

## **APOSTILLAS AL FINAL DE UNA DISPUTA: LA GUITARRA VENEZOLANA EN EL SIGLO XIX**

**ALEJANDRO BRUZUAL**

Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos  
albruzual@gmail.com

### **Resumen**

En este artículo reflexionamos y compendiamos el debate que hemos sostenido con el musicólogo e historiador Hugo Quintana, sobre la guitarra en Venezuela en el siglo XIX. Y lo hacemos a través de una revisión apegada a sus textos, en particular, sus artículos de 2016 y 2018, al encontrar que, en el último de ellos, el

autor desdice argumentos que, durante veinte años, fundamentaron sus posturas frente a nuestros escritos sobre el tema. Aprovechamos para abordar también algunas consideraciones que, acerca de la misma disputa, hizo el musicólogo Juan Francisco Sans, en 2017.

**Palabras Clave:** Guitarra venezolana en el siglo XIX, Hugo Quintana, Juan Francisco Sans, Toribio Segura, métodos de guitarra, Jean Meissonnier.

## **REMARKS AT THE END OF A DEBATE: 19<sup>TH</sup> CENTURY GUITAR IN VENEZUELA**

### **Abstract**

In this article, we return and reflect on the debate held with the musicologist and historian Hugo Quintana, regarding the 19<sup>th</sup> century guitar in Venezuela. We proceed by giving a close-reading of his works, focusing, particularly, on two articles published in 2016 and 2018.

We discover in these what seems to be a contradiction of the author's own thesis against our position on the topic. Finally, we take the opportunity to shed light on some of the ideas proposed by the musicologist Juan Francisco Sans, in 2017, concerning the same discussion.

**Keywords:** 19th Century Guitar in Venezuela, Hugo Quintana, Juan Francisco Sans, Toribio Segura, guitar methods, Jean Meissonnier.

## Introducción

Aprovechando la publicación de “Cuatro piezas venezolanas del siglo XIX para guitarra” de Eloy Galavís, Juan Francisco Sans (2017) se propuso “terciar” en lo que consideraba, ahí mismo, uno de los más interesantes “debates académicos” que ha habido en el medio musicológico nacional, de más de veinte años, refiriéndose a nuestras diferencias con Hugo Quintana, y alrededor de puntos muy específicos del desarrollo de la guitarra venezolana en el siglo XIX.<sup>1</sup> Afirma Sans que, sin embargo, ésta se ha convertido en “una diatriba que luce ya agotada y sin nuevos elementos que ofrecer”, y sugiere que su participación y las sencillas piezas de Galavís pudieran destrabar lo que considera posiciones estancas.

Aquí, apenas revisaremos los criterios que el musicólogo sugiere son la base de nuestra discusión, y que califica de prejuiciosos, si bien lo que pretendíamos, en acuerdo tácito con Quintana, era más bien delimitar el objetivo, y centrarnos en puntos muy definidos del ámbito guitarrístico nacional. Ciertas valoraciones teóricas hubieran hecho inmanejable lo que se pretendía dirimir. Nos interesa remarcar, en cambio, que con el último artículo de Quintana, “Del *Méthode de guitare ou lyre* (París, 1823) al *Nuevo método de guitarra o lira* (Caracas, s.f.)”, de finales de 2018, “la agotada disputa” pareciera haber llegado a su fin, pero no por “argumentos estancos”, sino porque las nuevas conclusiones a las que llega desdicen varios de sus imputaciones a nuestros escritos, al menos los que se refieren al método caraqueño, y cuya beligerancia había alcanzado apogeo en “Nuevas noticias sobre Toribio Segura: alumno *sui generis* de Fernando Sor y profesor de guitarra en Caracas”, en 2016.

Excusamos, así, una vuelta más al tema, queriendo reafirmar nuestra valoración sobre el instrumento en dicha centuria, a pesar de los esfuerzos de Sans y Quintana, ya que los documentos conocidos (incluso, los publicados por ellos mismos) no permiten zanjar todavía la discusión de fondo, que al mismo tiempo fue el origen de la misma. Sustentaremos, por primera y última vez para nosotros, lo injustificado de las acusaciones de Quintana y lo insostenible de sus argumentos, con una lectura apegada a sus propios textos. La polémica pareciera ir más allá del rol del violinista-guitarrista español Toribio Segura en la guitarra venezolana –como también afirma Sans–, y seguramente quedará satisfecha cuando Quintana complete su anunciado estudio: “La guitarra en el diván del siglo XIX”, cuyo feliz título insinúa los excesos que intentamos dilucidar aquí.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> El artículo de Sans no coloca número páginas.

<sup>2</sup> Como veremos más abajo, de la propia lectura de los textos de Quintana afloran inconsistencias significativas, algunas evidentemente inconscientes e incontroladas (deslices o actos fallidos, para los seguidores de Freud), que rebasan la discusión académica.

### **Sans: Terciando en la disputa**

Revisando la historia del desencuentro, Sans define que éste se ha centrado en “torno al desarrollo y valoración de la guitarra decimonónica en el país, en base en los escasos testimonios documentales disponibles, así como a su legítima interpretación”, y, más específicamente, en la precisión de fecha y autoría del *Nuevo método de guitarra o lira*, el cual fue publicado en los talleres del impresor Tomás Antero, en Caracas. Hasta aquí, compartimos su mirada externa, pero podemos aducir que el musicólogo aplana la discusión en un intento por reducir el “meollo de la disputa” a una actitud diversa frente al siglo XIX, que, a grandes rasgos, nos colocaría como defensores de una leyenda negra sobre la oscuridad de esa centuria en Venezuela, prescribiendo lo que no fue, pero debió haber sido; mientras que él mismo se ubicaría, junto a Quintana, como parte de un esfuerzo reivindicativo, que mostraría lo que sí fue, supuestamente, sin valoraciones esencialistas.

Sans no recalca, sin embargo, que hacíamos énfasis sobre la escasez y simpleza de los documentos conocidos hasta ahora (incluyendo todo lo por él publicado), que nos lleva a señalar que no puede parangonarse la situación de la guitarra solista en Venezuela con el sorprendente desarrollo técnico, compositivo, pedagógico y hasta organológico del instrumento en esos mismos años, al menos en países relativamente vinculados al nuestro, como España y Argentina.<sup>3</sup> Nuestra propuesta ha sido y sigue siendo que, mientras no se encuentren documentos adecuados para desdecirlo, esto sucede sólo a partir del esfuerzo de Raúl Borges (1882-1967), en las primeras décadas del siguiente siglo. Esto dio origen a la polémica, cuando en el Congreso Iberoamericano de Musicología, de 1998, problematizamos los asertos del musicólogo José Peñín y del historiador Hugo Quintana, quienes retrotraían el “nacimiento de la guitarra académica en Venezuela” a las primeras décadas del siglo XIX, sin sustentarlo con suficiencia. No descartamos nunca su uso vasto y variado por numerosísimos músicos nacionales, incluso, algunos con renombre artístico, en diversos escenarios, pero no en el espacio del concierto, y advertimos un hecho fundamental para estas valoraciones, que ni Sans ni Quintana asumen: el que no se puede dilucidar, a ciencia cierta,

---

<sup>3</sup> En la región del Mar de la Plata, con una mayor estabilidad urbana, hubo un vigoroso movimiento académico de guitarra, desde al menos 1820. No llegó un personaje misterioso como Segura, sino Massini, a quien se le atribuye la leyenda de que tocó con Carulli, en 1822, además de Troncoso, Gaspar Sagreras (el padre del conocido Julio, por su método de enseñanza), Esnaola, el gran García Tolsa, etc. Aparece una figura tempranísima como Alais (1844), incluso Albarellos, alumno de Massini, y Cruz Cordero, entre muchos otros. Desde ellos y con ellos, tenemos los latinoamericanos que escribir una historia de la guitarra que los incluya (como lo hizo y comenzó el español Ricardo Muñoz, en Argentina), pues dejaron obras complejas, ofrecieron clases sistemáticas, presentaron música de cámara, crearon asociaciones de guitarristas, emprendieron ediciones especializadas, etc., etc. Una “escuela académica”, obviamente llena de referentes populares, de guitarra de pueblo, de baile, de serenata, de salón, y hasta de gauchos, reales o imaginarios.

qué “guitarra” ejecutaban, puesto que así se nombraban entonces diversos instrumentos en el país, y las fuentes, muy pocas de ellas propiamente musicales, no lo definen de manera adecuada.<sup>4</sup>

Sans critica en ambos un inapropiado uso de “lo popular” y “lo académico”, exigiendo otro tipo de “historia”, más inclusiva, quizás más acorde con las modas académicas metropolitanas, pero más fácil de prescribir a otros, que de abordarla.<sup>5</sup> Considerando la escasez de visiones históricas generales en un país como el nuestro, la delimitación entre la guitarra popular y la académica no fue debido a prejuicios nuestros (ante lo popular, queda claro). Pudiera ser que erráramos al presuponer aspectos tácitos para ambos, en nuestra condición de guitarristas. Sin embargo, las peculiaridades de un instrumento que atraviesa todas las clases sociales –debido a su bajo costo, su movilidad y su mismo repertorio (muy distinto al piano decimonónico al que apela Sans desde su propia experiencia)–, nos permitía acotar de ese modo el campo que atendíamos en nuestras propuestas, para centrarnos, entonces, en especulaciones específicas de las posibilidades técnicas y composicionales de la guitarra, y del instrumento mismo como *instrumento* de búsquedas individualizadas de estilo.

Quizás dejándose llevar por una postulación posmodernista, sin tomar en cuenta el catálogo propiamente guitarrístico y con un tono en extremo riesgoso, Sans se vale de las ligeras piezas de Galavís, como únicos ejemplos analizados en su artículo, y suma la referencia (de Quintana) a una obra de Toribio Segura, *Guá!*, todavía perdida, para concluir que “[e]sto indica que para la década de los cuarenta del siglo XIX, al menos en lo que respecta a este repertorio [de salón], la guitarra venezolana se encontraba perfectamente al día con las tendencias de los centros más desarrollados en cuanto al uso del instrumento se refiere”. Más que terciar, entonces, Sans –por cierto, principal especialista en la música de salón venezolana del siglo XIX– pierde el eje de la discusión, que era el estadio de desarrollo de la guitarra de concierto en Venezuela. Además, el autor pareciera reducirse al hecho de que el instrumento haya sido “nominalmente” usado en Venezuela para acompañar canciones con o sin pianoforte –sin cotejar autores ni repertorios–, lo que resulta, más bien, desproporcionado y demasiado optimista para sus aspiraciones mediadoras. En fin, si bien propone

---

<sup>4</sup> Esto fue atendido en nuestros dos libros sobre la historia de la guitarra en Venezuela, haciendo una incompleta lista de numerosísimos “guitarristas” que aparecen en la bibliografía venezolana, y un apartado en el que discutíamos la inestabilidad terminológica, que involucraba a muchos “guitarristas” con otros significantes, como: vihuela, guitarra, guitarra grande, guitarra pequeña, guitarrita, guitarrico, guitarro, cinco, discante, lira...

<sup>5</sup> En nuestro mismo libro panorámico sobre la guitarra académica anunciamos ya una segunda parte, todavía en proceso de escritura y junto al musicólogo y guitarrista Carlos García Carbó, en la cual se abordará el estudio de diversos usos de la guitarra en los ámbitos populares venezolanos, con el cual pretendemos satisfacer una deuda del otro texto, que por razones metodológicas fue entonces imposible de satisfacer.

un alejamiento de esencialismos, el mismo Sans califica las piezas que publica como “idiomáticas”, sin definir ni problematizar un criterio que, difícilmente, podría ilustrar con ellas mismas.

Con mucha más contundencia que las piezas de Galavis, el método en cuestión y sus posibles relaciones con la guitarra en Francia, precisamente, permitirían –y Quintana lo ha intentado, con mejores argumentos, como veremos–,<sup>6</sup> recolocar las dinámicas venezolanas en sintonía con el momento guitarrístico internacional, en particular europeo, lo que no implica un complejo neocolonial, sino la necesidad de un marco de referencia que con él compartimos.

### **“Ires y venires” de una paternidad autorral**

En 1994, en un interesante artículo dedicado a la publicación de Antero, Quintana planteaba “si tendrá sentido seguir repitiendo eso que tanto se dice en el mundo guitarrístico venezolano; es decir, que la guitarra clásica se inicia aquí en 1933 con el maestro Raúl Borges” (302). Con esta pregunta retórica intentaba acrecentar la importancia del método de guitarra caraqueño, y mover hasta él, entonces, ese “inicio”. Veinticuatro años más tarde, él autor parafraseó sus mismas palabras, matizando ese “error” (1994: 313), ahora visto como una “vieja creencia, tan extendida en algunos círculos guitarrísticos de Venezuela, según la cual los estudios de la guitarra clásica en el país no comenzaron hasta 1933, cuando el maestro Raúl Borges creó la primera cátedra del instrumento” (2018: 16). O sea que, en vez de “movimiento”, se refería a “estudios de la guitarra clásica”, sustitución que no debe desestimarse en el recorrido de esta disputa.

Más allá de la repetición de la fecha equivocada –puesto que la cátedra fue creada el 2 de septiembre de 1932–,<sup>7</sup> la insistencia del autor en sustentar su tesis basándose en el método caraqueño remarca el hecho de no haber conseguido más información sustancial en todos estos años. De allí que su convencimiento siga siendo el mismo: “Representa, *indudablemente*, la evidencia más clara de que se cultivó el estudio metódico de la guitarra en la Venezuela del siglo pasado, *aun cuando* las obras expuestas en el método fueran de procedencia popular” (1994: 304, énf. nuestros). Para nosotros, en cambio, no era más que un curioso e importante antecedente que difícilmente

---

<sup>6</sup> Si bien no era su intención principal, precisamente la última publicación de Quintana (2018) va acompañada de la publicación de cuatro interesantes piezas de Toribio Segura, las que, exagerando su importancia, pone en relación favorable con la obra de Fernando Sor. De este modo, en su intento de revalorar al violinista-guitarrista, que hasta entonces tenía como objetivo hacerlo infructuosamente merecedor de la autoría del método de Antero, se torna un puente entre Venezuela y Francia que no menospreciamos. Es decir, un mínimo avance en esa “valoración guitarrística del siglo XIX venezolano”, al ser el centro de su atención la presencia de Segura en el país, pero no ya por su vínculo con el método caraqueño, que había sido hecho central de nuestra polémica.

<sup>7</sup> Esto lo documentamos en la biografía de Raúl Borges, de 1996, es decir, dos años más tarde del primer artículo de Quintana, pero veintidós antes del último.

podía ser valorado como los “inicios de los estudios” del instrumento en el país, si esto significa algo más que la publicación de un método. Indicaba, en todo caso, un interés por el instrumento, una forma de motivar su estudio sistemático, y no necesariamente una prueba de prácticas académicas ya establecidas, como señalamos en nuestra primera intervención de 1998 (2000: 427). Desde un primer momento, hemos utilizado el concepto de “escuela”, buscando nombrar una dinámica continua y colectiva, de interrelaciones sucesivas y sostenidas en el tiempo, al menos en las áreas de enseñanza, composición e interpretación. Según esto, el primer antecedente efectivo sería, por ahora, la visita a Caracas de Antonio Giménez Manjón, en 1894, mientras que su inicio oficial, la creación de la cátedra de Borges.<sup>8</sup>

A partir de las Jornadas de Investigación Humanística y Educativa, de la Universidad Central de Venezuela, en 2015,<sup>9</sup> en diversas charlas posteriores, discusiones en la lista de correos electrónicos de la Sociedad Venezolana de Musicología, y en escenarios distintos, aprovechando presentaciones de su dúo “Toribio Segura” junto al luthier boliviano Claudio Lascano, Quintana ha repetido argumentos en nuestra contra, que se intensificaron en su artículo de 2016. Afirmaba que lo habíamos malinterpretado al afirmar que “partía de la idea” de que el autor del método “fuese venezolano”, lo que consideraba “un falso testimonio” (505).<sup>10</sup>

Para ser exactos, habíamos escrito: “Este método ha sido comentado por el historiador Hugo Quintana, quien, partiendo de la hipótesis de *un posible autor* venezolano, lo considera prueba suficiente de un interés por la guitarra solista durante ese siglo, lo que a todas luces es insostenible” (2012, énf. actual). Al volver a su artículo de 1994, para entender una confusión que reconocemos, seguimos percibiendo que a su tesis le convenía un autor “importante”, ya que el mismo método, paradójicamente, parecía no bastarle.<sup>11</sup> Entendía, además, el anonimato por “cuestiones de tipo político” (1994: 306), hecho que reforzaba la opción del autor nacional, y cuya inconsistencia comentaremos más abajo con referencia a Toribio Segura.

En realidad, la escritura no ayudó a la claridad de sentido. Si en el cuerpo del texto se abordaban diversas posibilidades de proveniencia del autor o el traductor, en un primer pie de

---

<sup>8</sup> Véanse, además de *La guitarra en Venezuela* (2012), *Raúl Borges: maestro de maestros de la guitarra Venezolana* (1996) y *Visitantes de la guitarra* (2008).

<sup>9</sup> “Revisitando el nacionalismo musical venezolano: tradición, derivas vanguardistas, extravíos postmodernos”. XI Jornadas de Investigación Humanística y Educativa. FHE-UCV, Caracas, 16 de junio 2015.

<sup>10</sup> En tono de reclamo, además ha rechazado la crítica del notable etnomusicólogo y charanguista peruano Julio Mendivil (2013), entre muchos otros temas, especialista en cuerdas pulsadas latinoamericanas, quien también consideró que el tema aquí tratado podía darse, ciertamente, por clausurado.

<sup>11</sup> Quintana sopesa dos alternativas, la posibilidad de un autor europeo (sospechaba ya que fuera Toribio Segura), o que fuera venezolano, en enfática y doble alternativa: “porque viajaba mucho al viejo continente; ya porque llegaban tales métodos y libros a Venezuela” (1994: 306).

página se preguntaba por qué un “*paisano venezolano* haya utilizado esta misma denominación de origen francés en una nación de habla hispana” (1994: 281, énf. nuestro), mientras que en otro, más adelante, avanzaba su hipótesis de que fuera el violinista español Toribio Segura (1994: 300), residente en el país de 1837 a 1850. Así, nuestro “falso testimonio” fue, en parte, consecuencia de problemas de redacción de su texto.

De ahí, la disputa se centró en el vínculo del método de Antero con alguno de los publicados por los hermanos Meissonnier, en Francia. En efecto, Quintana había asomado la similitud de los títulos, específicamente y nada adicional, confesando que: “Tal información la hace Domingo Prat en su célebre *Diccionario de guitarristas*” (1994: 287).<sup>12</sup> Y lo ratificaba al emplear los nombres de los autores en castellano, como era característico en el autor español: Antonio y Juan; citando los títulos de los métodos con los mismos errores ortográficos del “francés” de Prat.<sup>13</sup> Y así lo repite casi idéntico, más adelante en el propio cuerpo del texto (305), sin ofrecer, en ninguna de las dos ocasiones, otros argumentos. De manera singular y como Prat, tampoco señalaba que se publicaron una buena cantidad de métodos de la época con títulos similares, igualando “guitarra” y “lira”, o dirigiéndose al instrumento de transición la “lira-guitarra”, como lo había sido la primera edición del de Ferdinando Carulli (1811), del cual, por cierto, el autor español no ofrecía su título exacto.

Desde 2015, Quintana ha insistido en que le sea reconocida su prioridad “en hacer notar las *insólitas similitudes* entre el método venezolano y aquellos otros de los hermanos Meissonnier, cosa que Bruzual nunca ha reconocido en sus escritos sobre el asunto” (2016: 505, énf. nuestro). Como ya es evidente, obviamos la referencia de su intuición sobre la similitud del título, entre las tantas que hicimos a él en ese pasaje, teniendo también a Prat como referencia determinante. En cambio, nos apoyamos en la tesis doctoral de Danielle Ribouillault (1980), en la cual se explican las razones de estos extraños títulos, y en su texto sobre la “*Lyre-Guitare*” (1988), para proceder a hacer la comparación directa con los métodos de guitarra franceses que ostentaban títulos similares, anteriores a 1830, entre los conservados en la Biblioteca Nacional de París. Así, al cotejar la segunda edición del método de Jean Meissonnier, de 1828 (ya que la institución no posee copia de la primera, de 1823, y que, por tanto, se suponía perdida), se nos hizo evidente que éste era el modelo de la

---

<sup>12</sup> Sin embargo, su recuerdo de esto a la altura de 2018, precisa los títulos exactos en buen francés, haciendo pasar su intuición de las “*insólitas similitudes*” de sus títulos a la “*insólita de los métodos en sí*”, que ahora conocía, profundizando un convencimiento anacrónico: “Obviamente, eso nos hizo suponer una posible relación entre el método caraqueño y alguno de estos franceses” (2018: 16).

<sup>13</sup> En las dos ocasiones, Quintana hace copia fiel, sin remarcar los errores de escritura y de idioma: “...los métodos de los hermanos Meissonnier fueron, al igual que el nuestro, titulados ‘Nouvelle Methode ou leçons pour *Lyre ou Guitarre* dedieés à ses eleves’, el de Antonio y Methode de *Guitarre ou Lyre*’, el de José” (1994: 287).

parte teórica del método caraqueño, por lo que asomamos la idea de una traducción libre del francés (de esa parte), con lo que podría justificarse el anonimato.<sup>14</sup> Propusimos, entonces, interpretando y citando lo dicho por Prat (1933) y por Segundo Contreras (1950), que era necesario cotejar el método caraqueño con las ediciones faltantes o perdidas de los mismos hermanos, atentos a la opinión de Devries y Lesure (1988), quienes afirmaban que se tendía a confundir las obras de estos autores-guitarristas,<sup>15</sup> y que habría que también cotejarlos (la de 1823 de Jean, y las dos del hermano mayor Jean-Antoine, que las precedían),<sup>16</sup> ya que hasta que no se hiciera esto sería imposible (y lo es todavía) sacar conclusiones definitivas sobre dichos vínculos (2012: 29).

Para mayor precisión, en su primer artículo, el musicólogo-historiador afirmaba que “en ningún momento hemos pensado que este libro sea una copia de los otros métodos que se publicaron en la época” (1994: 310), y proponía, más bien, “la gran relación que tiene este método por lo menos con el otro que venimos citando: el de [Mateo] Carcassi” (1994: 310). Pero en 2018, Quintana redimensionó su descubrimiento del título del método Meissonnier con palabras idénticas a la de dos años antes, insistiendo en que se había ocupado “en esas anteriores oportunidades de hacer notar *las insólitas coincidencias*” (2018: 16, énf. nuestro), si bien confesaba, final e indirectamente, que sus suposiciones de 1994, origen de la polémica, estaban basadas sólo en los títulos aportados por Prat. Al lograr cotejarlo con el de 1823, descubrió en el método de Antero que como ejemplos “se tomaron muchas lecciones del método de Jean Racine Meissonnier de 1823” (2016: 506), dándonos la razón en reversa sobre los posibles vínculos con esa primera edición que desconocíamos, si bien no hubo reconocimiento de quien reconocimiento pedía.

---

<sup>14</sup> Para no extendernos mucho, repetimos nuestra primera *intuición*, de 1998: “Consideramos, más bien, que este método puede ser una traducción libre del francés, es decir, con intervenciones del traductor, nuevos ejemplos y partes no provenientes del original, con la finalidad de adaptarlo a las necesidades del lugar y momento. Esta libertad de la traducción induciría al editor, entonces, a no dar noticia del autor (ni traductor) e, incluso, a obviar la fecha de su edición” (2000: 429).

<sup>15</sup> Como J. Meissonnier Jeune firma la gran mayoría de sus obras de las que tenemos noticia, como editor, compositor y arreglista, así como sus métodos, para diferenciarse de su hermano mayor Antoine. Devries y Lesure afirman que, ya en vida, se confundían sus nombres, por tener ambos primero “Jean”, y sospechan que ha habido intercambios en la asignación de las autorías de sus obras (1988: 310). En muchas de las fuentes confiables de Internet, el nombre de “Jean” luce confuso: Meissonnier Jeune, Jean, Jean-Racine, Joseph, como se encuentra en la base Worldcat, que los ofrece como nombres alternativos.

<sup>16</sup> Hace algunos años, nosotros mismos ubicamos otro de estos métodos, atribuido, simplemente, a Meissonnier, publicado en París, sin fecha, que muy probablemente sea el primero de Jean-Antoine. A pesar nuestro, no ayuda a descifrar el de Antero, por ser mucho más simple y primario, y cuyos parecidos pueden deberse más a la época que a cualquier vínculo entre los autores.

### **Toribio Segura: Un aporte *sui géneris* a la guitarra venezolana**

En vez de seguir los vínculos con los hermanos Meissonnier, en su artículo de 2016, Quintana incrementó su beligerancia, avanzando la hipótesis de hacer del violinista valenciano español Toribio Segura el autor del método de guitarra caraqueño, valiéndose de “nuevas noticias” periodísticas, con las cuales fundamentaba un aporte en extremo *sui géneris* a la guitarra venezolana.

Con un marcado esfuerzo de difusión digital de su artículo, incluso en el ámbito internacional, Quintana confesó de entrada que una de sus motivaciones era responder a nuestra “subestimación” de sus pareceres (2016: 486). Es decir, hacía personal una discrepancia académica en cuanto a su interpretación de la información, y, sí, con propiedad, una crítica de nuestra parte a un exceso desiderativo sobre el curso de la historia. Estos pareceres se resumían en el rol que habría cumplido Segura en la publicación del método de Antero, lo que en 2016 se había transformado ya en una certeza, pues “reconfirmaba” su posición de que fuera su autor o traductor (486). Es decir que, más bien, había profundizado en su error: “...creemos que no es una idea para nada insensata [la de 1994] *adjudicarlo* a Toribio Segura *la autoría* de ese método” (2016: 505, énf. nuestros). Sorprendentemente –repetiendo lo sucedido con el “paisano”, de 1994, como ya vimos–, líneas más abajo se desdice y afirma que “*asegurar* que fue él o no el autor (o compilador) de la obra *es realmente apresurado*. Por eso tenemos que dejar todo en el terreno de las conjeturas” (ídem, énf. nuestros).

No obstante, todavía no podía explicar cómo, habiendo llegado de Cuba, donde Segura había desarrollado una actividad intensa, frecuente y pública, como luego en Venezuela, se pudiera defender su posible anonimato como autor del método de Antero. Mucho menos, atribuir “razones políticas” (1994: 306), lo que se muestra como un exabrupto en un músico que, en su primer concierto, compuso y ejecutó –en abierta adulación pública– una *Gran marcha dedicada a S. E. el General en Jefe J. A. Páez*, entonces máximo poder en el país. Si existieron estas “razones”, parece evidente que no debieron recaer sobre el personaje de marras.

La primera evidencia de las condiciones guitarrísticas de Segura fue un proyecto editorial con la imprenta de Antero, gracias al cual ofreció la publicación mensual de canciones “con acompañamiento de fortepiano o guitarra”, lo que ya había realizado en Cuba.<sup>17</sup> En su primera entrega, apareció un “pequeño trabajo” con el curioso título de *Guá!* (2016: 495), y no se vuelve a precisar si las obras publicadas, en ocasiones posteriores, fueron también para guitarra o piano, elasticidad que habla por sí sola de su dificultosa condición idiomática, y, quizás más bien, como era

---

<sup>17</sup> En efecto, Lapique documenta una obra de Segura, *Cartilla desde el Cristus*, “con acompañamiento de pianoforte, o, en su defecto, guitarra” (1979: 15).

mucha de la música de cámara en Venezuela, consistieran en melodías para ser acompañadas, en este caso por “piano o guitarra”, de manera más bien improvisada. En todo caso, llama la atención que el mismo Quintana, en el apartado siguiente al comentario de estas “canciones periódicas” en su artículo, haya cambiado la conjunción “o” de dicho proyecto, y hable entonces de un acompañamiento de “fortepiano y guitarra” (2016: 498, énf. nuestro),<sup>18</sup> que en música tiene una connotación totalmente distinta.

Es evidente que inscribiendo al español Segura en una genealogía que lo emparentara con Fernando Sor, el historiador intentaba darle mérito ajeno a la guitarra venezolana. Así, es curioso pero significativo que, en el título del quinto apartado de su mismo artículo de 2016, cuando trata específicamente el tema elimine el sugestivo *sui generis* tan peculiar del título general del artículo, declarándolo entonces discípulo del gran catalán de manera totalmente afirmativa (499). Una vez más, una incontrolable posición desiderativa condiciona la lectura de su propia información, ofreciendo como argumento una colección de infortunios guitarrísticos del maestro Segura en el país. Logra, así, probar su presencia como “intérprete y profesor” de guitarra en Caracas, pero no documentar hecho de envergadura guitarrística. Al contrario de su participación, obra y presencia como violinista, editor y director de eventos en Venezuela, durante trece años, todo lo relatado sobre el Segura-guitarrista sigue siendo todavía insatisfactorio.

La primera “revelación” que tuvo el autor fue el anuncio de un concierto en 1843 que no se realizó, lo que permanece inexplicable y sin valoración alguna de su parte:

...año en que Toribio Segura se nos revela, *definitivamente*, como intérprete y profesor de guitarra. La primera noticia en relación a esto tiene que ver con el concierto advertido en el párrafo anterior, en cuyo primer programa se incluía el Concierto para guitarra de Mauro Giuliani. Ese recital *no se realizó* en la fecha pautada ni con el programa advertido, *eliminándose*, entre otras piezas, el mencionado concierto de Giuliani; *pero* no deja de ser significativo el hecho de que tal obra se anunciara. (2016: 500, énf. nuestros)

Su segunda “revelación”, también frustrada, la obtiene Quintana de un interesante artículo de prensa del mismo Segura, titulado “La guitarra”, publicado también en 1843, en el que afirma su relación con Fernando Sor en París, durante un año, hacia la segunda década del siglo. Pero, el mismo violinista afirma que su “poco conocimiento” de la guitarra era consecuencia de que el guitarrista se había negado a darle clases, a pesar de habérselo “suplicado”, sin ofrecerle mayores

---

<sup>18</sup> Otro interesante desliz inconsciente del historiador.

explicaciones, por lo que Segura se vio forzado a aprender por “observación” y cuenta propia (2016: 511). En definitiva, un alumno muy *sui generis*, como entonces habría miles, dada la fama e importancia del gran guitarrista y compositor catalán.

La última frustración guitarrística de Segura en Caracas, de la cual tenemos noticias gracias al mismo artículo sobre la guitarra transcrito por Quintana, se centra en el hecho de que el violinista español aseguraba estar “arreglando para 12 guitarras la marcha que compuse al general Páez” (2016: 511). Llama la atención que el musicólogo-historiador no comente en su texto que dicho arreglo o no fue terminado o no fue ejecutado, en todo caso, que no se tenga todavía más noticia de su existencia. Sin embargo, esto lo considera un comentario “sin desperdicio”, ya que implicaba que se contaba “cuando menos, con once guitarristas, además de él”, para ejecutar esta pieza (2016: 502). Por el contrario, no dudamos de que hubiera muchos más, puesto que la guitarra era un instrumento apreciado y difundido en Venezuela, ya para ese entonces. No obstante, es obligatorio plantearse la duda de si fue porque no encontraron esos once otros guitarristas que no pudo ejecutarse la pieza. O que, a pesar de su sencillez (si seguimos la “versión actual” de Quintana, también ofrecida en su artículo), no pudieron ejecutarla. A la historia es mejor hacerle preguntas que no se puedan contestar todavía, que darle respuestas improbables. Quizás sea éste el meollo de nuestra disputa.

Con respecto a la presencia del violinista español como profesor de guitarra en Caracas, sus discípulos no fueron futuros músicos “profesionales”, sino jóvenes de los estamentos elevados, quienes podían pagar clases privadas, adquiriendo así parte de sus “estimables adornos” sociales (2016: 503). Esto no era extraño para la época, y necesitado de medios de supervivencia, en su mismo artículo de prensa, Segura propuso para la guitarra un “uso más generalizado, particularmente en el bello sexo para acompañarse a cantar y también tocar *algunas piecitas delicadas*” (2016: 502, énf. nuestro). La autopromoción de sus servicios pedagógicos hacía que esas “señoras que quieren recibir lecciones mías” constituyeran el lector implícito y el destinatario ideal de su texto, lo que no invalida su disposición pedagógica, pero limita su efectividad propiamente artística.

Para reforzarlo, también nos enteramos ahí de que Segura dio clases de guitarra en el Colegio de la Concepción de Caracas, institución privada dedicada a educar a señoritas “de acuerdo a criterios económicos y de extracción de clase” (Martínez Vásquez 2006: 164).<sup>19</sup> Asimismo, el

---

<sup>19</sup> Esos vínculos entre “el bello sexo” y la guitarra se mantuvieron en la sociedad venezolana hasta la creación de la cátedra de Santa Capilla. Precisamente, Raúl Borges se lucía con una suerte de “rondalla” de jóvenes guitarristas de la buena sociedad, a las que abandonó al ocupar su cátedra en el conservatorio nacional (Escuela de Música y Declamación) para educar a Flaminia Montenegro, Fredy Reyna, Manuel Enrique Pérez Díaz y Antonio Lauro, en una primerísima generación de guitarristas académicos, y, poco más tarde, a Rodrigo Riera y Alirio Díaz, entre muchos otros.

historiador cita la nota que salió en *El Liberal*, de Caracas, el 20 de noviembre de 1847, la cual suma misterios a Segura, al verse recluso e “infeliz” en su casa, no sólo por aparentes problemas de salud, sino por “desgracias... en sus intereses” (2016: 504). Ante estos hechos indescifrables, como tanto en nuestro personaje, el músico decide “contraerse con asiduidad a la enseñanza del canto, del violín y de la guitarra por un precio módico” –y ya acostumbrados a las ambigüedades–, agregando que “cuánto más baratas han resultado aunque aparentemente pareciesen caras” (ídem).

En efecto, si nunca hubo dudas sobre la condición de guitarrista de Toribio Segura, quedan muchas otras por resolver. Quintana ha hecho un valioso esfuerzo por rescatarlo para la guitarra, y elevar su perfil artístico de modo que, más allá de la valoración del método en discusión, sea suficiente su presencia en Venezuela para proponer un cambio en la apreciación del nivel guitarrístico de dicho período. No obstante, como se ha verificado aquí, las evidencias sobre su actividad guitarrística en el país siguen siendo extremadamente precarias.<sup>20</sup>

### **Los frutos de una fecha bajo tierra**

Quintana había partido con la convicción de que el método publicado por Antero era de la década de 1840, como lo muestra de manera contundente al utilizarla en el título de su artículo de 1994: “Estudio preliminar sobre el primer método de guitarra escrito en Venezuela 184?”. Confesaba que la fuente para datarlo había sido “el personal de la mencionada institución” (277), es decir, el de la Biblioteca Nacional, si bien, más tarde, citaba una opinión similar de Alberto Calzavara (301).<sup>21</sup> Esto le permitió especular en los vínculos con Segura, ya que su presencia en Caracas está documentada a partir de 1837. Sin embargo, resulta significativo que el historiador no problematizara esa fecha de edición durante todos estos años, que lo siguiera pensando todavía en 2016, y que sólo lo hiciera en 2018, cuando procedió a cotejarlo con el método francés de Jean Meissonnier.<sup>22</sup>

Como habíamos señalado en nuestro primer libro sobre el tema (2005), la sección “Los principios fundamentales de la música”, que aparecen en el método de Larrazábal y el de guitarra son idénticos, pero no porque hubiese sido una “reproducción exacta... de contenido... de diagramación”, como todavía parafraseaba Quintana en 2016 (508), sino que era rotundamente la

---

<sup>20</sup> Incluso, llama la atención que el mismo Quintana y sus alumnos de la UCV tampoco hayan encontrado (¡hasta ahora!) en la prensa comentarios o alguna promoción del método de Antero.

<sup>21</sup> Alberto Calzavara, *Historia de la música en Venezuela*, Caracas, Fundación Pampero, 1987.

<sup>22</sup> Interesante destacar que, en su artículo para la Sociedad Española de Guitarra, Quintana lo inicia atribuyéndose “el hallazgo” del método publicado por Antero (2018: 15), no obstante había sido ya mencionado por el propio Calzavara (a quien había citado varias veces en 1994) y Alirio Díaz. Más que “hallazgo”, que no lo fue, hay que considerarlo un primer estudio, a profundidad, lo que nos resulta mérito suficiente.

misma. Esto fue siempre una información central para fijar la fecha de nuestro método, y para la disputa toda sobre esta publicación. Para dilucidarlo, consultamos a Sósimo Molina, el mayor grafoexperto vivo en Venezuela, quien comparó las manchas dejadas por las planchas de impresión en la parte común de ambos métodos, y aseguró que se habían utilizado primero en el de Antero que en el de Larrazábal, que sí precisaba fecha: 1834. Por tanto, de manera irreversible, enmarcaba la fecha de edición del método de guitarra entre 1824 y 1834, lo que coincidía con la fina intuición histórica del maestro Alirio Díaz (que ofrece ya en 1980), quien había entregado el libro a la Biblioteca Nacional.

Esta (in)voluntaria desidia ante la data había tenido sentido, en sus múltiples intervenciones anteriores a 2018, puesto que de lo contrario hubiera invalidado todos los presupuestos vinculantes (incluso los que se muestran pertinentes), y anulado las ahora obvias condiciones que ostentaba Segura como para ser el autor del método caraqueño. El tema, entonces, no era si Segura podía o no concebir dicha obra, sino que no estaba en Venezuela para el momento de su edición. Su “descubrimiento” forjó el gran cambio de posición de Quintana, explícito en su más reciente artículo, cuando, luego de hacer el detallado cotejo con el método francés, acepta finalmente nuestra datación. Para llegar a ella, constata una traducción “reordenada” (eufemismo de nuestro “libre”)<sup>23</sup> del texto de Meissonnier y que, en efecto, el método de guitarra era anterior al de Larrazábal:

Entonces –y si como probamos aquí– ese preámbulo teórico es traducción reordenada del *Méthode de guitare ou lyre*, sería lógico pensar que dicho preámbulo se tomó primero para el *Nuevo método de guitarra o lira*, y después se reutilizó para el método de canto de M. M. Larrázabal (2018: 23).

Procede, entonces, a redactar su conclusión: “Esta hipótesis ha sido *también* esbozada en varias oportunidades por Alejandro Bruzual, basado en el juicio de un experto grafotécnico de su confianza” (2018: 23, énf. nuestro),<sup>24</sup> un demasiado escueto “también” que lo antecedió, nada menos que en catorce años, sin más explicación de su parte. Tarde, pero todavía necesaria como reflexión, esto lo obligaba a poner en tela de juicio, además, sus criterios en cuanto la posibilidad que hubiera sido el traductor o (co)editor del método venezolano. Cuán significativa, ahora, su insistencia en una historia contrafactual: “...no hemos podido dar con ningún profesor de guitarra en Caracas que

---

<sup>23</sup> Es la misma percepción nuestra en cuanto a una traducción no apegada al original. Entre las acotaciones que hace Quintana, está la de la grafía del término “valse”, como un galicismo que se mantuvo en la variante venezolana del castellano (2018: 21), lo que nosotros habíamos señalado ya hace mucho tiempo (2005: 40 y 2012: 32), y de lo cual no exigimos que dé cuenta, debido a la obviedad, ahora por él descubierta.

<sup>24</sup> Además de “nuestra confianza”, nada menos, Molina fue fundador del Colegio de Expertos Grafotécnicos de Venezuela, calígrafo profesional, paleógrafo y grafólogo, entonces con más de 60 años de experiencia en disputas sobre documentos cuestionados a nivel público y tribunales.

tuviera la capacidad de proponer un proyecto editorial como el del *Nuevo método de guitarra o lira*, cosa que sí fue posible a partir de 1837, momento en que llegó a Venezuela el violinista y guitarrista Toribio Segura” (2018: 23). No bastándole esto, y con la mejor de las ambigüedades de estos veinte años, insiste que “en la Caracas de principios del siglo XIX había alguien –acaso Toribio Segura– que tenía suficiente criterio y conocimiento de lo que estaba pasando con la guitarra en Europa, y ello le permitió llevar adelante un proyecto como la edición del *Nuevo método de guitarra o lira*” (2018: 26).

Ahondando en las mudanzas, en su nota biográfica para la edición de unas interesantes piezas de guitarra de Segura, de manera mucho más prudente, no habla de su condición de alumno *sui generis* de Sor, por su estancia en París, pero en cambio cuenta su estancia en la casa de Paganini en Roma (¿también alumno *sui generis* de éste?) y, particularmente, no nombra el método caraqueño, hablando apenas de sus funciones como profesor de guitarra en Caracas. Cambio radical de posición, pero muy poco autorreflexivo.

En fin, si esta presencia en Caracas es tentadora para resolver el enigma del Caballero \*\*\*, como se firma el método, todavía está por ser probada. Pudiera marcar, más bien, la vía futura de nuevas especulaciones investigativas de nuestro respetado contendor, la de demostrar contactos previos de Segura con Venezuela o con Antero anteriores a 1830, lo que le permitiría retomar sus argumentos primeros, válido de buena lógica, y hasta revivir la virulencia de su artículo de 2016, debido a nuestro “menosprecio” de sus asertos.

Como conclusión, quisiéramos agregar que, aunque hubiera logrado probar el vínculo y las cualidades de Segura como guitarrista, sigue quedando en el aire el primer punto a dirimir sobre el origen de la guitarra académica en Venezuela, si se parte de los postulados que hemos propuesto, y que Quintana sencillamente nunca ha debatido. De los trece años de Segura en el país, no se ha encontrado obra escrita suya para guitarra, no dejó alumnos de mínima trascendencia o presencia pública, no ofreció concierto de guitarra alguno, que pueda documentarse con la misma prensa de donde renacen las “nuevas noticias” sobre el violinista-guitarrista. Es decir, resulta una muy débil propuesta creer que este músico español venido de Cuba haya sido, de lejos, un posible origen para la hoy celebrada escuela guitarrística venezolana, que se sigue luciendo en las obras de Antonio Lauro y Alirio Díaz, protagonistas fundamentales de la guitarra latinoamericana y mundial del siglo XX, quienes levantan el nombre de su maestro, Raúl Borges, creador de una de las primeras cátedras oficiales de guitarra del mundo entero, aun antes que en Buenos Aires o Madrid. Y, tal vez, Borges haya aprendido de manera autodidacta con el humilde método de Antero, como señalamos en su

biografía, en 1996, con lo que volvemos al principio del debate, como la misma historia no puede ya hacerlo.

### **Bibliografía citada**

Bruzual, Alejandro. *La guitarra en Venezuela desde sus orígenes hasta nuestros días*. Caracas, Banco Central de Venezuela, 2012.

---. *Visitantes de la guitarra. Concertistas extranjeros en Venezuela 1894-1994*. Ensayo crítico-hemerográfico. Centro de Arte La Estancia, 2008.

---. *The Guitar in Venezuela: a Concise History to the End of the 20th Century*. Saint-Nicolas, Doberman-Yppan, 2005

---. “La guitarra en Venezuela durante el siglo XIX”. 428-429. *Música iberoamericana de salón*. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología 1998. Vol. 2. José Peñín (coord.). Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, 2000.

---. *Raúl Borges, maestro de maestros de la guitarra venezolana*. Caracas: Deltaven, 1996.

Contreras, Segundo N. *La guitarra argentina. Apuntes para su historia y otros artículos*. Buenos Aires: Imprenta de Castro Barrera y Cía., 1950.

Devriès, Anik y Françoise Lesure. “Meissonier”. 310-317. *Dictionnaire des Éditeurs de Musique Français*. Vol. II. Ginebra: Minkoff, 1988.

Díaz, Alirio. “Una guitarra para un pueblo”. Programa de la gira nacional. Caracas, 1980.

Lapique de Cali, Zoyla. *Música colonial cubana en las publicaciones periódicas (1812-1902)*. La Habana: Letras Cubanas, 1979. Vol. I.

Martínez Vásquez, Emma D. *La educación de las mujeres en Venezuela (1840-1912)*. Caracas: Fondo Editorial Humanidades, 2006.

Mendívil, Julio. Reseña de “La guitarra en Venezuela. Desde sus orígenes hasta nuestros días”. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, n° 17 (2013). Disponible en <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans-17-22.pdf> [Consultado: 1.7.2019].

Quintana, Hugo. “Del *Méthode de guitare ou lyre* (París, 1823) al *Nuevo método de guitarra o lira* (Caracas, s.f.)”. *La Roseta*, Revista de la Sociedad Española de la Guitarra 12 (2018): 14-27.

---. “Nuevas noticias sobre Toribio Segura, alumno sui generis de Fernando Sor y Profesor de Guitarra en Caracas (1837-1850)”. *Revista de Musicología*, vol. XXXIX, no. 2 (Madrid, 2016): 483-522.

---. “Estudio preliminar sobre el primer método de guitarra escrito en Venezuela 184?”. 277-314. *Annuario de estudios bolivarianos*, III (1994).

- Peñín, José. *José María Osorio. Autor de la primera ópera venezolana*. Caracas: Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo, 1985.
- Prat, Domingo. *Diccionario de guitarristas*. Buenos Aires: Casa Romero Fernández, 1933.
- Ribouillault, Danielle. “La technique de guitare en France dans la première moitié du XIX siècle”. Tesis del tercer nivel de Musicología. Tutor: Jacques Chailley. Université de Paris Sorbonne. Enero 1980.
- . “La Lyre Guitare. Une étape dans l'histoire de la guitare”. *Les Cahiers de la Guitare* 25. París (1988): 29-35.
- Sans, Juan Francisco. “Cuatro piezas venezolanas del siglo XIX para guitarra”. *Músicaenclave*. Revisa de la Sociedad Venezolana de Musicología, vol. 11-1, Enero-Abril 2017. Disponible en: <http://www.musicaenclave.com/vol-11-1-enero-abril-2017/> [Consultado: 1.7.2019]