

## Una guitarra Larense con relevancia organológica

Marco Antonio Peña<sup>1</sup>  
INVESTIGADOR INDEPENDIENTE  
MÉRIDA-VENEZUELA  
marcolutier@gmail.com

### GUITARRA DE LÓBULO EXTENDIDO, J. J. ALDANA SIRA

En esta miscelánea se detalla una inusual guitarra de lóbulo superior extendido, hecha en Aguada Grande, municipio Urdaneta del Estado Lara, Venezuela, en la primera mitad de siglo XX. El instrumento en cuestión tiene valor patrimonial, al ser una obra única que plantea, por una parte, el sorprendente nivel de calidad y creatividad de la violería larense en los primeros años de la centuria pasada (en medio de las condiciones adversas propias de la provincia en ese período) y por otra, la existencia de un violero hasta ahora desconocido, pese a compartir los apellidos de una insigne familia de violeros populares de esa localidad.

### CONTEXTO

En el poblado rural de Baragua, Estado Lara, que ya a finales de siglo XIX se encuentra en un trance de mengua económica progresiva que no se detendrá en la siguiente centuria, hizo vida una familia de violeros de apellido Aldana. Luis Aldana, que habría aprendido el oficio con su padre, contrajo matrimonio con Pastora Sira, y de esta unión nacerían varios hijos, uno de los cuales tuvo una carrera destacada como constructor de cuatros, Pedro Pablo Aldana Sira, nacido cerca de 1895. Este violero, a la edad de 27 años aproximadamente, fijó residencia en Caracas (San Julián a Tejería, N° 60, parroquia Santa Rosa) donde alcanzó gran renombre con el paso del tiempo, pues sus instrumentos gozaron del aprecio de muchos notables músicos populares, y a consecuencia de esto, su nombre figura hoy día en unos pocos tratados sobre el Cuatro.

N° 54

●  
REVISTA DE HISTORIA. Año 27, Julio-Diciembre, 2022

Nada se reseña en cambio, de quien presumiblemente debió ser su hermano, J. J Aldana Sira, también violero, que en algún momento de su vida se radicó en el poblado de Aguada Grande. De este violero es obra el instrumento que se detalla a continuación, una guitarra de lóbulo superior extendido en forma de cuerno, clasificable como “Pseudo guitarra arpa de brazo hueco,” o “Guitarra arpa sin cuerdas flotantes” según propone en su tipificación Gregg Miner.<sup>2</sup>

Esta guitarra es un hallazgo de excepción, no solo por su forma inusual, sino por el estado de conservación en que se encuentra, cuando llegó a mi taller para una restauración leve, manteniendo intacta incluso la etiqueta del fabricante, que lamentablemente no tiene fecha inscrita. Resulta también muy notable, el esmerado y preciso trabajo del artesano en su elaboración, un nivel de calidad solo equiparable al de otro caso singular de finos violeros larenses, como fueron los hermanos Rojas, en Barquisimeto, contemporáneos con el autor de esta guitarra.

La propietaria del instrumento, la señora Delia Menéndez, refiere que fue adquirido por su tío abuelo, Manuel Armas Armas,<sup>3</sup> en subasta pública efectuada en una remota Feria de Barquisimeto,<sup>4</sup> de cuya fecha no



*Guitarra J. J. Aldana Sira*

puede dar información, pero calcula que la guitarra ha estado en la familia por alrededor de 70 años.<sup>5</sup> Asumiendo que el momento de su construcción fuese cercana a la de adquisición (para datar por defecto provisionalmente) se trataría pues, de un instrumento construido hacia 1942 o 1943. Esta datación probable, concuerda con el período de madurez laboral conocido del posible hermano de este violero, Pedro Aldana, para entonces vivía en Caracas, y tenía 48 años de edad.



*A la izquierda, vista en perspectiva, nótese el marcado reborde, sobresaliendo al estilo de los instrumentos de arco, hecho con tinas de una madera clara y dura. Ese trabajo de ornato, fue realizado de forma muy nítida y precisa, logrando una moldura perfecta en su redondez. Este solo detalle, revela a un artesano de formación bien fundada, y habrá requerido una técnica ingeniosa, aparte de muchas horas de labor, ya que en su contexto no existían máquinas perfiladoras que hubieran facilitado la tarea.*

*Arriba, detalle de la boca del instrumento. Nuevamente sorprende la perfección de la tira de madera con que se enmarca la abertura, perfectamente trabajada y colocada. Además de esa tira de madera, tiene la boca dos líneas finas hechas con un compás cortador muy preciso, a juzgar por la limpieza del corte y la uniformidad de la profundidad.*

## REFERENCIAS ORGANOLÓGICAS

La *guitarra-arpa*, en una amplia variedad de configuraciones, tuvo una limitada popularidad en Europa y los Estados Unidos de América entre finales del siglo XIX y comienzos del XX. Violeros destacados como Antonio de Torres, Vicente Arias, René, Lacotte, Mario Maccaferri, Christian

F.-Martin, Francisco Núñez, Richard Jacob, Karl Hofner, Manuel Ramírez de Galarreta y Planell, Armin Voight, y Hermann Hauser I, hicieron *guitarras-arpa*, y/o “pseudo guitarras-arpa.”

Este modelo particular de guitarra de lóbulo superior extendido que aquí se refiere, no era, sin embargo, tan popular como su pariente primigenia, la verdadera *guitarra-arpa*, con cuerdas fijadas a un clavijero adicional al extremo del lóbulo extendido.<sup>6</sup> Estas cuerdas, generalmente bordones, cumplían el papel de resonadores para enriquecer el sonido de las seis cuerdas principales, y rara vez eran pulsadas. En la guitarra de lóbulo extendido, suponemos que las razones para su construcción con esa forma, obedecieran a creencias sobre el papel auxiliar de la cavidad adicional en refuerzo a su resonancia.

En cuanto a la singularidad de este modelo de guitarra con el lóbulo extendido, pero sin cuerdas adicionales, se encuentran ejemplares de gran semejanza entre los trabajos de Otto Anderson, (Port Townsend, Oregon,) para la factoría de Chris Knutsen, hechas entre 1895 y 1898,<sup>7</sup> y las italianas de Porto y Figli, (Sicilia), modelos entre 1898 y 1903.

Nº 54

REVISTA DE HISTORIA. Año 27, Julio-Diciembre, 2022



*A la izquierda, una “Guitarra arpa de brazo hueco” construida por Otto Anderson, mientras trabajaba para Chris Knutsen, a fines del siglo XIX.  
A la derecha, Guitarra Anderson/Knutsen.*

Un interesante hallazgo iconográfico local lo constituye una vieja foto del pintor y músico<sup>8</sup> tocuyano José “Che” María Giménez (15/08/1915–13/08/1991) que lo muestra con una muy similar (*Pseudo*) *guitarra-arpa* entre sus manos. Es probable que esta foto date de la década de 1950, y, además, que haya sido tomada en alguno de los poblados cercanos al Tocuyo, pues se sabe que la esposa de “Che” María trabajaba como maestra en varios de ellos, y el artista usualmente la acompañaba.

Al examinar detalladamente la imagen, se aprecia que es un instrumento distinto al que aquí se estudia, pues entre otros detalles, posee un puente móvil y las cuerdas se anudan a un cordal anclado al fondo del lóbulo mayor. ¿Cabe suponer que este formato de guitarra tuvo alguna popularidad en la región a principios de siglo XX? ¿Pudo ser la guitarra que sostiene “Che” María, obra del mismo autor de la aquí detallada?



*Imagen de “Che” María Giménez. (Foto de autor y fecha desconocida)*



*En la imagen ampliada se observa la presencia de un cordal o cordalera, usual en algunas modalidades de guitarra de uso popular, y durante el periodo barroco italiano, de una especie organológica llamada “Chitarra battente.” También se aprecia lo que parece ser el puente, con una extensión longitudinal muy larga, y su atípica cercanía con la boca del instrumento. La baja resolución de la imagen no permite tener certeza en la identificación de ese elemento.*

N° 54

REVISTA DE HISTORIA. Año 27, Julio-Diciembre, 2022

Como curiosidad relacionada, puedo mencionar una imagen del violero Alejandro Arzola Parairá (05/06/1925-11/11/2012) tomada por Rafael Salvatore (2006) en San José de Guaribe, estado Guárico, en la que aparece con una mandolina cuya caja armónica se extiende a la manera de las (*Pseudo*) guitarras-arpa. También conocemos un testimonio de un cuatro, visto en Barquisimeto hacia 1960, con el lóbulo extendido según esta modalidad.<sup>9</sup>

Volviendo al instrumento en estudio, ¿Tuvo J. J. Aldana en sus manos alguna vez una *guitarra-arpa* para así copiar la silueta, con todos sus detalles y medidas, y reproducirla? ¿Cómo pudo darse el caso, tratándose de un violero radicado en un lugar tan apartado y rural? ¿Pudo quizás basarse en alguna imagen impresa lo suficientemente detallada como para ampliar por cuadrícula la escala, a la manera de los artistas retratistas de antaño, y deducir así las proporciones aproximadas? Quizás nunca lo sabremos, pero las evidencias sugieren un inusitado flujo de cultura universal diversa, por aquellos tiempos y zonas rurales de Lara.

Se dice entre los pobladores de los municipios Urdaneta y Torres que vivieron o recuerdan historias de los tiempos de la dictadura de Juan Vicente Gómez (1908-1935) que mucha gente relacionada con actividades intelectuales y políticas adversas al régimen gomecista, y de muy diversa procedencia, incluyendo a extranjeros que hicieron vida en el país, buscaron refugio en las tierras entre los estados Lara y Falcón. A esto relacionan



Alejandro Arzola Parairá. (Foto Rafael Salvatore, 2006)

la presencia frecuente de apellidos foráneos entre los pobladores de estos lugares. Esta pudo ser una vía para que el violero Aldana Sira entrara en contacto con algún ejemplar de *guitarra-arpa*, o una imagen de esta, en su localidad.<sup>10</sup>

Otros enigmas adicionales se plantean en presencia de la *guitarra-arpa* de Aldana Sira, por ejemplo: ¿Qué motivó al violero para hacer un instrumento tan alejado del trabajo habitual de hacer Cuatros? ¿Fue hecha por iniciativa propia o fue un encargo, quizás de la misma organización de una feria barquisimetana para su subasta? ¿Fue hecha para usar cuerdas de tripa, como era común en su tiempo, o para cuerdas metálicas? Pero lo más curioso: ¿Cómo es posible que el nombre de este artesano, cuyo nivel de destreza es excepcional según puede verse en la obra, no figure en ninguna literatura musical, y ni siquiera violeros geográficamente cercanos y de avanzada edad, como el maestro Antonio Navarro de Carora lo recuerden?<sup>11</sup> Una hipótesis sugiere que, en realidad, J. J. Aldana Sira, nunca existió:

Algunos comentarios de gente que conoció a P. P. Aldana Sira, entreabren la posibilidad a que se trate de la misma persona con dos nombres, pues P. P. Aldana Sira, al parecer, tuvo algunos problemas judiciales de gravedad que pudieron llevarlo a cambiar de identidad por un tiempo.<sup>12</sup>

## DESCRIPCIÓN

La *guitarra-arpa* Aldana Sira está construida con tres clases de madera diferentes, de las cuales se identifica con certeza -hasta el género- solo una, el cedro (*Cedrela spp*). Esta madera es utilizada en la tapa y fondo del instrumento, el mástil (hasta nivel de la cejilla), el barraje interno y las almenas.<sup>13</sup> Por otra parte, la pieza del clavijero o paleta, los aros, y el adorno tallado que remata el lóbulo extendido, son de una madera que bien pudiera ser una variedad de caoba (*Switennia spp*) mientras la fileteadura, sobresaliente según la práctica local desde, al menos, finales del siglo XIX,<sup>14</sup> el adorno central del diapasón y los adornos laterales del puente, fueron laborados en una madera de color claro uniforme, grano muy fino y dureza moderada.

La tapa y el fondo están compuestos, cada uno, de dos piezas emparejadas como es tradicional, pero sin refuerzo en la junta central, y llama poderosamente la atención que, a pesar de esta carencia, la junta esté intacta, sin la menor señal de separación en ningún tramo. En mi opinión, esto solo es posible mediante una suma de condiciones: 1° el correcto curado de las piezas antes de su ensamblaje; 2° la perfecta labranza de los cantos, en su escuadría y linealmente; 3° el uso de una cola fuerte y bien preparada, que en este caso parece ser Caseína, como explico más adelante; y 4° el resguardo adecuado del instrumento durante toda su existencia. Las primeras tres condiciones apuntan hacia un violero entrenado y experto en su oficio. La falta de cualquiera de estos factores habría desembocado en descolados parciales de las juntas con toda seguridad.

El instrumento entero presenta un acabado a la goma laca, barniz usual en la época, y bajo esta película, un trabajo de preparación de la madera impecable respecto a marcas residuales de herramientas o abrasivos,<sup>15</sup> pero que no se ocupó de cerrar los poros (apomazado) quedando un pulido de lustre medio y poración abierta. El color del instrumento es un cálido dorado sobre pardo claro. Hay que destacar la nitidez en las formas, los cortes, las líneas y la escuadría general del instrumento, en un trabajo muy pulcro y bien hecho, sin parches o remiendos de origen, como será tan frecuente entre los violeros populares.

Se aprecia la cola empleada para ensamblar el instrumento internamente en los interregnos entre almenas y las barras de refuerzo, que por el aspecto grisáceo y vítreo parece ser cola de caseína, llamada comúnmente "Cascamite," muy empleada por carpinteros hasta la aparición de la cola vinílica. Es una particularidad extraña, pues la mayoría de los violeros de

la época y hasta fechas recientes hacían uso preferencial de la cola orgánica de cuero y tendones, o de pescado.

Los clavijeros que coronan el instrumento parecen ser originales y son máquinas de buena calidad para la época, con platina grabada en motivos florales y ejes fijos por bujes rematados a la platina. Las manecillas son de una pasta o resina blanca muy resistente, que no presenta fracturas por retracción, pese a la edad. El diapasón presenta poco deterioro por uso, que se evidencia casi exclusivamente en el segmento que va desde la cejilla hasta el traste 7. Tiene los 5 primeros trastes de alpaca, no originales, mientras el resto es de bronce con una pátina cobriza.

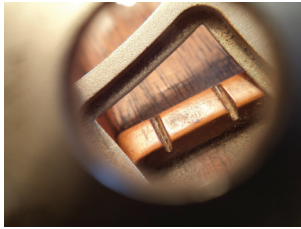
La paleta o clavijero, está encastrada en el mástil a la manera española antigua, con la particularidad de que la espiga del mástil no tiene forma de “V” sino rectangular, ligeramente trapezoidal. Esta característica es común en el estilo de muchos violeros larenses, al contrario de sus colegas del oriente del país, que usan el encastre en “V.”

Se aprecian pequeños clavos de madera utilizados por el autor para fijar los centros de tapa, fondo y adorno tallado en la extensión del lóbulo, así como para fijar los rebordes o filetes. Estos clavos o espinas, están hechos de la misma madera de la pieza que sujetan, y su aplicación es muy discreta. El puente está elaborado como un ensamble de tres piezas, las dos laterales de madera clara no identificada y el centro de cedro. Tiene un segmento de traste de bronce haciendo las veces de silleta.

La etiqueta del fabricante es un recuadro impreso, litográfico, y encabeza con caracteres grandes “Manufactura del País.” En la línea inferior expone el nombre del fabricante “J. J. Aldana Sira” y en la siguiente línea refiere “Aguada Grande.” No presenta fecha o cualquier otra inscripción.

Al examinarse el interior del instrumento, puede leerse bajo la tapa, en un espacio entre la boca y el puente, la firma autógrafa de su autor: “J Aldana S” en lápiz. En cuanto a la construcción acústica del instrumento, la tapa parece tener un grosor de 2.1 mm. uniforme (medido en las adyacencias de las dos bocas, pues el instrumento no fue abierto) y del fondo no puede saberse. Tiene dos barras transversas el fondo, hechas en cedro, con alrededor de 19 mm. de altura, biseladas en los extremos. En la tapa hay tres barras también transversales, idénticas a las del fondo, una en el lóbulo superior, otra en la cintura y la tercera bajo el puente. Al examen de percusión, la tapa responde con un sonido apagado, indistinguible, posiblemente por exceso de rigidez. El fondo responde mucho mejor, especialmente cuando se le percute entre las dos barras transversas, produciendo una nota Sol (195.99 Hz) de corta duración, pero bien definida. Esta construcción apunta hacia

un sonido débil y de timbre agudo ante cuerdas de tripa. Posiblemente, unas cuerdas metálicas le serían más apropiadas.



*En el espejo colocado sobre el fondo, se ve la caligrafía del violero estampada a lápiz bajo la tapa del instrumento.*

El examen detallado de la cejilla, hecha de una madera clara y muy dura, con una lupa de 10x, no deja en evidencia el uso de cuerdas metálicas. Lo mismo puede decirse del puente. Los trastes tampoco proporcionan mucha información, ya que los primeros 5 han sido cambiados, y los restantes originales presentan poco desgaste, compatible con el que producen las cuerdas de nylon modernamente.

El cálculo matemático de las posiciones de los trastes, utilizando como razón la raíz doceava de 2, no coincide con las medidas observables en el diapasón de la *guitarra-arpa*, ni utilizando la escala de 643 mm. ni utilizando la que se deduce de multiplicar por 2 la distancia del 12vo. traste (= 645.4 mm.) que prescinde de cualquier compensación posterior en la silleta del puente.

De hecho, por simple cotejo de estas dos cifras se hace evidente un error enorme en la configuración de trastera-puente. Del estudio del diapasón se concluye que el violero utilizó una distribución de trastes compatible con la “regla del 18,” una forma de cálculo rudimentaria muy utilizada por los violeros populares venezolanos.<sup>16</sup> La afinación de este instrumento es en consecuencia, inexacta. Pudo darse el caso de que simplemente haya copiado

de un original la distribución errada de los trastes, sin haber efectuado por sí mismo cálculo alguno, práctica habitual entre muchos violeros larenses contemporáneos.

## CONCLUSIONES

La *guitarra-arpa* de Aldana Sira es un instrumento que comparte con otros de esa época, una construcción esmerada que delata la buena escuela de la familia de violeros Aldana, y se puede afirmar, con cautela, de otros contemporáneos, hasta el último tercio del siglo XX. Tiendo a creer que la sucesión familiar del conocimiento fue responsable de la calidad que puede observarse en la obra de muchos violeros larenses ya desaparecidos, como Rafael Monterol, los hermanos Rojas, Pedro María Querales, o Mateo Goyo, además, por supuesto, de la familia Aldana. A todos ellos se les negó por circunstancias de la vida, legar la sabiduría de su oficio hasta la actualidad. Alguno de ellos tuvo descendientes que ejercieron o ejercen aún la violería con desgano. Un caso de excepción, aunque no proviene de tradición sucesorial como es común a los anteriores, es el del maestro Antonio Navarro Cohil, que ya retirado ha dejado a su hijo Saulo Elías haciendo un trabajo muy meritorio.

La *guitarra-arpa* es un instrumento extraordinario, considerando el entorno geográfico-temporal y socio-cultural en que fue construido, pero también por su estado de conservación. Es además, el único testimonio de la existencia y obra de su autor, cosa bastante inusitada, hasta que se revele la incógnita sobre su identidad. Este instrumento es un objeto de valor patrimonial que debe ser conservado como referente organológico y para el estudio postrero de musicólogos y otros especialistas. Sobre su sonoridad, no puedo ofrecer ningún juicio de valor testimonial pues no fue encordada durante su estadía en el proceso de restauración.

## NOTAS

- 1 Residenciado en Mérida. Violero desde 1987. Especializado en instrumentos de cuerda pulsada. Profesor e investigador durante más de 24 años del Sistema Nacional de Orquestas de Venezuela. Maestro Honoris Causa, Universidad Nacional Experimental de las Artes (2017).
- 2 Autoridad contemporánea en el estudio organológico de las guitarras arpa. En su propuesta clasificatoria para las “guitarras-arpa” considera que solo aquellas que poseen cuerdas flotantes que parten del puente y se dirigen a un

clavijero adicional, son verdaderas guitarras-arpa. Los modelos similares a estas, pero sin cuerdas adicionales, son “pseudo” guitarras-arpa, y las denomina “de brazo hueco.” A pesar de lo anterior, admite que se nombre usualmente, “guitarras-arpa” a esos instrumentos que se asemejan en sus formas o silueta a las verdaderas. Personalmente considero inadecuado el nombre de “Guitarra de brazo hueco” (“Hollow arm guitar”) pues sugiere en su formulación la existencia de otra con el “brazo” no hueco. La misma palabra brazo no es adecuada pues se ha utilizado antes para referir el mástil. Minner entiende por guitarra-arpa, toda aquella guitarra con cuerdas adicionales a las 6 que son de tradición. Miner Gregg: *The Harp guitar*. Disponible en: [www.harpsguitars.net](http://www.harpsguitars.net) (2004 al 2013) Consultado: 25/9/2020, 8:50 pm.

- 3 Fallecido en 1998 a la edad de 104 años.
- 4 Evento anual que ocurre en el mes de septiembre, patrocinado por las autoridades municipales, donde se produce toda clase de actividades recreativas y de entretenimiento para la población. Según afirma la señora Delia, existe una referencia a la subasta donde fue adquirida, publicada por el periódico local *El Impulso*.
- 5 En 2012, fecha en que trabajé sobre este instrumento. Hoy serían 80 años de estar la guitarra en la familia de su propietaria.
- 6 No deja de resultar confusa la definición de lo que es una *guitarra-arpa*, incluso para autoridades de la organología, como Curt Sachs, y en opinión de Minner, las guitarras sin lóbulos extendidos, pero con clavijeros que alojan más de seis cuerdas, entran en la clasificación de *guitarras-arpa*. Esto es sin duda, discutible, y da paso a que figuren entre sus hacedores, violeros como Torres, M. Ramírez, y otros.
- 7 Para mayores detalles, véase la web: “Historical Harp Guitar Makers, Knutsen archives.”
- 8 Autor, entre otras melodías populares, del conocido “Ramoncito en Cimarrosa.”
- 9 Entrevista a Guillermo Flores, Barquisimeto, estado Lara, 17/7/2012.
- 10 Entrevista a Saulo Navarro, Carora estado Lara, 25/7/2012.
- 11 Entrevista de Saulo Navarro a su padre por requerimiento nuestro. Carora, estado Lara, 1/9/2012 También fue consultado un pariente lejano de la familia Aldana, Arseni Colombo, quien tampoco recuerda al violero referido.
- 12 Marco Antonio Peña: *La Violería en Venezuela*. Trabajo inédito.
- 13 Pequeñas piezas triangulares que refuerzan a todo lo largo, internamente, la junta entre aros, tapa y fondo.
- 14 Hay que mencionar a otro gran violero, José Rafael Monterol o Monterola, activo en el Tocuyo a finales del siglo XIX cuyo estilo particular en el diseño y construcción del cuatro, tiene, entre otras características, un reborde tanto de la tapa como el fondo, al estilo de los instrumentos de arco, de los cuales, por supuesto, es tributario. Queda por saber, si ese elemento estético-estructural, era ya tradición antes del trabajo de Monterol.

- 15 Con respecto a este instrumento, podría afirmarse que su autor utilizó Raseras (*Rassieri*, en italiano, o raspillas, como también se les dice) para dar el acabado final a las superficies de madera. Es relevante mencionar esto, porque esa herramienta, otrora muy utilizada, no solo en la violería, sino también en la carpintería y ebanistería general, cayó en desuso luego de los años 60, y su función ha sido sustituida por el papel de lija. Sin embargo, el trabajo con Rasera permite un acabado de superior calidad, y por eso, en la violería profesional contemporánea sigue plenamente vigente.
- 16 En este cálculo, la longitud total (Lt) de la escala se divide entre 18, el resultado es la distancia de la cejilla al primer traste, luego se resta esta distancia a la Lt y se divide nuevamente entre 18 para obtener la distancia entre el primer y segundo traste, procediendo así sucesivamente.