tratar de encontrar un punto de referencia teniendo en cuenta la densidad o la masa de la pieza, pero no tiene que ver con el resultado final.

**S.G.:** Pero el resultado final tiene

---

**«La gran mayoría de las guitarras Romanillos poseen bajopuente, lo que provoca que la tapa sea rígida. Casualmente, este es un rasgo típico del estilo de construcción de Hauser»**

---

que estar proyectado con antelación. Si de tu proceso de construcción obtienes una guitarra en Sol, será mejor que ni me la enseñes.

**J.P.:** No, no, no, claro, La resonancia de la caja tiene que estar entre un Mi o un Fa, o, si se puede, más grave porque la que tiene tornavoz llega hasta un La.

**S.G.:** Además, la gran mayoría de las guitarras Romanillos poseen bajopuente, lo que provoca que la tapa sea rígida. Casualmente, este es un rasgo típico del estilo de construcción de Hauser. Con este elemento, el constructor alemán adquiriría un gran control, consciente y científico, de su sistema de construcción. En el caso de Romanillos, este tenía por un lado un gran talento artístico y, por otro, seguía el modelo arquetípico de una guitarra. Solamente las últimas, que yo he tocado, como por ejemplo «La Culé» y «La Marian», no tenían el bajopuente porque parece que buscaba otra cosa. En este sentido, pudo moverse con mayor libertad en dirección al modelo de Torres. Eso sí, ¡nunca estuvo libre del todo!

**J.P.:** En sus últimos años, Romanillos se acercó más a Torres que en toda su vida.

**S.G.:** Exactamente, por eso lamento que José Luis no construyera más instrumentos en sus últimos años. Es una lástima, sobre todo porque los pasos más artísticos se suelen llevar a cabo cuando te haces mayor.

**L.N.:** Quisiera poner sobre la mesa dos elementos más sobre cómo construía Romanillos sus guitarras: el primero es si el uso del tornavoz o el semitornavoz en algunos de sus instrumentos fue algo experimental o un aspecto que él quiso desarrollar; el otro es que solía utilizar para la unión del mástil con los aros unas cuñas de madera ¿podríamos decir que este factor es característico de Romanillos?

**J.P.:** En cuanto a lo segundo, esas cuñas son un elemento bastante estándar porque es una forma que facilita el proceso de construcción, es decir, esas piezas –desde una perspectiva general– se usan para cuando te ha quedado la ranura del aro demasiado grande. Lo suyo es que el corte para el aro [Pellisa se levanta y coge un mástil de la estantería de su taller] debe tener unas décimas de anchura para cuando se encaje. A veces, esa sección queda un poco más gruesa de lo debido, de ahí que la única manera para solucionarlo es metiéndole cuñas para que esté bien compacto. Lo que hace Romanillos es llevar esto al extremo y convertir la solución a un fallo en un método de trabajo. No fue el primero en usarlo, pero es quien lo ha difundido y lo ha adoptado como algo sistemático. Por ejemplo, en Torres nunca he visto cuñas, así como tampoco en

García o Santos Hernández. La tradición dice que el uso de cuñas es cuando se ha cometido algún error en el proceso de construcción. En cuanto al tornavoz, Romanillos lo usó buscando entender el porqué de ese elemento. Antes os he hablado de la resonancia de Helmhöly, que es cuando tu golpeas la caja de la guitarra y te ofrece una frecuencia de base. A grandes rasgos, y siendo muy sintético, cuanto más baja sea esta frecuencia, el instrumento será más rico armónicamente.

**S.G.:** ¿Por la zona de los bajos?

**J.P.:** En general, riqueza armónica. No estoy diciendo que suene mejor o peor.

**S.G.:** Pero la tendencia es que los tiples no se escuchen y que, con el tornavoz, la quinta cuerda suene a menudo muy metálica.

**J.P.:** Claro, porque hay mucha presencia de frecuencias bajas.

**S.G.:** El tornavoz es un artilugio, es una forma de llegar a una afinación baja del instrumento modificando de manera artificial el movimiento del aire que circula por la caja. En su primera época, Torres hizo experimentos construyendo guitarras con tornavoz, pero a partir de su madurez, en su segunda época, no incorporó este elemento en sus instrumentos, que yo tenga constancia. Esto demuestra que el guitarrero almeriense tuvo la certeza de que era innecesario el tornavoz para lograr una resonancia baja.

**J.P.:** Claro, claro. Lo que hace el tornavoz es cerrar la «boca» de la caja, generando una frecuencia de Helmhöly mucho más baja. Esta sería la explicación acústica. Lo que pasa es que, si trabajas con tornavoces cortos en vez de largos, lo que haces es bajar la

---

**«Lo que más me sorprende de las guitarras de José Luis a nivel decorativo es la combinación de maderas naturales, tanto en filetería como en espigas o cuadradillos, con una mezcla de colores muy característica que considero que es mucho más personal que sus otros motivos decorativos»**

---

frecuencia de la caja, pero no tanto como lo haría uno entero y conseguir eso que dice Stefano: bajar la resonancia de la caja lo suficiente como para ganar riqueza en los bajos sin obscurecer los agudos. Yo sé, porque me lo explicó José Luis, que él utilizó los tonavoces de forma experimental, buscando un punto medio. Creo que siempre los utilizó de madera, nunca como los tradicionales, es decir, de metal.

**C.B.:** El tornavoz era uno de los pocos experimentos que se pusieron en marcha en el siglo XIX, en los años 40, y yo creo que José Luis lo que tenía era curiosidad por saber cómo funcionaba para aplicarlo a sus guitarras y ver el resultado. De eso sí que hablamos alguna vez, sobre todo cuando aparecieron en algunas

guitarras, y nos preguntábamos para qué servía, qué es lo que buscaban con el tornavoz.

**L.N.:** Volvemos a lo que hemos comentado antes, es decir, que Romanillos era una persona muy reflexiva que estaba preguntándose constantemente el porqué de las cosas, y hasta que no encontraba una respuesta clara no paraba.

**C.B.:** Sí, y eso le llevó a experimentar con sus propias guitarras.

**L.N.:** Un elemento singular de las guitarras Romanillos es el diseño de la roseta, con las arcadas de la mezquita de Córdoba. ¿Por qué utilizó ese motivo?

**J.P.:** No sé la razón, pero está claro que técnicamente su desarrollo requería una gran pericia como ebanista. Los arcos de la mezquita en las embocaduras terminaron siendo una marca de la casa tanto de José Luis como de Liam Romanillos, pero ni mucho menos es la única embocadura que usó en sus guitarras. Desde mi punto de vista, y sin quitar protagonismo a los arcos, lo que más me sorprende de las guitarras de José Luis a nivel decorativo es la combinación de maderas naturales, tanto en filetería como en espigas o cuadradillos, con una mezcla de colores muy característica que considero que es mucho más personal que sus otros motivos decorativos.

**L.N.:** Y esa afición de poner nombres a sus guitarras, como «La Tierno Galván», «La Por qué» ... ¿Esto se debe a sus investigaciones sobre Torres?

**J.P.:** Torres nunca puso nombre a sus guitarras. Sí que lo hicieron algunos de sus clientes, y sabe-



Marian y José Luis en el taller  
Semley (Inglaterra)  
COL. PARTICULAR DE TONI MIR

mos que en la casa de Torres llamaban «La Fea» a una guitarra que a día de hoy no tenemos identificada. Todos los nombres – siempre rimbombantes y grandilocuentes – que se han dado a sus guitarras han sido inventados por los propietarios, y la mayoría se han incorporado después de morir el constructor.

**L.N.:** En este sentido, Stefano, una relación que marcó su trayectoria como constructor fue la que mantuvo con Juliam Bream que utilizó un instrumento Romanillos para grabar, por ejemplo, los conciertos de Rodney Bennet o Villa-Lobos. ¿Qué nos puedes decir de la amistad entre ambos y de la guitarra Romanillos que tocaba Bream?

**S.G.:** No sabría decirte qué marcó

la amistad entre Bream y Romanillos. He conocido a ambos por separado, y, desde mi punto de vista, eran dos personalidades muy especiales. Tuve un trato bastante amistoso con Bream. Era muy peculiar y protector de su privacidad. La confianza que me concedió siempre estuvo limitada. Eso sí, Bream mostró un gran interés por la construcción de la guitarra (yo tengo la misma «enfermedad», por eso le entiendo). Aunque tenía instrumentos de la máxima calidad, algunos de ellos históricos, siempre ofrecía su colaboración a los constructores con el anhelo de ver nacer un instrumento nuevo, revelador, basado en su enorme experiencia. Este tipo de colaboraciones tenían siempre una dirección en forma de parábola que acababa

en un desencuentro por diferentes razones... Así, Bream había colaborado con David Rubio desde mediados de los sesenta, pero ¿existió una verdadera amistad entre los dos? Ahí lo dejo... Algo similar ocurrió con Romanillos. En 1970 José Luis y Marian se fueron a vivir a Semley (Rubio también vivió en esa localidad, mucho antes que Romanillos; luego se trasladó a Oxford en 1969 y diez años más tarde a Cambridge). Es una obviedad decir que Bream inspiró y favoreció el desarrollo de Romanillos como guitarrero, pero aquel comenzó a tocar sus guitarras, de vez en cuando, antes de que eligiera la de 1973. Mantuvieron una amistad entrañable durante muchos años y tengo constancia de que ese instrumento del que hablaba

antes fue modificado por Romanillos, siguiendo las exigencias de Bream, en 1978: reparó unas grietas e hizo una radical reforma de la estructura del instrumento, añadiendo un bajo-puente y cambiando el fondo. Luego, esa guitarra fue vendida a un coleccionista japonés y cuando tuve la oportunidad de tocarla por primera vez, el instrumento tenía otro fondo que había sido colocado por Herman Hauser III a petición de Bream. En todo caso, cuando en el año 2000 toqué esa guitarra, que había conocido en su forma original, me di cuenta de que había mejorado mucho, poseía un sonido mucho más claro y flexible, y muy adentro aún conservaba esa chispa milagrosa e histórica del arte de Bream. Toqué ese instrumento durante dos años y medio, de 2006 hasta 2008, en conciertos sueltos, en dos giras por Japón y para grabar en mi país el disco *Nocturnal* que es un homenaje a los 80 años de Julian Bream y Romanillos, así como a los 50 años de la composición de la famosa pieza de Britten. Además, en ese CD utilicé otras dos guitarras Romanillos, además de la de 1973.

**L.N.:** Stefano, tú tienes varios instrumentos de Romanillos, como «La Ciebra» y «La Festiva» ¿Qué particularidades tienen cada uno de ellos?

**S.G.:** Todas las guitarras Romanillos poseen características particulares que las diferencian unas de otras. «La Ciebra» fue construida en 1975, pero la compré a finales de los noventa. Es muy parecida a la de Bream en cuanto a la forma de la caja, aunque la disposición del varetaje es diferente, más tradicional, a la

manera de Torres (según entendió Hauser, como decíamos antes). «La Festiva» es de 1995 y posee una caja de mayores dimensiones, muy buen sonido, pero, a su manera, es algo retraída, monolítica, por eso siempre acabo con la primera. En términos generales diría que las guitarras de aquella primera época tienen un sonido que se proyecta con mayor libertad.

**L.N.:** Te refieres a la espontaneidad del sonido...

**S.G.:** Sí. Hablo de la fluidez del sonido y no de la calidad del instrumento, ya que esta característica puede pertenecer a una guitarra que es intocable. De hecho, la de 1993, de la que hablaba antes y que rechacé, era muy rígida, pero su sonido muy bueno. Claro, cuando un sonido, por bello que a uno le parezca, queda apresado en la madera, el intérprete debe realizar un enorme esfuerzo físico que, de ninguna manera, es útil para la expresión musical. En este sentido, aunque suenen bien, estas guitarras no pueden catalogarse como un instrumento musical ya que son solo válidas para admirarlas por su belleza abstracta. Esta es la razón por la que José Luis me construyó «La Festiva» dos años después, aunque mi inquietud hizo que siguiera desarrollando ideas que traté de que las volcara en «La Ciebra». Al final también me prestó «La Marian», que suena en el disco *Nocturnal*, y que es una guitarra más moderna, construida bajo el genuino influjo —ahora ya sí— de Torres. Sin bajopuente...

**J.P.:** Más antigua, en realidad.

**S.G.:** Sí, ¡más espontánea! No obstante, las guitarras de la primera época de José Luis tenían algo muy especial, con formas más

pequeñas, ligeras, que se situaban al margen de la moda de la época en la que imperaban los instrumentos pesados de marcas como Ramírez y sus mejores discípulos y seguidores: Bernabé, Contreras, etc. Afortunadamente todavía hablamos de guitarras históricas ya que el 90% de los guitarristas prefieren instrumentos de otro tipo (*double-top*). No hay que olvidar esto porque es una lección magistral de la filosofía instrumental de Romanillos que abarca asuntos como las maderas, la tapa de pinabeto..., en definitiva, su anhelo por recuperar el hilo de la gran tradición de la *lutherie*. Hoy, los nuevos modelos de guitarra parece que han olvidado el pasado y quieren ir por otros caminos.

**J.P.:** Para mí, por suerte, todavía tengo clientes que no forman parte de ese 90 %.

**S.G.:** Bueno, bien..., bien...

**L.N.:** Creo que eso que comentáis ha ocurrido en otras ocasiones, es decir, la existencia de un *mains-tream* por el que transita la gran mayoría, muchas veces sin saber por qué, y que se contrapone a la minoría que piensa de una manera alternativa. En mi opinión, el tema de las guitarras históricas ha venido para quedarse y el intérprete inteligente será aquel que sepa combinar las guitarras para los grandes auditorios, como las Matthias Dammann, y las históricas con un repertorio determinado y unos espacios escénicos más camerísticos. En este sentido, pienso que los guitarristas actuales necesitan flexibilizar más sus planteamientos artísticos.

**J.P.:** Y dentro del mundo guitarro, cuánta gente copia a Torres y no ha visto en su vida una Torres...



De izda. a dcha.: Marian Harris, José L. Romanillos, María Caballero y Toni Mir, delante de la entrada a la Casa del Doncel, Centro de Interpretación de la Vihuela de mano y la Guitarra. Sigüenza, 2009 COL. PARTICULAR DE TONI MIR

**S.G.:** Y si la ha visto, difícilmente la ha entendido.

**J.P.:** También.

**S.G.:** La verdad es que suceden cosas delante de tus ojos y no sientes nada.

**C.B.:** Al hilo de lo que habéis comentado se me ha ocurrido una reflexión sobre las guitarras de Romanillos que vosotros conocéis mejor. Me refiero a la idealización de lo que, cuando él comenzó a construir, llamaba «guitarra española», y que vosotros habéis comentado que era un modelo tomado de Hauser... la idealización de un sonido que, como todo el mundo sabe, no puede existir, me refiero al sonido histórico. Romanillos inventó un sonido. Y luego, después de haber estudiado a Torres y analizado tantísimas

guitarras españolas, hizo una guitarra más a la española al final de su vida que se adaptaba mejor a su ideal, pero que no le hizo cambiar de criterio. Para él había distintas guitarras españolas con distintos sonidos, pero me ha llamado mucho la atención que terminara realizando guitarras más cercanas a las de Torres. Eso va en paralelo a su carrera como investigador.

**J.P.:** Está absolutamente ligado y voy más allá, está vinculado a su cronología vital. Su último instrumento, «La Medio Siglo», es un instrumento muy tranquilo, con una decoración muy elaborada, todo lo que quieras, pero la tocas y vibra sola, es muy relajada, cuando la pulsas suena de una manera muy amable.

**S.G.:** Nunca he tocado «La Medio Siglo». Se la pedí a José Luis para grabar algunas partes del disco *Nocturnal*, pero no quiso que la guitarra saliera de Guijosa.

**J.P.:** Es muy bonita y una imagen de su madurez o, mejor dicho, de un paso más allá de la madurez, el momento en el que sientes que estás de vuelta de casi todo.

**L.N.:** Para cerrar esta sección, me gustaría hablar de *Making Spanish Guitar* (Guijosa, 2013), el método de construcción de guitarras de Romanillos. Joan, tú lo has valorado como una autobiografía del maestro. ¿Podrías explicarnos tu visión del libro?

**J.P.:** ¡Es que no es un manual al uso! No es un libro en el que se explique solamente «haz esto y



Grondona tocando «La Marian» en presencia de Romanillos, Guijosa, 2009 COL. PARTICULAR DE MÓNICA ESPARZA

luego esto otro». Hay una implicación personal absoluta y directa en el texto. Aparte de que su forma de construir es muy característica y que muchos aspectos técnicos difieran de los tradicionales, en el volumen hay muchas aportaciones sobre el diseño de útiles y herramientas. En cada apartado se encuentran perlas como «para hacer tal cosa uso esta herramienta que compré en un mercadillo en tal sitio» o «esto lo aprendí de tal persona cuando fui a verle», etc. En definitiva, no debería titularse *Making Spanish Guitar*, sino *How I make Spanish Guitars*.

**L.N.:** Si os parece bien entramos en la última parte de este encuentro, la relacionada con la faceta investigadora de Romanillos. Todos reconocemos su rigurosidad, la profundidad que alcanzó en sus investigaciones, etc., pero antes de comentar la relevancia de sus publicaciones, aunque algo ya se ha dicho en es-

tas conversaciones, me gustaría subrayar que toda su labor la llevó a cabo sin ningún tipo de ayuda o subvención, lo que la hace más encomiable. Centrándonos en el *Diccionario*, pienso que la visión del constructor prevalece sobre la del musicólogo, y esto lo podemos constatar en la manera en la que está redactado. Además, creo que este enfoque lo podemos hacer extensible a otros artículos que publicó Romanillos.

**C.B.:** Sí, es un *Diccionario* muy clásico como el *Diccionario* de Prat, como los diccionarios antiguos, donde venían los nombres por orden alfabético sin hacer análisis de tipo histórico. Son datos biográficos y profesionales basados en documentos, y solamente en algunos casos se permite hacer algún comentario sobre, por ejemplo, el tipo de instrumentos. En principio es un texto muy aséptico y para los investigadores la ventaja fundamental fue el enorme número de nombres y personajes desconoci-

dos que afloraron, pero también que cita las fuentes, y eso es muy importante. Ellos, José Luis y Marian, hacen dos líneas de síntesis de las biografías y luego citan las fuentes de donde ellos lo han encontrado. Ese diccionario pone en valor la tarea que hicieron por rescatar documentación de archivos españoles. Y eso que comentabas sobre que lo hicieron sin ninguna ayuda, creo que sirvió para afianzarles muchísimo en su posición, su independencia, en ser los que más sabían y estar en eso por encima de los demás guitarreros. Fue una manera de escalar en el ámbito científico, de hacerse entender en un mundo que, al principio, era ajeno para ellos, y lo consiguieron. Viajar, conocer y darse a conocer, visitar los archivos, manejarse en ellos, que como bien sabes es «droga dura» y ellos se dejaron llevar hasta conseguir todos los detalles.

**L.N.:** Claro, y creo que hay que hacer una mención muy especial de su compañera de viaje, Marian Harris, sobre todo por el orden británico indispensable que aportó a esa investigación tan laboriosa que ambos llevaron a cabo a lo largo de los años.

**J.P.:** Marian contribuyó con muchísimas más cosas...

**L.N.:** Como cuáles, Joan.

**J.P.:** José Luis no se hubiese dedicado a construir guitarras si no hubiera sido por Marian. Así de claro y rotundo, y así lo dijo él; pero estoy también convencido de que muchos de los que nos dedicamos a construir guitarras nos consagramos a esto gracias a la insistencia de nuestras parejas, que nos ayudan moralmente cuando estamos hundidos o de-

primidos porque no vendemos nada.

**L.N.:** Claro, al principio Marian era una persona completamente ajena al mundo guitarrístico o investigador. El que tuviera esta implicación con José Luis es digno de alabar.

**J.P.:** No olvidemos que Marian es enfermera.

**C.B.:** Sí, pero estaba lejos del mundo de la música, en eso tiene razón Leopoldo.

**J.P.:** Bueno, recordemos que Marian toca la espineta, por lo tanto, tampoco está lejos del mundo musical.

**C.B.:** Pero hablando del *Diccionario*, creo que hay una gran parte, quizá más de la mitad del volumen, que se debe a Marian porque ella fue la que organizó la documentación. A mí me lo contaban José Luis: «vamos a ir a tal sitio porque Marian se ha puesto en contacto con el archivero». Y Marian era la que estaba allí para transcribir y copiar. Que el *Diccionario* está en inglés se debe sin lugar a duda a Marian, y que todos los libros estén en inglés seguramente también.

**J.P.:** Yo creo que es básicamente un trabajo de Marian, físicamente, dentro de una investigación conjunta.

**L.N.:** Me gustaría traer un elemento terminológico que me llama la atención en los escritos de Romanillos, y es la utilización de la palabra «vihuela» para designar a todos los instrumentos vihuela-guitarra hasta el siglo XVIII. ¿Creéis que sigue teniendo vigencia?

**C.B.:** Eso ha sido muy debatido, Leopoldo, y era una de las cabezonerías de Romanillos. Hemos creado unas convenciones por-

que el término vihuela sigue existiendo en todas partes. Cuando hicimos la Sociedad de la Vihuela y fuimos a inscribirla en el Registro nos dijeron: «perdone, pero si existen no sé cuántas sociedades que se llaman de la vihuela», y nosotros nos quedamos impactados. Efectivamente, el término vihuela ha sido en cierto modo, genérico. Nosotros, los investigadores, hemos creado unas convenciones y hemos llamado vihuela a los instrumentos de seis órdenes del siglo XVI, como guitarra renacentista o guitarra barroca a otros... Todo eso son convenciones ya que nadie le llamaba guitarra barroca en su tiempo. En ese hilo de convenciones, cuando Romanillos empezó a hablar de la guitarra de seis órdenes de finales del siglo XVIII decidió que se tenía que llamar vihuela. Y hemos debatido muchísimo, pero él erre que erre.

**J.P.:** No hemos debatido, hemos discutido [risas].

**C.B.:** En ese sentido, él tenía esos criterios y seguramente quería desmarcarse un poco de esas de las que todos hablamos y también imponer unas nuevas convenciones, y eso era una parte de su fortaleza dentro del mundo de la investigación.

**L.N.:** En este sentido, creo que Romanillos criticó incluso a Pujol cuando este calificó como vihuela la que encontró en el Museo Jacquemart-André de París.

**J.P.:** José Luis nunca creyó en ese instrumento, y no sé muy bien por qué. Yo pienso que la identificación que hizo Pujol de ese instrumento como una vihuela es positivista, basada en impresiones más que en datos, es decir, vio una vihuela porque quería ver una vihuela, pero en ningún

momento se planteó qué características definían ese instrumento arcano que llamaban así y que lo diferenciaba de sus parientes más cercanos. Y por parte de Romanillos, su relación con este instrumento creo que también se basó más en lo visceral que en lo científico.

**S.G.:** Casi se ofendía si le llamabas «guitarrero» ya que prefería el término «violero».

**C.B.:** A mí me parece perfecto que se llame violero, él y otros muchos profesionales que han adoptado el nombre histórico. Al menos desde el siglo XVI se conocen gremios de violeros. Eran los que construían, reparaban y vendían todo tipo de instrumentos de cuerda, tanto pulsada (incluyendo arpas) como frotada. En el XVII algunos violeros se llamaron a sí mismos también guitarreros, lo que da idea del auge comercial de la guitarra en el Barroco. En la actualidad se sigue utilizando en término de guitarrero en su sentido clásico pero los que se dedican a los instrumentos históricos prefieren llamarse violeros. Una convención más que a mí me parece bonita.

**J.P.:** Le gustaba tan poco que le llamaran *luthier* como la madera de cedro para tapas. El término «guitarrero» lo usó durante mucho tiempo hasta que descubrió el término «violero». A partir de ahí, consideraba que guitarrero era cualquiera que hiciera guitarras, pero violero era propio de los que se centraban en ese sonido español al que nos referimos antes. Durante algunos meses también defendió el término «laudero» (se usa en México y en Toledo existía una calle llamada de los «Lauderos»). Eso sí, cuando le expliqué que en castellano un «laudero» es el escultor que

hace lápidas de piedra (laudas) dejó de usarlo.

**L.N.:** A lo largo de este encuentro hemos hablado transversalmente del trabajo sobre Torres, el cual puede considerarse como uno de los libros más trascendentales de la historiografía de la guitarra, a la altura de, por ejemplo, la biografía de Giuliani, escrita por Heck, o la de Sor, por Brian Jeffery. Además, su investigación ha afianzado definitivamente la figura de Torres en la historia del instrumento y ha abierto el camino a nuevos trabajos orgánicos sobre otros guitarreros como, por ejemplo, el publicado recientemente sobre Vicente Arias.

**J.P.:** Es una gran noticia que se publiquen estudios serios sobre los grandes constructores de guitarras como se viene haciendo desde hace tiempo con los de cuerda frotada, viento o tecla. Pienso que, como bien dices, el libro de Torres ha ayudado mucho a que lleguemos a la buena situación actual.

**L.N.:** En este tema de las publicaciones, a los Romanillos les gustaba controlar todas las fases del proceso editorial. Esto hizo que publicaran sus libros como ellos quisieron, pero, como contrapartida, la difusión se ha resentido mucho.

**C.B.:** Ellos quisieron tener el control de todo, absolutamente, y de las ganancias económicas también.

**L.N.:** Me gustaría cerrar este encuentro destacando su labor en

---

**«A los Romanillos les gustaba controlar todas las fases del proceso editorial, lo que hizo que publicaran sus libros como ellos quisieron, pero, como contrapartida, la difusión se ha resentido mucho»**

---

torno al patrimonio musical y su recuperación, en concreto al Centro de Interpretación de la Guitarra y la Vihuela de mano, ya que puede considerarse como el colofón de toda su labor investigadora.

**J.P.:** La apertura de este Museo o, mejor dicho, de esta colección abierta al público es importante, aunque lo mejor es que todo el fondo documental y de taller de Santos Hernández fue comprado por la Diputación de Guadalajara y ahora es de titularidad pública. Pienso que este es un gran logro del que ganamos todos y del que tan poco se habla.

**C.B.:** Eso es lo que quería decir, que la idea me parece fantástica y está algo desaprovechada. Se debería apoyar muchísimo más para que se difundiera y que allí hubiera becarios trabajando o estudiando.

---

\* Durante la maquetación de estas conversaciones se ha publicado la magnífica monografía *Santos Hernández (1874-1943). Maestro guitarrero* (París: Camino Verde, 2023), coordinada por Alberto Martínez.

**J.P.:** El menosprecio que deriva de la ignorancia me genera una enorme tristeza. La gente desconoce la existencia un Centro de Interpretación de la Guitarra y la Vihuela de mano, y, por no existir, tampoco hay un simple catálogo del legado Santos Hernández.\* Este trabajo tan necesario lo está llevando a cabo el guitarrista David Monge a ratos libres, sin ayuda ni apoyo institucional. Y eso que es un legado trascendental para entender la guitarra de principios del siglo XX, porque no estamos hablando de un cualquiera, sino de un constructor que vendió instrumentos a todo el mundo.

**L.N.:** Estoy de acuerdo con lo que dices, Joan. Es la eterna queja que el mundo de la cultura ha reprochado a los políticos, es decir, que estos utilicen la herramienta de la cultura para su propio beneficio y desatiendan las instituciones culturales. Puedo poner un ejemplo cercano, el de la Fundación «Andrés Segovia» de Linares, en donde se atesora un patrimonio incalculable que abarca las partituras, las cartas, los programas o las guitarras del maestro, y que funciona gracias a la labor desinteresada de una serie de voluntarios entre los que me encuentro. Es una verdadera pena que no se disponga de un simple documentalista o un secretario que lleve la intendencia de la Fundación. En definitiva, todo se reduce a la pasión que algunos tenemos por nuestro instrumento, la misma que sintió Romanillos y por la que se merece, sin duda, este encuentro.

Romanillos en 2012  
[FOTO DE YOLANDA DOMÍNGUEZ]