

Orfeo

Nº 21

MAGAZINE



**La nueva generación
francesa**

**Mirecourt,
cuna de la lutería**

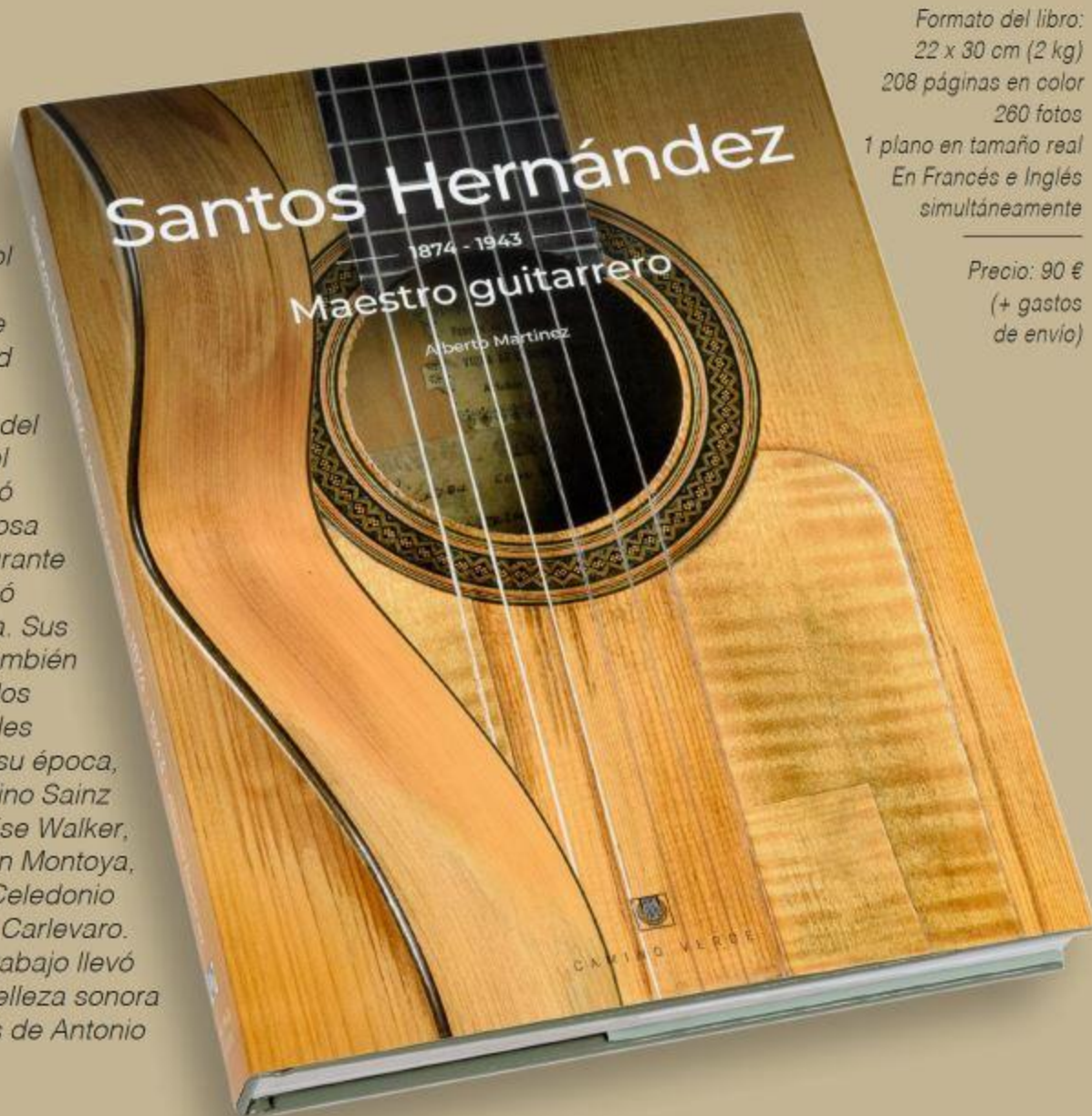
**Pierre-Alexandre Bellest
Simon Burgun
Bastien Burlot
Thomas Dauge
Bertrand Ligier**

Nº 21 - Primavera 2023
Edición española

¡ NUEVO LIBRO !

Pinche el libro para comprar su ejemplar

Santos Hernández fue sin duda el luthier de guitarra español más creativo e importante de la primera mitad del siglo XX. Como capataz del taller de Manuel Ramírez, fabricó en 1912 la famosa guitarra que durante tantos años tocó Andrés Segovia. Sus instrumentos también fueron adoptados por otros grandes guitarristas de su época, entre ellos Regino Sainz de la Maza, Luise Walker, Sabicas, Ramón Montoya, Niño Ricardo, Celedonio Romero y Abel Carlevaro. Su admirable trabajo llevó al siglo XX la belleza sonora de las guitarras de Antonio de Torres.



Formato del libro:
22 x 30 cm (2 kg)
208 páginas en color
260 fotos
1 plano en tamaño real
En Francés e Inglés
simultáneamente

Precio: 90 €
(+ gastos
de envío)

© OrfeoMagazine

Creación y dirección: Alberto Martínez

Diseño gráfico: Hervé Ollitaut-Bernard – Editora adjunta: Clémentine Jouffroy

Traducción francés-español: Maria Smith-Parmegiani – Traducción francés-inglés: Meegan Davis

Sitio internet: www.orfeomagazine.fr – Contacto: orfeo@orfeomagazine.fr

Editorial

Orfeo MAGAZINE N°21

Durante mis viajes a menudo me preguntan si en Francia hay un estilo de lutería tal como se habla de la escuela de Madrid o Viena. Debo decir que es difícil responder, porque las guitarras de Robert Bouchet, de Daniel Friederich y de Dominique Field no se parecen en nada.

Y sin embargo... a pesar de sus fuertes personalidades, los tres luthiers tienen particularidades comunes que solo se ven raramente en otras escuelas: un alto nivel de ejecución, de búsqueda artística y una homogeneidad en todos los detalles de la guitarra. Los tres han demostrado una gran exigencia.

En la nueva generación de luthiers franceses vemos las mismas características: no se parecen entre ellos, cada cual sigue su camino, pero todos poseen la misma exigencia de perfección y elegancia, a menudo aconsejados y alentados por Dominique Field.

Para comenzar, les invito a visitar la ciudad de Mirecourt, cuna de la lutería francesa, así como su magnífico museo.

¡Que disfruten la lectura!

Alberto Martínez

Mirecourt, cuna de la lutería en Francia

Cuando se pronuncia el nombre de Mirecourt en Francia y en el extranjero, se le asocia inmediatamente a la lutería y a su instrumento más emblemático: el violín.

La ciudad de Mirecourt se encuentra en Lorena, en la orilla izquierda del río Le Madon.



Dos talleres
de Mirecourt
a comienzos
del siglo XX.

Es solo al final del siglo XVII que despegaron las actividades de construcción de violines.

La ciudad de Mirecourt, que cuenta con cinco mil habitantes, está situada en el corazón de la llanura de los Vosgos. Ciudad de artesanía y comercio desde el siglo XII, la lutería y el encaje eran los dos oficios dominantes a finales del siglo XVII.

Aunque ya en 1606 se mencionan "fabricantes de violines" en Mirecourt, no fue hasta finales del siglo XVII cuando realmente despegó la actividad de construcción de violines. La consi-

**Guitarra-lira,
Charles
Joseph Marchal,
Mirecourt,
ca 1805
(n° 1997.15.1-3).**



**Zanfoña,
Nicolas Colson,
Mirecourt, ca 1850
(n° 2012.9.1).**



Photos © Claude Philippot (4).



**Organillo,
Husson Buthod,
Mirecourt, entre
1848 y 1857
(n° 1989.1.1).**



**Clarinete
Remy Génin,
Mirecourt,
entre 1846
y 1853
(n° 1994.3.1).**



Todo el personal de Thibouville-Lamy delante de la fábrica, 1912.



La tienda de venta de París, 1901.

Photos © Claude Philippot (2)

Arco de violín, François Nicolas Voirin, París, ca 1880 (n° 2003.4.1).



Violín de Nicolas Lupot, ca 1820 (n° 1973.14.1).



deración de fabricante de instrumentos como "profesión", a petición de la duquesa de Lorena, Élisabeth-Charlotte, es reconocida en la carta firmada el 15 de mayo de 1732. La lutería de Mirecourt, al convertirse en una profesión de pleno derecho, con sus normas de transmisión, sus reglamentos y su manera inusual de comercialización, despegua verdaderamente en el siglo XVIII. Los luthiers de Mirecourt desarrollan su saber combinando las influencias de las escuelas de lutería italiana y alemana.

A mediados del siglo XVIII la construcción de arcos es una profesión independiente de la lutería

La lutería de Mirecourt – instrumentos y fabricantes – comienza a ser apreciada más allá de las limitadas fronteras de Lorena¹. Los luthiers de Mirecourt comienzan a instalarse en París y otros

1. Lorena se vuelve francesa en 1766.



La entrada
del Museo
de la lutería
y de la
arquetería.

parten al extranjero, a Bélgica, Países Bajos, Italia, España y, a finales del siglo, a Inglaterra y Rusia. En el siglo XIX, dos grandes luthiers franceses, originarios de Mirecourt, Nicolas Lupot y Jean Baptiste Vuillaume dan renombre a la escuela francesa de lutería. Los famosos arqueteros franceses: Pajot, Pecatte, Voirin, Sartory, Fétique, Bazin, Ouchard y muchos otros eran originarios de Mirecourt.

En Mirecourt, desde el comienzo del siglo XIX, los talleres se agrandan para una producción más intensiva y diversificada: lutería de cuarteto por supuesto, pero también de guitarras y zanfoñas. La racionalización de la producción y la creación de manufacturas, como las de Remy, Laberte y Thibouville-Lamy constituyen un momento económico importante. En estas empresas, que emplean a varios centenares de obreros, se producen tanto instrumento de cuerda frotada o pulsada y, en algunas, incluso instrumentos de viento, pianos, instrumentos de música mecánica y repuestos. En la ciudad y en los municipios de los alrededores, los artesanos luthiers y arqueteros, más otros oficios menores, coexisten en torno a la lutería industrial: fabricantes de estuches, de herramientas y pequeñas piezas mecánicas, cortadores de madera, torneros, escultores de madera, barnizadores, fabricantes de puentes, preparadores de crin de caballo, etc. Este sistema de producción perdura hasta 1914.

Aunque Mirecourt sigue siendo el centro de aprendizaje de los jóvenes luthiers franceses y extranjeros, la guerra de 1914-1918 y la crisis económica de 1929 marcan la decadencia de todas



Guitarra de
Aubry Maire,
ca 1835.

Photo © Claude Philippot (1), A.S. Trivin (1)



Vitrina del museo
con guitarras
románticas y el
cuadro 'Joven con
una guitarra' de
François Navez, 1836.



En la gran sala de exposición del museo, en torno a un violoncelo gigante, se ven paneles que explican los objetos expuestos, comentarios, música para escuchar, vídeos y también instrumentos para tocar.



Del otro lado del río, el museo ha conservado intacto el taller Jérôme, en el que trabajaban luthiers especializados en la fabricación de guitarras y mandolinas.

estas actividades. La Segunda guerra mundial, una importante actividad de externalización hacia París, así como la competencia extranjera, acentúan aun más la crisis que provoca declaraciones de quiebra a finales de los años sesenta de las tres principales empresas de producción del siglo XX: Thibouville, Couesnon y Laberte.

En 1970, para preservar la transmisión de las profesiones de luthier y de arquetero, se creó la Escuela nacional de lutería y, en 1973, el Museo de Mirecourt.

Actualmente todavía, unos veinte artesanos y obreros fabrican instrumentos - de cuerda frotada o pulsada - arcos y accesorios, mantienen y restauran instrumentos antiguos.

Valérie Klein

Conservadora del Museo de la lutería de Mirecourt





Bertrand Ligier, el ebanista

Sus guitarras reflejan su pasado como ebanista. La homogeneidad de su trabajo, la elegancia de sus rosetas, el chaflán de sus palas... todo lo consagra como un digno representante de la lutería francesa.

¿Que trayectoria ha seguido?

Bertrand Ligier – Mi interés por la madera comenzó en Bretaña, durante las vacaciones familiares, cuando veía cómo trabajaban los carpinteros de la marina con los barcos de madera. Como había comenzado a tocar la guitarra y me gustaba mucho, traté de aprender la lutería. Pero no existían escuelas cerca de mi casa y me inscribí en el liceo de artes y oficios de Uzès para seguir una capacitación de ebanistería. Una vez obtenido mi diploma trabajé durante dos años en un taller de ebanistería.

Al mismo tiempo hacía mis primeras guitarras como autodidacta, por la noche en casa.

Un día le mostré una guitarra a mi profesor y a



Hacer fondos en varios trozos es una buena solución para utilizar las mejores partes de un tablón y para dar rigidez al fondo.

los luthiers locales quienes me alentaron a proseguir. Después, el encuentro con Dominique Field fue determinante. Me ayudó a desarrollar la técnica de construcción, la estética de mis guitarras y de mis rosetas. Dominique me incitó a practicar una lutería de alto nivel.

Mis rosetas son como las de Robert Bouchet y Dominique Field, sobrias pero muy sofisticadas. Aun no he logrado hacer una roseta propia, que podría utilizar siempre, como Daniel Friederich. Mi manera de ser me lleva a cambiar cada cinco o seis guitarras. No hago cambios fundamentales, pero me gusta mezclar los diferentes ingredientes de diversas maneras, como si fueran variaciones musicales de un tema.

¿De dónde viene su varetaje?

B. L. – Comencé con un abanico tipo Torres de siete varetas, pero con un refuerzo debajo del puente. Después añadí una segunda barra armónica,



algo inclinada y reduje el abanico a cinco varetas. Entretanto encontré a Dominique Field que hacía un varetaje similar y me confirmó que era interesante para el equilibrio.

Desde entonces conservé ese tipo de varetaje, además del de siete varetas, pero que han evolucionado mucho con el transcurso del tiempo. Ahora las barras de cierre del abanico llegan hasta los aros y he reforzado la zona central con pequeñas varetas suplementarias.

Este varetaje funciona bien con tapas hechas con abeto ligero, de no más de 400 kg por m³ como máximo. Pero el peso no es el único criterio; yo mido las flexiones transversales y longitudinales de las tapas antes de pegar el varetaje, tratando de mantener los mismos valores. Cuando estos difieren de mis valores habituales, modifico el varetaje o el espesor de

Un buen barniz requiere tres a cuatro semanas de trabajo.

Su varetaje tiende a reforzar la zona delante del puente.





Una guitarra
de limoncillo,
siguiendo la
tradición
de Lacote
y Simplicio.





Rosetas
sobrias
pero muy
sofisticadas.

“Me gusta el abeto,
destaca el trabajo
de la roseta más
que el cedro.”

la tapa. En la construcción de las guitarras intervienen muchos parámetros y a menudo tenemos que tomar decisiones muy complejas.

Las dos barras armónicas controlan bastante bien la flexión longitudinal y transversal, pero si la tapa es muy flexible en sentido transversal, como el abanico de cinco varetas deja mucho espacio entre ellas, cambio entonces y hago el abanico de siete varetas o refuerzo el centro con pequeñas varetas.

¿Porqué hace fondos en varios trozos?

B. L. – Todo depende de la madera. Con frecuencia, es la solución para utilizar los mejores trozos de un tablón, pero también puede servir cuando se desea que el fondo sea más estable. Multiplicar las tiras de refuerzo añade rigidez.

Trato siempre que la caja sea rígida para concentrar mi trabajo sobre la tapa y su abanico. El peligro de una caja demasiado rígida es que puede crear un efecto de “catedral” con demasiados armónicos. ¡Es otro equilibrio más, que es preciso encontrar cuando se construyen guitarras! Un fondo simple, una construcción ligera, produce sonidos al estilo Torres, con bellos graves y una fundamental muy clara, pero de mediana potencia. Un fondo reforzado contribuye a prolongar el sustain, a enriquecer los armónicos y a aumentar la potencia.

Otro problema que encontré fue el aumento del peso de la guitarra debido a la multiplicación de refuerzos y me agrada la idea de que mi instrumento sea cómodo, que no canse. El reto



La incrustación en el cordal es un guiño al trabajo de Simplicio.

consiste en hacerlo rígido, pero no demasiado pesado, alrededor de 1,6 kg. Modifiqué mucho la distribución de los pesos.

¿Cómo construye los mástiles?

B. L. – Trato de hacerlo con madera de una densidad de 0,40 o 0,45 no demasiado pesada para conservar el equilibrio del instrumento. Es lo que resulta complejo y fascinante al mismo tiempo cuando se construye una guitarra: todo cambio de rigidez, de peso, o de equilibrio, interviene en el sonido de manera irreversible y define el carácter del instrumento.

No quiero hacer copias de las guitarras de los grandes maestros españoles, ni guitarras modernas de tipo tramado lattice. Busco un término medio entre ambas con una lutería muy francesa: una guitarra de construcción moderna, potente y con un sonido bastante neutro, que deje mucha libertad al músico.

Pienso que las guitarras llamadas “tradicionales”, todas de madera, tienen una acústica que puede ser mejorada, por ejemplo, duplicando los aros. Comencé a hacerlo con ciprés o cedro, pero actualmente los duplico con abeto y obtengo mejores resultados. También refuerzo la zona delante del puente, porque temo que el puente se hunda mucho hacia adelante con el correr del tiempo. La bóveda de la tapa también tiene un papel importante. Evita el vaivén demasiado pronunciado del puente y, al mismo tiempo, permite trabajar la tapa con espesores menores. La bóveda de mis tapas tiene 3,5 mm.

¿Con qué madera prefiere trabajar?

B. L. – Para las tapas utilizo el abeto, tanto por el sonido como por el contraste estético que crea con el resto de la guitarra. Destaca el trabajo de la roseta más que el cedro. En función de su flexibilidad elegiré el abanico de cinco o siete varetas.

Para los fondos prefiero en general los palisandros: indio, de Madagascar o brasileño. El palisandro es difícil de barnizar a causa de sus poros. Hay que partir de una superficie muy plana, llenar los poros, barnizar, lijar y volver a barnizar. Se necesita mucho tiempo para obtener un efecto de espejo, unas tres o cuatro semanas, porque deseo obtener un bello barniz.

Una de mis recientes guitarras era de limoncillo y me gustó mucho el resultado. Esa madera produce un excelente sonido y es fácil de trabajar, aunque sea difícil de cepillar a causa de la presencia de muchas contrafibras. Se utilizaba mucho en ebanistería por ser una madera noble de gran elegancia y fácil de barnizar.

Mi sueño sería encontrar una caoba de Cuba moteada y hacer una guitarra al estilo de Lacote y de Simplicio.

¿Otros detalles particulares?

B. L. – Sí, únicamente por razones estéticas, coloco el doceavo traste un poco más alto que la caja, lo que me permite contar con un decimono-veno traste con dos partes suficientemente anchas, pero sin cubrir completamente la apertura de la boca.

Me agrada añadir un detalle artesanal en mis guitarras. Actualmente agrego una incrustación en el cordal. Es un guiño a Simplicio, que admiro muchísimo. No quise repetir el mosaico sino añadir un detalle refinado.

También hay cosas procedentes de la tradición francesa de ebanistería, por ejemplo, el chaflán de la cabeza que dibuja su forma con la luz, o el decorado de las rosetas con motivos un poco austeros pero muy labrados, hechos con maderas de colores naturales, sin teñir, para que resistan con el paso del tiempo. Cuando debo hacer un filete de 1,2 mm, en vez de utilizar un solo trozo de madera, lo hago con cuatro filetes de 0,3 mm creando así vibraciones de color y de luz.



La guitarra n° 99,
abeto, palisandro y
construcción impecable.

Bastien Burlot, el innovador

Guitarrista de muy alto nivel que abandona su carrera por timidez y se convierte en luthier por pasión. Desplaza la boca de sus guitarras, construye cajas de bambú, hace rosetas inspiradas por las catedrales y sigue sorprendiéndonos.

Bastien Burlot – He seguido el camino tradicional de un guitarrista clásico. Obtuve la medalla de oro del conservatorio de Lille, y después continué en el CNSM de París (Conservatorio nacional superior de música). Entonces, comencé a darme cuenta que no me agradaba tocar en un escenario, frente al público. Me fui interesando en la fabricación del instrumento y, siguiendo los consejos de algunos lu-

thiers, hice mis primeras guitarras en el salón de mi apartamento. Había polvo por doquier y mis guitarras eran horribles. Pero, como soy perfeccionista y mi carácter me lleva a ir lo mas lejos posible en todo lo que emprendo, continué fabricando guitarras simples, que no tenían el nivel de un modelo de concierto, pero que me ayudaban a mejorar mi técnica. Me sentía muy a gusto con esta



El modelo Maestro HF (alta fidelidad) con las aperturas en los aros.

actividad, al contrario de lo que me sucedía en un escenario. Después, enseñé la guitarra en los conservatorios del norte de Francia durante siete años.

A los 27 años, tras treinta guitarras que comenzaban a ser más interesantes, decidí que podía trabajar como luthier y abandoné la enseñanza.

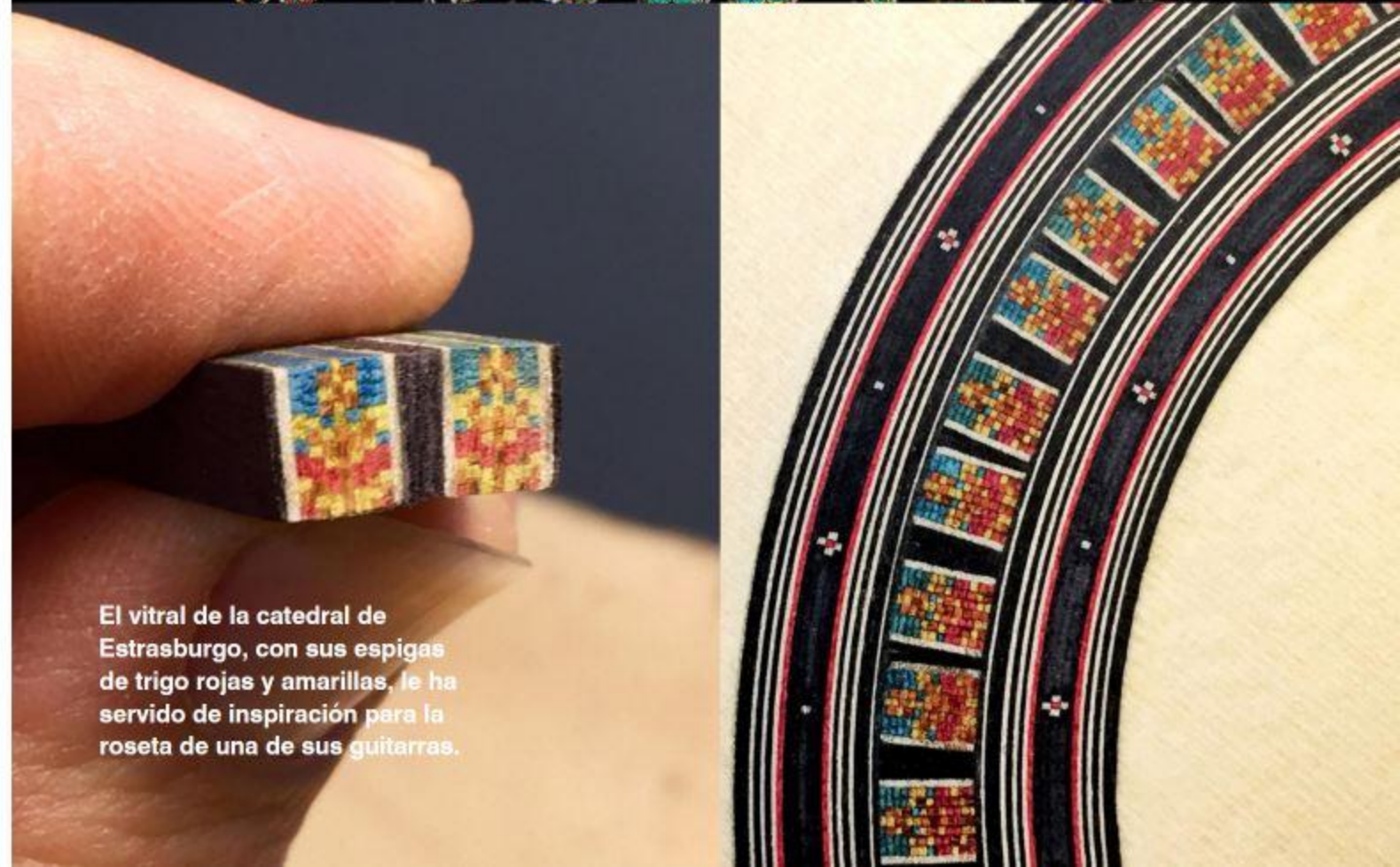
Usted hacía ya guitarras con la boca en los aros, ¿podría decirme por qué?

B. B. – Eso data de mi amistad con Roland Dyens, que fue mi profesor en el CNSM. Como en sus composiciones él añadía percusiones sobre la guitarra, el emplazamiento de la boca le molestaba. Entonces le hice una guitarra con la boca en el aro superior. Fue estudiando la acústica que llegué a tal conclusión. Ya existía el antecedente de la guitarra de Carlevaro, pero a mi parecer, la apertura en torno a la tapa no debía ser muy eficaz, ya que no debía comprimir el aire suficientemente.

Cuando se me ocurrió esta idea, tomé una guitarra de concierto que acababa de terminar, cerré su boca con cinta adhesiva y practiqué un orificio un aro. ¡Bingo! La guitarra estaba transfor-

mada: poseía un buen sonido, más proyección, más potencia y el sonido era más "envolvente", lo que resultaba muy agradable para el guitarrista. Enseguida comencé a construir un prototipo con la tapa plena y la boca en el aro. Roland Dyens tocó durante mucho tiempo con una de esas guitarras.

El problema de este sistema es que existe un desequilibrio entre la percepción del público y la del guitarrista. Para el guitarrista existía un efecto de "altavoz" que aumentaba la percepción de los graves y le obligaba a modificar su manera de tocar. Entonces trabajé durante un año y medio con el laboratorio de acústica de Châlons-en-Champagne y finalmente modifiqué el instrumento para estar seguro que el guitarrista escucharía exactamente el mismo sonido que el proyectado. Así pude desarrollar el modelo Maestro HF (alta fidelidad) con dos aperturas en dos lugares diferentes. Conservé la misma superficie de apertura que antes, pero dividida en dos partes, aproximadamente $\frac{1}{3}$ y $\frac{2}{3}$: una boca pequeña en el aro superior y una grande en el inferior. Fue formidable ya que se podía dar vuelta en torno de la guitarra teniendo la misma percepción del sonido, como



El vitral de la catedral de Estrasburgo, con sus espigas de trigo rojas y amarillas, le ha servido de inspiración para la roseta de una de sus guitarras.



El suelo de la catedral de Amiens fue el modelo adoptado para esta guitarra modelo Alkemia.



Un modelo Alkemia de cedro, con
la roseta inspirada por la catedral
Notre-Dame de París.



si estuviésemos adentro del sonido mismo.

¿Porqué hacer guitarras de bambú?

B. B. – Siempre tuve el deseo de crear, y en vista de la disminución de los recursos en nuestro planeta, traté de encontrar posibles alternativas. La idea de emplear bambú me vino a través de Jean Yves Alquier, un colega que ya trabajaba con esa materia. Tuve que aprender a utilizarla. Es quebradiza y muy difícil de curvar. Mantuve la construcción tipo Maestro HF y la bauticé Maestro02, refiriéndome al oxígeno. Y rápidamente me llegaron pedidos, en particular... ¡de los países asiáticos! Ellos utilizan corrientemente el bambú y conocen sus características mecánicas. Pero en Europa, cuando se cambian los códigos y la estética, se choca con la reticencia de los guitarristas...

Y entonces volvió a una estética más tradicional...

B. B. – Si, para mí, volver a la guitarra tradicional significaba aceptar un gran reto: yo nunca había hecho rosetas ni barniz a muñequilla. Significaba dirigirme hacia el mundo de Dominique Field, de Jean-Noel Rohé y Bertrand Ligier, un nivel de excelencia impresionante. Tuve que adaptar mi varetaje ya que, para hacer un modelo tradicional, existía una nueva obli-



Su varetaje habitual, muy complejo, en una tapa de pino procedente de una catedral alemana del siglo XV.

gación: la boca de la tapa. Para las proporciones de este nuevo varetaje me inspiré del plan de construcción de la catedral de Chartres, que fue diseñado en función de las frecuencias armónicas. Era un enfoque casi místico, espiritual. Llamé Alkemia a este nuevo modelo. Entonces se me ocurrió trabajar con algo intemporal haciendo rosetas con motivos inspirados de las catedrales francesas: Chartres, Amiens, Estrasburgo y París fueron las primeras y la próxima será la de Reims. Con Alkemia logré conservar una buena longitud de la superficie vibratoria. Una especie de varetaje tipo Fleta, más abierto, con aperturas por doquier. La idea consiste en liberar la tapa al máximo, ajustando los modos vibratorios con los espesores y perfiles de las varetes del abanico. Un detalle sutil, aunque invisible, es que las tres varetes centrales van forzadas al ser pegadas, para abovedar la tapa y resistir mejor a la tendencia del puente a deformarla. Además, mis tapas y mis aros son bastante gruesos, de unos 2,5 mm.

¿Qué sonido le sirve de guía?

B. B. – Hay dos guitarras que me han impresionado. La primera fue una de Dominique Field, tocada por Eduardo Isaac, en un concierto al que asistí siendo muy joven. Tenía un equilibrio notable.



Y la segunda fue la Daniel Friederich de mi profesor de guitarra de Lille. Me la prestó para tocar por mi medalla de oro, y toqué muy bien, me dio alas, era mágica. Mi ideal sería la síntesis de ambas guitarras.

¿Otros proyectos?

B. B. – Sí, se llama Flamme y es una guitarra acústica con cuerdas de acero, mástil estrecho y catorce trastes fuera de la caja. No deseaba hacer un estilo Martin, sino una guitarra con amplitud, con gran sonido. Partí del modelo Maestro HF clásica con sus dos aperturas, bajé un poco la unión mástil-caja para poder tener los catorce trastes, reforcé el varetaje para resistir a la tracción de las cuerdas de acero y añadí un truss-rod. Como no me gusta perforar la tapa para enganchar las cuerdas con pequeñas clavijas, hice un puente que lleva las cuerdas atadas en la cara trasera del cordal, sobre una plaquita de hueso. En Flamme hice la cabeza abierta de la Maestro y diseñé la decoración en forma de gota invertida para representar una llama. La tapa armónica puede ser de abeto o de cedro. Este modelo me permite más libertad estética, por ejemplo, hacer un diapason de ébano ondeado, o una guitarra teñida de negro con un puente de arce. A partir de ahora voy a hacer solo dos modelos: Alkemia, la clásica, y Flamme, la acústica.

Photos © Bastien Burlot (3)



Flamme, una guitarra acústica poco convencional. Arriba, teñida de negro con el puente de arce, ordenada por el cantante y guitarrista Francés “-M-”.

Simon Burgun, el romántico

Además de una copia de Antonio de Torres, le agrada hacer copias de guitarras románticas, típicas del siglo XIX, ideales para interpretar obras de Paganini, Schubert, Coste, Legnani y muchos otros.

En Francia, desde 1925, existe un concurso destinado a recompensar a los artesanos que han adquirido una alta calificación en el ejercicio de su oficio: el concurso de Mejor obrero de Francia.

Este concurso se celebra cada tres años y para participar es preciso hacer una obra maestra que demuestre los conocimientos y el deseo de perfección del candidato.

La entrega de los diplomas a los ganadores de las diferentes categorías se realiza durante una ceremonia en presencia del presidente de Francia.



Copia de la Grobert 1830 (a la derecha) que perteneció a Paganini y a Berlioz.

“Siempre me gustó el trabajo manual y, de tanto reparar las guitarras de mis amigos, me dieron ganas de hacer una.”

Este año Simon Burgun ha sido diplomado Mejor obrero de Francia, como lo fueron sus colegas Olivier Fanton d'Andon en 1986 y Jean-Noel Rohé en 2004, entre otros. Desde 1991 y durante veinte años, Daniel Friedrich presidió el jurado del concurso en la categoría lutería de guitarra.

¿Como comenzó la lutería?

Simon Burgun – Siempre me gustó el trabajo manual y, de tanto reparar las guitarras de mis amigos, me dieron ganas de hacer una. Entonces fui a tomar un cursillo con un luthier que proponía cómo construir una copia de la guitarra romántica de Grobert que se encuentra en el Museo de París, la que tiene su tapa firmada por Paganini y Berlioz.

Como me gustó mucho ese cursillo, busqué una escuela adonde perfeccionar lo aprendido.

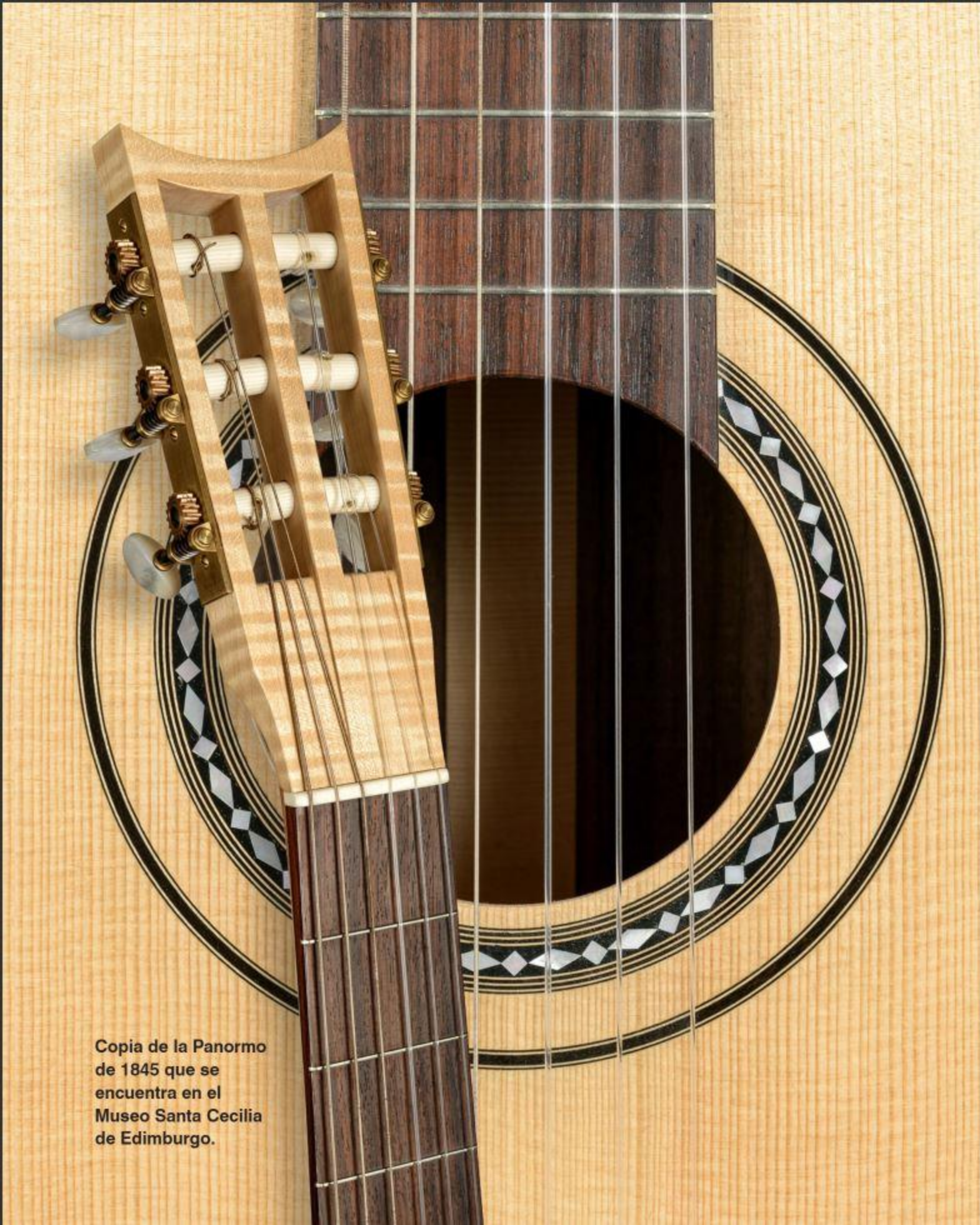
Fui a ver la escuela de lutería de Puurs en Bélgica y el encuentro con Walter Verreydt y Karel Dedain fue determinante: abandoné todo lo que hacía en Estrasburgo adonde vivía y me instalé en Puurs durante dos años siguiendo los cursos. ¡Que experiencia formidable! Había todo lo que me gustaba: poca teoría y mucho trabajo en el taller.

El Cepillo de Oro (algo así como un diploma) del CMB de Puurs me dio ánimo para instalarme como luthier al volver a Estrasburgo en 2013.

La lutería de guitarra posee una gama increíble de posibilidades, desde las guitarras románticas



Aquí vemos la copia de una guitarra de René Lacote con la que ganó el premio “Mejor obrero de Francia”.



Copia de la Panormo de 1845 que se encuentra en el Museo Santa Cecilia de Edimburgo.

“Las copias de guitarras románticas gustan mucho en las escuelas y conservatorios de música.”

hasta las actuales, las eléctricas, las archtop, las acústicas, las clásicas y muchas más. ¡Uno puede pasar su vida haciendo guitarras diferentes!

¿Y hoy que guitarras construye?

S. B. – Tengo cinco modelos, de los cuales cuatro son guitarras románticas. Uno según Grobert 1830, uno según Petitjean 1820, otro según Panormo 1845 y otro según el modelo Legnani de Stauffer.

En cuanto a las guitarras clásicas hago un modelo inspirado de Torres.

Las copias de guitarras románticas gustan mucho en las escuelas y conservatorios de música. Como temen hacer trabajar a los alumnos con guitarras antiguas, prefieren comprar copias.

La guitarra romántica es la época de la guitarra de seis cuerdas, de los clavijeros: la guitarra que tiende a ser la actual. En las guitarras románticas francesas se puede hacer todo salvo las cuerdas y los trastes, y prefiero hacerlo todo a mano, sin máquinas y con herramientas tradicionales. Pero para las Stauffer y Panormo son necesarios los clavijeros.

Dado que yo hago principalmente copias desde hace unos diez años, ahora trato de crear un modelo mas personal, mas francés: una hermosa guitarra, de las que requieren tiempo y trabajo para cuidar los detalles.

También me preocupa la sostenibilidad de los instrumentos; por ejemplo, no barnizo el interior porque me impediría pegar los pequeños refuerzos en caso de reparación. Me agrada pensar



Su diapasón tiene 634 mm.

que mis guitarras vivirán más de doscientos años, como las guitarras románticas que tanto aprecio.

¿En que sentido va a desarrollar sus guitarras clásicas?

S. B. – En el sentido de una guitarra de construcción moderna, algo así como las de mi colega y vecino Jean-Noel Rohé, y sobre todo con aros dobles como los hacía Daniel Friederich. Sé como hacerlo, porque en las guitarras románticas los fondos están a menudo enchapados, con palisandro en el exterior y abeto en el interior. Además, me encanta hacer plantillas, moldes y contra moldes.

¿Que piensa usted de los luthiers románticos que duplicaban los fondos?

S. B. – Pienso que tenían varias razones de ha-

cerlo y además una jerarquía.

La primera razón es técnica: así se puede trabajar con maderas muy bellas pero difíciles y se conserva una buena estabilidad. Cuando se utilizan maderas como la raíz de olmo es probable que al cabo de cierto tiempo el fondo se deforme: el chapado es indispensable.

La segunda razón es que el siglo XIX es la época de la revolución industrial y comienzan a verse máquinas capaces de hacer chapados de 1 mm. Finalmente, esto permite realizar economías y utilizar abetos de menor calidad.

Cuando se observa el interior de esas guitarras, se ve claramente que la madera de chapado presenta pequeños defectos, pero sin gravedad.

Para mí, lo más importante es tener una caja rígida para focalizar mis investigaciones y mi trabajo en la tapa.

¿Cuáles son los otros detalles que trata de desarrollar?

S. B. – Me agrada hacer los refuerzos de aro



Copia de una Torres, en curso de construcción con refuerzo de aros tradicional en caoba.

con abeto, tal como las guitarras de Mirecourt, y no con caoba aserrada al estilo español. Los peones no me parecen muy elegantes. Además, deseo abandonar el montaje a la española y trabajar con el mástil y la caja separados, lo que me permitirá hacer un modelo con mástil ajustable, como el de las guitarras vienesas y los experimentos de Gary Southwell. Esta idea me parece muy apropiada ya que resuelve el problema de la altura de las cuerdas.

Usted acaba de recibir el diploma de “Mejor obrero de Francia” 2023 por una copia de René Lacote. ¿Por qué eligió Lacote?

S. B. – Debo decir que, como Robert Bouchet, los dos luthiers que más me interesan son Lacote y Torres. Lacote inspiró a Bouchet para hacer su barra transversal y ha sido siempre una referencia en Francia. Nunca construyó guitarras mediocres, siempre tuvieron una hermosa marquetería, representan la elegancia y son un símbolo de excelencia.



“Me agrada pensar que mis guitarras vivirán más de doscientos años.”



Copia de Torres con la tapa de abeto suizo y caja de palisandro indio.



Thomas Dauge, el autodidacta

Autodidacta, se apasiona por la lutería y comienza a construir guitarras para el flamenco antes de dedicarse a las clásicas y a la búsqueda de una sonoridad propia, inspirada por los grandes luthiers franceses.



EL varetaje de cinco varetas que utiliza para las guitarras de flamenco.

Thomas Dauge – Siendo joven, aprendí a tocar la guitarra por mi cuenta, y después seguí cursos de flamenco durante cuatro años en la academia de Concha Castillo. Además de varias clases magistrales de flamenco.

Descubrí la lutería como muchos de mis colegas: no tenía mucho dinero, pero tenía facilidad para hacer trabajos manuales y quise construir una guitarra para mí.

Mi primera guitarra era flamenca con la caja de nogal y la tapa de cedro, porque eran las maderas más baratas de la época. Es curioso, pero me sigue gustando hacer flamenca con tapa de cedro, porque el sonido me parece muy bello, menos agresivo que con abeto, y resulta una guitarra más polivalente. Es adecuada tanto para el flamenco como para la música sudamericana y la bossa nova.

Al principio, además de las guitarras de flamenco, como también tocaba jazz gitano, había hecho dos guitarras de tipo Selmer. Fue interesante, porque me permitió iniciarme en otro tipo de construcción: la flamenca estaba hecha a la española sobre una solera y la manouche se hacía con la caja de un lado y el mástil del otro.



Pone los filetes al espesor correcto con una herramienta que ha fabricado.

Ahora prefiero la construcción a la española: este procedimiento de adicionar piezas me parece más lógico y tengo la impresión de conservar más el control del conjunto. Pienso también que este tipo de construcción tiene influencia sobre el sonido, porque el mástil y la caja son verdaderamente solidarios desde el principio.

¿Qué sonido prefiere?

T. D. – Una de las primeras guitarras de concierto que escuché fue una Friederich, cuando fui a mostrar una de mis guitarras flamenca a un luthier vecino. Él me la enseñó y su musicalidad me conmovió. La guitarra cantaba naturalmente y me dije: esto es lo que quisiera aprender a fabricar. De 1998 hasta 2007 estudié la lutería como autodidacta, basándome en los trabajos de Daniel Friederich y Émile Leipp en el laboratorio de acústica musical de París. Esto me permitió comprender mejor el funcionamiento de la guitarra. Cuatro o cinco años después, siempre como autodidacta, me instalé como luthier.

Su varetaje usual para las guitarras clásicas. Los aros están reforzados con pequeñas láminas de caoba.



El puente está adelantado para recibir el doceavo traste ligeramente más alto que la caja y un traste decimonoveno completo.



“Autodidacta, me basé en los trabajos de Daniel Friederich y Émile Leipp en el laboratorio de acústica musical de París.”





El puente retoma el mosaico central de las rosetas.

Durante los primeros años, mi producción se dividió entre guitarras clásicas y flamencas, todas inspiradas en las guitarras españolas, ya que la lutería francesa me parecía inalcanzable. Poco a poco comencé a probar la barra bajo el puente de Bouchet o los dobles aros de Friederich. Rápidamente comprendí que copiar solamente la construcción no daba buenos resultados sonoros y que era preciso comprender la filosofía y las opciones del luthier. Por ejemplo, los varetajes franceses se prestan a un tipo de construcción y a una clase de madera. No tienen nada de universal, sino que son muy personales. Para la construcción de tipo Bouchet, si se emplea una madera rígida para la tapa, o la barra de puente, el resultado va a ser un desastre. Con Friederich es aún peor, una mala elección de la madera, o de los espesores, y la catástrofe se verá amplificada por los dobles aros. En 2007 instalé mi primer taller en Libourne, mi ciudad natal y en 2009 me mudé a Burdeos. Hacia 2012 empecé a comprender esta lutería y mis guitarras comenzaron a evolucionar, tanto en sus proporciones como en su construcción.

La roseta está compuesta de maderas naturales sin teñir.



¿Y ahora?

T. D. – Actualmente mi abanico tiene siete varettas, bastante abiertas, que convergen en lo alto del mástil, esto me permite tener más flexibilidad transversal, liberar la tapa y obtener un sonido más suave. Añado una barra de cierre del lado de los agudos.

Ahora, tanto para las tapas de abeto como para las de cedro, refuerzo los aros con pequeñas tiras de caoba, un poco como hace Dominique Field, pero con tiras menos rígidas y encastradas en los refuerzos de los aros.

Otro detalle es el ensamblaje de los aros en el mástil con pequeñas cuñas, porque me gusta la solidez que procura este tipo de montaje. El fondo lleva dos barras verticales, además del tapajunta central, y tres barras horizontales.

Las barras del fondo y los refuerzos de los aros son de cedro.

Mi plantilla es personal, la he cambiado cuatro veces antes de llegar a la actual. Todo ha evolucionado, la forma global, las bóvedas. La lutería es una constante investigación. Y también adelanté el puente para que el doceavo traste estuviese levemente fuera de la caja y tener el decimonoveno traste completo,

Fondo muy rígido, con un tapajunta ancho y dos barras verticales más.



“Todavía tomo muchas medidas, pero ahora, escucho lo que me dicen mis manos.

como lo hacía Friederich. Obtuve buenos resultados: el equilibrio y la musicalidad de la guitarra han mejorado.

¿Qué maderas utiliza?

T. D. – Principalmente palisandro, indio o de Río. Para las tapas prefiero el abeto, aunque es difícil hoy día encontrar de buena calidad. Me gusta el abeto ligero, de 380 a 400 kg el m3 que encuentro en el Jura franco-suizo. Desconfío de la madera muy ligera que procede en general de árboles que crecen demasiado rápido y que presenta numerosas imperfecciones. Utilizo pocas máquinas, me encanta trabajar mis tapas a mano conservando un contacto con la madera. Mido varias veces la densidad y la flexibilidad, pero ahora confío más en la experiencia que he adquirido con la madera y escucho lo que me dicen mis manos.

¿Cuántos modelos fabrica?

T. D. – Hago sobretodo un modelo personal, pero a veces una copia de Torres, de Bouchet o de Friederich. Hago copias porque a veces me las piden, pero también porque me agrada estar cerca de estos grandes luthiers, de ponerme en su lugar. Admiro profundamente su trabajo. Mi modelo reúne muchas cosas que aprendí de los demás. He logrado construirme una identidad y hacer evolucionar mi trabajo observando esos instrumentos de calidad. Mi voluntad consiste en formar parte de esta lutería francesa que busca la homogeneidad estética y la excelencia del trabajo. Apreciamos la elegancia y el buen gusto, sin tratar de complacer o de llamar la atención.



Para el modelo flamenco, hace un zoque y una pala con una estética más española.



Hace flamencas con la tapa de abeto o de cedro.

Pierre-Alexandre Bellest, el viajero

Al igual que en el gremio de los antiguos artesanos que se capacitaban viajando de un taller a otro y de un país a otro, Pierre-Alexandre aprendió la lutería en Inglaterra, en Italia y finalmente se instala en Francia en su región natal.

Pierre-Alexandre. Bellest – Estudié la guitarra de los 8 a los 18 años, pero me di cuenta que actuar en público dando conciertos no era mi vocación, como tampoco la enseñanza, pero me gustaban los trabajos manuales y comencé a interesarme en la fabricación de guitarras. En 2006, mi primer paso fue seguir un cursillo de Stephen Hill en Inglaterra. Construir mi primera guitarra fue una emoción inolvidable que me llevó a seguir los cursos del Newark Collegue también en Inglaterra. Al final de los



Sus tapas son de abeto italiano y su varetaje se inspira en el trabajo de Dominique Field.



Los fondos están muy reforzados y la mayoría de las veces están hechos de palosanto de India.

curso había construido 3 guitarras, una con Hill y dos en Newark, pero como deseaba aumentar mis conocimientos fui a la Civica Scuola de Liuteria de Milán.

La enseñanza en Italia era extraordinaria, en primer lugar, porque no se limitaba a la fabricación de guitarras clásicas, sino que incluía a todos los instrumentos de cuerda pulsada. Además, teníamos cursos de química, de organología, de restauración, de dibujo técnico y de guitarra, que eran obligatorios para los que no sabían tocar. También teníamos cursos con profesionales exteriores, que no formaban parte del personal de la escuela. Era una enseñanza completa y muy interesante.

En los cursos de restauración, por ejemplo, aprendimos la diferencia de enfoque entre restaurar un instrumento antiguo destinado a la exposición y otro que se va a tocar. En el primer caso se conservan todos los elementos originales, mientras que cuando se trata de restaurar un instrumento para ser tocado es preciso reemplazar o reforzar ciertas piezas demasiado frágiles. Incluso pude trabajar con varios violines.

¿Cuándo creó su propio taller?

P.-A. B. – Al volver de Italia instalé un pequeño taller en casa de mis padres y comencé mi vida profesional.

Tuve la posibilidad de conocer a Dominique Field por intermedio de mi amigo guitarrista Aurélien Colas y de mostrarle una de mis guitarras, la número 20 o 21, si mal no recuerdo. Me dijo que le gustaba el sonido, pero no el resto. Y me ayudó mucho, explicándome lo que se podía mejorar desde el punto de vista técnico y estético; realmente me animó a esforzarme por alcanzar una mayor perfección y elegancia.

La forma de mis primeras guitarras era parecida a la de Hauser y su construcción era de tipo Torres con abanico de siete varetas, cerrado abajo. Comencé quitando las varetas que cerraban el abanico, reemplazando la placa bajo el puente por dos pequeñas barritas para consolidar esta zona y, finalmente, reduje el número de varetas de siete a cinco.

Mi formación italiana me llevaba a utilizar un pino abeto liviano, como el que existe en Val de Fiemme.



Nos muestra su plantilla para facilitar el encaje de los aros en el mástil.



Toma nota de las características de las maderas que emplea para cada guitarra en los discos de las bocas.

Los filetes decorativos
de la tapa armónica
se moldean con calor.



“No hago aros
dobles, prefiero
el sonido que
obtengo con
las pequeñas
columnas de cedro.”

Después, Dominique Field, viendo el abeto que yo utilizaba, me aconsejó reforzar el varetaje del lóbulo superior, lo que me dio buenos resultados: las notas eran más claras y el equilibrio general era mejor.

En la tapa dejo un espesor de 2,4 o 2,5mm en la parte central y 2,1 o 2,2mm en la periferia. Claro está que todo depende de la densidad y la rigidez de la madera.

Mi varetaje actual es parecido al de Field, pero dejo el abanico abierto sin las vareta de cierre en forma V.

¿Actualmente cómo son sus guitarras?

P.-A. B. – Al comienzo obtenía buenos resultados con las tapas de cedro, pero ahora después de haber hecho noventa guitarras con ambas maderas, diría que tengo más afinidad con el abeto. La forma global de mis guitarras se asemeja a la de Hauser pero la construcción se inspira de las guitarras de Dominique Field.

Para el fondo y los aros me gusta el palisandro indio porque es más fiable y lo encuentro de muy buena calidad en la tienda Rivolta en Italia.

Por otra parte, no pienso fabricar varios modelos.

¿Qué detalles tiene su construcción?

P.-A. B. – No hago aros dobles, prefiero el soni-

“Tengo más
afinidad con el
abeto que con
el cedro.”



do que obtengo con las pequeñas columnas de cedro.

Otro detalle es que introduzco los aros directamente en el mástil haciendo una hendidura muy precisa, sin agregar cuñas y he creado un molde que me evita los errores.

Hago el diapasón un poco helicoidal dejando un poco más de espacio bajo las cuerdas graves, con miras a obtener una selleta recta, con la misma altura a lo largo. Además, le hago pequeñas muescas para modificar el punto de apoyo según las cuerdas. Por ejemplo, excavo un poco el borde de la selleta bajo la cuerda de SOL para darle una mayor longitud vibrante. El problema se presenta sobre todo con las cuerdas de nylon y sobretodo con la cuerda de SOL que tiene un diámetro mayor.

Tengo dos trucos muy divertidos que aprendí en Italia y que vienen de la lutería del violín. Para retardar el secado de la cola animal existen dos soluciones: la primera es agregar unas gotas de vinagre en la cola. El inconveniente es que la cola se altera, no se puede conservar y es preciso tirar el resto.

La segunda solución es agregar un diente de ajo en la cola y calentarla una o dos horas. Parece increíble pero así se alarga el tiempo de secado sin alterar la cola. El problema es el olor... felizmente se acaba una vez terminado el secado.



En lugar de hacer aros dobles, los refuerza con pequeñas columnas de cedro.



“Encuentro palisandro indio de muy buena calidad en la tienda Rivolta en Italia.”



El diapasón es un poco helicoidal para dejar más espacio debajo de las cuerdas graves.



Paris, junio 2023

Sitio internet: www.orfeomagazine.fr
Contacto: orfeo@orfeomagazine.fr