

III.- IN EXTENSO

*Aportación hispánica a la historia
de la guitarra española hasta la
publicación de las reglas de Pablo
Minguet en 1754*

José María Vives Ramiro

Catedrático de Musicología

PREÁMBULO

El origen de la palabra guitarra hay que buscarlo en la Grecia Clásica, aunque durante la Edad Media fue reintroducido por los árabes, tanto en Europa Oriental, como también en la Península Ibérica, especialmente, a partir de la conquista y ocupación de ésta, iniciada en el año 711. El término se puede rastrear con algunas variantes en documentos hispánicos desde el siglo XI (ANDRÉS, 2001, 207) y en escritos anglonormandos y galos de mediados del siglo XIII, haciéndose cada vez más frecuente en estos territorios, así como en las regiones italianas y germánicas, a medida que avanzaban los siglos XIV y XV. Pero estas referencias —casi siempre literarias y sujetas a la imaginación o, simplemente, a la escansión y rima de los versos— hacen alusión a instrumentos inciertos, en el mejor de los casos, quizás, con cuerdas extendidas sobre un mango con clavijas para afinarlas y una caja de diversa configuración que, por supuesto, no responden ni pueden hacerlo a modelos estandarizados provenientes de las manufacturas modernas; más bien, cabe conjeturar que el propio instrumentista fuera el artesano constructor de su instrumento o, al menos, quien determinara las particularidades y lo adaptara a sus posibilidades, gustos, necesidades y habilidades. En consecuencia, la natural carencia de patrones inmutables, que de manera muchísimo más atenuada también se da hoy día, hay que tomarla como norma en el Medievo, más si nos referimos a instrumentos musicales con clavijas que pueden adecuar su altura de sonido, dentro de un margen razonable para cada ejemplar, a conveniencia de las circunstancias o del conjunto musical en que intervengan y, en este sentido, son más acomodadizos que los aerófonos cuyo tamaño y fabricación debería estar más supeditada a la concertación del grupo y a la confección por juegos de familias completas.

Por otro lado, las fuentes iconográficas medievales exhiben un extenso abanico de formas que —aun representando una interesante y dilatada base informativa— en muchas ocasiones son fruto de la concepción coyuntural del Arte, del recuerdo, del realismo o de la idealización con que se percibe o plasma el objeto, de las circunstancias, de la adecuación al marco, de la fantasía, de la naturaleza y ductilidad de los materiales empleados, de la destreza del iluminador o escultor y, cómo no, de la amplia variedad de ejemplares que aparecían ante los ojos de los artistas.

De las confluencias de todo este presunto conocimiento y dentro de los instrumentos del llamado tipo laúd, son deducibles en la Península Ibérica dos tipos de guitarras

prerrenacentistas con un número de cuerdas variable que, según las distintas ilustraciones, son pulsadas directamente con los dedos o tañidas con plectros o péñolas. Así, por un lado, la guitarra latina se caracterizaría por presentar frontalmente una caja de resonancia ovalada con una pequeña cintura levemente entallada y aproximada hacia la imbricación con un mástil entrastado, por tener fondo plano, tapa armónica con oídos y por inclinar ligeramente hacia atrás el clavijero que termina en un cabezal tallado por la libre imaginación del artesano. Por otra parte, la guitarra morisca luciría fondo cóncavo de una pieza o de duelas, vista delantera de la tapa armónica ovoide, generalmente con oídos y afinamiento en forma de media pera hacia un mástil con trastes que se prolonga hasta un clavijero revuelto hacia su espalda en forma de hoz y terminación zoomórfica, según la fantasía del lutier.



Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio:
 Códice de El Escorial j.b.2, fol. 147,
 Cantiga 150 “A que Deus ama, amar deumos”.
 A la izquierda, hipotética guitarra latina.
 A la derecha, hipotética guitarra morisca.



Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio:
 Códice de El Escorial j.b.2, fol. 104,
 Cantiga 90 “Sola fusti senlleira”.
 Dos hipotéticas guitarras moriscas.

La crítica histórica interna y externa de las fuentes documentales antedichas solo nos permite barruntar, especular, sospechar o aventurar cuál pudo ser la prehistoria de la guitarra española y cuáles fueron sus remotos ancestros, pero hay que llegar al siglo XVI para obtener certezas gráficas, organológicas y técnicas de sus características. Por ello, la historia basada en documentos fehacientes referidos a los orígenes del instrumento que responde al concepto de guitarra española comienza en tiempos relativamente próximos.



Virgen de Gracia atribuida a Paolo da San Leocadio, circa 1482 – 1484 (COMPANY, 256 y 265 a 268). Parroquia de San Miguel Arcángel de Enguera. Técnica mixta de óleo y temple sobre tabla, 210 x 139 cm.

A la izquierda, viola de arco; a la derecha, viola de mano de cuatro órdenes.

Fotografía © de Rafael Garrigós García.



Virgen de Gracia atribuida a Paolo da San Leocadio, circa 1482 – 1484. Detalle de la viola de mano con cuatro órdenes. Parroquia de San Miguel Arcángel de Enguera. Técnica mixta de óleo y temple sobre tabla, 210 x 139 cm.

Fotografía © de Rafael Garrigós García.

Para exponer con claridad y hacer más fácilmente localizable la multiplicidad de asuntos abordados sobre la inmensa y memorable aportación hispánica a la Historia de la Guitarra Española durante el período elegido, me ha parecido aconsejable rotular el texto agrupando sus párrafos de modo que el lector pueda tener una rápida percepción de los contenidos de la «Aportación» referidos, en primer lugar, a cuestiones específicas del instrumento y, después, a las contribuciones hechas por los diferentes autores, tratados y repertorios relacionándolos entre sí cuando sea oportuno. Por último, las conclusiones generales, las consecuencias organológicas, musicales e históricas, así como los nuevos horizontes abiertos con la llegada del Clasicismo en la segunda mitad del siglo XVIII serán recogidas en el «Epílogo».

Vihuela y guitarra, afinación de sus órdenes o cuerdas

Si nos atenemos a los datos fidedignos que tenemos a nuestra disposición, solo cabe afirmar que la guitarra española es heredera —aunque no por ello hija, como luego se verá— de la vihuela; se trata, pues, de dos instrumentos similares en su forma que coexistieron al menos desde el siglo XV, aunque a partir del siglo XVII comenzó la decadencia y extinción de la vihuela en favor de la supervivencia y apogeo de la guitarra española, con toda probabilidad, debido a la manera más extendida de templar sus cuerdas al aire. Es decir, mientras la vihuela común colocaba en el centro de sus seis órdenes en vacío —generalmente, el primero sencillo y los demás dobles— una tercera mayor entre el 3^{er} y 4^o órdenes, templando el resto por cuartas justas, la guitarra disponía sus habituales cuatro órdenes —de una cuerda el primero y de dos los otros— poniendo cuartas justas a ambos lados del intervalo de 3^a mayor situado entre el 2^o y 3^{er} orden. De este modo, la vihuela podía resultar más apta para interpretar desarrollos polifónicos, debido a su ámbito y más acostumbrada afinación con intervalos de 4^a justa descendente entre 1^{er} y 2^o orden, de 4^a justa descendente entre 2^o y 3^{er} orden, de 3^a mayor descendente entre 3^{er} y 4^o orden, de 4^a justa descendente entre 4^o y 5^o orden y, por último, 4^a justa descendente entre el 5^o y 6^o orden, aunque, frente a la guitarra, era sensiblemente más incómoda para efectuar la “música golpeada” o el “tañer rasgado” que anotaría Joan Carlos Amat en 1586, así como menos ágil para realizar los acompañamientos armónicos sobre la parte que se avecinaban con el advenimiento del bajo continuo en las postrimerías del siglo XVI.

Cabe aclarar aquí que el término “cuerda” de guitarras, vihuelas y laúdes significa, tanto para Joan Carlos Amat, como para los autores de la época estudiada, además de la unidad en sí, el par constitutivo de los órdenes o coros. En consonancia con lo expuesto, dice Cerone en *El melopeo y maestro* cuando diserta sobre el modo de templar las cuerdas del laúd “las quales se toman por seys, non obstante que a la vista sean onze” [...] “se haga de dos cuerdas (o sean templadas en octaua o en vnisonus) vn cuerpo solo” (CERONE, 1613: libro XXI, cap. XVII, 1055)¹. Con meridiana claridad lo puntualiza también Joan Carlos Amat (1586, ed. 1758, cap. cuarto, 15): “Y adviértase también, que en algunas partes se hallarán, que en lugar de órdenes, dize cuerdas, y en lugar de cuerdas, órdenes, aunque los nombres sean diferentes, todo es una misma cosa”.

¹ A excepción de la actualización ortográfica de las tildes, la separación de las palabras y el uso de las mayúsculas, en las citas literales conservo la grafía y puntuación original de los textos. Cuando las citas literales breves figuran en el cuerpo del escrito con letra redonda, la interpretación de las abreviaturas las distingo con letra bastardilla; por el contrario, cuando el apógrafo aparece en nuestro artículo en párrafo aparte escrito con letra bastardilla, diferencio la exégesis de las abreviaturas con letra redonda.

Guitarras de cuatro órdenes “a los nuevos”, “a los viejos”, de cinco y de seis órdenes

Por su parte, la guitarra tenía (BERMUDO, 1555, libro segundo, cap. xxxii, fol. xxviii v.) en el temple “a los nuevos” —el más corriente, extendido, perdurable y, además, el recomendado por Bermudo para “El que huviere de cifrar para guitarra buena Música”— la misma relación de intervalos que posee en la actualidad para las cuatro primeras cuerdas: “La guitarra común tiene quatro órdenes de cuerdas: las quales cuerdas se pueden llamar quarta, tercera, segunda y prima” [...] “Desde vna cuerda a otra hay vn diatessarón, que es vna quarta: excepto desde la tercera a la segunda que ay vna tercera mayor”.

A pesar de lo dicho, el instrumento mostraba ya su voluntad de crecer (BERMUDO, 1555, libro segundo, cap. xxxii, fol. xxviii v.): “Guitarra auemos visto en España de cinco órdenes de cuerdas. En este instrumento se puede poner la sobredicha quinta cuerda: para la Música que anduuiere en diezysiete puntos, o en más. Fácilmente esta Música se puede tañer en guitarra: si le ponen otra cuerda, que esté sobre la prima vn diatessarón”. Esta ubicación y afinación de la quinta cuerda está relacionada con la presuntamente incorporada por el poeta Vicente Espinel (1550 – 1624), según dejó escrito Nicolau Dias de Velasco (1640, 2) y comentaré más adelante.

Asimismo, fray Juan Bermudo también describió como novedad (1555, libro cuarto, cap. lxvii, fol. xcvi) “vna guitarra de cinco órdenes en tal temple, que heridas todas las cuerdas en vazio hagan Música: la qual en vazío tiene doze puntos” [...] “El temple desta guitarra es el siguiente. Desde la quinta a la quarta ay vn diapente, que son siete semitonos” [...] “Desde la quarta a la tercera ay vn diatessarón, que son cinco semitonos” [...] “Desde la tercera a la segunda ay vn ditono, y son quatro semitonos” [...] “Desde la segunda a la prima ay vn semiditono, y son tres semitonos”. En suma, una “guitarra nueva” que, acercándola lo más posible a la altura que posee la actual, produciría pulsando al aire sus cinco órdenes —5^o: *sol*₁ – 4^o: *re*₂ – 3^o: *sol*₂ – 2^o: *si*₂ – 1^o: *re*₃— el hoy llamado acorde de *sol mayor*.

En cualquier caso, lo cierto es que, tanto el temple “a los viejos” que en seguida explicaré —y que “más es para romances viejos, y música golpeada: que para música de el tiempo” (BERMUDO, 1555, libro segundo, cap. xxxii, fol. xxviii v.)—, como sobre todo la quinta cuerda añadida una cuarta justa más aguda que la prima o agregada una quinta justa más grave que la cuarta, con el temple explicado en segundo lugar, no lograron la importancia requerida para perpetuarse en el tiempo, aunque estas dos últimas sí podrían considerarse antecedentes de la denominada guitarra española de cinco órdenes, afinada como luego veremos.

En lo que atañe a la “guitarra a los viejos” citada por fray Juan Bermudo hay que señalar que es el mismo instrumento que llama “a los nuevos”, con la salvedad de que la cuarta cuerda está una 2^a mayor más baja, a distancia de 5^a justa de la tercera cuerda, pues “Esta mesma guitarra suelen tañer a los viejos: y no ay otra diferencia entre ambas: sino, que en la de los viejos abaxan la quarta vn tono” (BERMUDO, 1555, libro cuarto, cap. lxv, fol. xcvi v.). El temple “a los viejos” dejó un tenue rastro en el repertorio guitarrístico del siglo XVI, como podemos observar en la primera fantasía (fol. 21) que se encuentra entre las seis piezas para guitarra incluidas en 1546 por Alonso de Mudarra en sus *Tres libros de música en cifras para vihuela* [...] *Algunas fantasías para guitarra*, siendo escritas el resto —tres fantasías más, una pavana y una romanesca o guárdame

las vacas— para el temple nuevo. Cuando tres años después, en 1549, Melchioro de Barberis sacó a la luz en Venecia su *Opera intitolata continua. intabolutura di lauto di fantasie, motetti, canzoni, discordate a varii modi* [...] *Fantasie per sonar sopra la chitara da sette corde*, solo encontramos —a pesar del “*discordate a varii modi*” que sí emplea en las obras para laúd— cuatro pequeñas y simplísimas fantasías para guitarra de cuatro órdenes —de ahí las *sette corde*— escritas en tablatura de cuatro líneas con el canto en la de arriba y el temple, sin necesidad de indicación alguna, a los nuevos.

Fray Juan Bermudo dejó constancia, también, de una afinación antigua con intervalo de quinta justa entre las dos cuerdas del cuarto orden (BERMUDO, 1555, libro cuarto, cap. LXV, fol. xcvi): “Suelen poner a la quarta de la guitarra otra cuerda, que le llaman requinta. No sé, si quando este nombre pusieron a la tal cuerda: formaua con la dicha quarta vn diapente, que es quinta perfecta: y por esto tomó nombre de requinta. Ahora no tienen este temple: mas forman ambas cuerdas vna octaua: según tiene el laúd, o vihuela de Flandes”.

Podríamos considerar un precedente de lo que andando el tiempo acabaría siendo la guitarra de seis cuerdas, una afinación extraordinaria para la vihuela que cambia la distribución habitual de los intervalos ya descrita (BERMUDO, 1555, libro segundo, cap. xxxii, fol. xxviii v.): “Este es el temple común que en España se vsa: pero en cifras de Ytalia auemos visto otro. Suben la tercera cuerda vn semitono, quedándose todas las demás en el temple que estauan. Ay pues en este temple desde la tercera a la segunda vna tercera mayor.” [...] “Este temple es bueno para el modo que dizen sexto: porque da muchos golpes en vazio en la dicha tercera”. Con todo, se trata de un hecho aislado, de una *scordatura* ocasional de la vihuela de seis órdenes.

Semejanza de la guitarra y la vihuela, genealogía de ambos instrumentos, la “guitarra del gran Mercurio”

Escribía fray Juan Bermudo en el capítulo LXV titulado “De las guitarras que se vsan ahora” de su *Declaración de instrumentos musicales* (1555, libro cuarto, cap. LXV, fol. xcvi) distinguiendo con naturalidad y claridad la guitarra de la vihuela, aseverando que “De mayor abilidad se puede mostrar vn tañedor con la intelligencia, y vso de la guitarra: que con el de la vihuela, por ser instrumento más corto”. Continúa con el temple a los nuevos y a los viejos, haciendo alusión a la denominación de quinta para la cuarta cuerda, seguramente, debido al intervalo de quinta justa descendente que en el temple a los viejos tenía, aunque él no le daba ese nombre: “Las guitarras tienen comúnmente quatro cuerdas. Suelen llamar a la cuerda más baxa quinta, yo le llamaría quarta” [...] “La guitarra a los nuevos tiene todas quatro cuerdas en el temple, y disposición de las quatro de la vihuela común: que serán, sacadas la sexta y prima. Digo, que si la vihuela queréys hazer guitarra a los nuevos: quitalde la prima y sexta, y las quatro cuerdas que le quedan: son las de la guitarra. Y si la guitarra queréys hazer vihuela: ponedle vna sexta y vna prima”.

De ello se infiere la fraternidad y similitud de ambos instrumentos y que lo que realmente los distinguía era el número de cuerdas y la relación de intervalos entre éstas, es decir, la ubicación de la 3ª mayor.

Covarrubias —o Cobarruuias, como aparece en la portada su *Tesoro de la lengua castellana, o española*— (1611, letras A a Q, 458) ratifica la similitud entre la vihuela y la guitarra, poniendo de relieve la popularidad de ésta, aunque denigrándola, pues la



Vihuela de Santa Marianita de Jesús y detalle de su clavijero.
Primer tercio del siglo XVII.
El Carmelo Bajo, Convento de la Asunción, Cuenca, Ecuador.
Fotografías © de Víctor J. MARTÍNEZ (2014, 653 a 663).

consideró “instrumento bien conocido, y exercitado muy en perjuzio de la Música, que antes se tañía en la viguela instrumento de seis, y algunas vezes más órdenes. Es la guitarra viguela pequeña en el tamaño, y también en las cuerdas, porque no tiene más de cinco cuerdas, y algunas son de solas quatro órdenes”.

Cuando Fray Juan Bermudo trata de establecer una cronología entre ambos instrumentos, se adentra en terrenos mitológicos y pregunta (BERMUDO, 1555, libro segundo, cap. xxxvi, fol. xxix v. y xxx): “Qvién fue el inuentor primero de la vihuela. Respóndese, que Mercurio, y la halló en la manera siguiente. Como el rio Nilo” [...] “dexa en los campos muchos animales muertos entre los quales quedó una tortuga, o galápagos. Como este animal se pudriese, y se quedassen los nieruos estirados: fueron heridos los dichos nieruos por Mercurio, y hizieron sonido harmónico. Ocasionado de este hecho el dicho Mercurio: hizo la vihuela, y diósel a Orpheo: porque era muy estudioso en la Música. La vihuela que Mercurio inuentó: tuuo quatro cuerdas, y Orpheo la perfeccionó”. (BERMUDO, 1555, libro cuarto, cap. lxvi, fol. xcvi v.) “Mercurio fue el inuentor de poner la Música en quatro cuerdas a imitación de los quatro elementos: y duró esta manera de instrumento hasta el tiempo del gran músico Orpheo” [...] “De las palabras de Boecio saco, que Mercurio vsó la guitarra: y Orpheo la augmentó, y la hizo vihuela”.

A decir de las leyendas mitológicas, Mercurio inventó la lira al tañer cuatro nervios extendidos a modo de cuerdas sobre un caparazón de tortuga, según la versión más frecuente, aunque otros relatos menos propagados mantienen que el número de nervios era mayor. El texto de Boecio traído a colación por Fray Juan Bermudo es el siguiente (Boecio – *Tratado de Música*, traducción de VILLEGAS GUILLÉN, 2005, libro 1, cap. xx, 46): “Cuenta Nicómaco que, en un principio, la Música era tan sencilla, que constaba de cuatro cuerdas en total y que esta situación se mantuvo ininterrumpidamente hasta Orfeo” [...] “Se dice que Mercurio fue el inventor de este tetracordio”. Prescindiendo

de la veracidad de los asertos, lo que ciertamente resulta importante y evidente es que fray Juan Bermudo situó el origen de la vihuela en la guitarra y no al contrario, haciendo partir la evolución desde un instrumento con menos cuerdas, la guitarra, hacia otro con más, la vihuela. El planteamiento tiene su lógica y, asimismo, es la opinión respaldada por la autoridad del organólogo español más reputado del Renacimiento, por lo demás, coetáneo de aquellos instrumentos.

La rediviva “guitarra del gran Mercurio” (BERMUDO, 1555, libro cuarto, cap. LXVI, fol. xcvi) “se ordena desta manera. Desde la quarta a la tercera ay vn diatessarón, desde la tercera a la segunda vn tono desde la segunda a la prima vn diatessarón” [...] “se puede hazer” [...] “en mejor temple: que sea más al tiempo. Abaxando la tercera vn semitono: formará la dicha tercera con la quarta vna tercera mayor: y la tercera quedará con la segunda vna tercera menor” [...] “De forma, que todas quatro cuerdas heridas en vazio: hacen música”; por lo tanto, las cuatro cuerdas al aire de esta guitarra producirían un acorde perfecto mayor, de manera que, si el cuarto orden cantara, por ejemplo, la nota *re*, sonaría al aire lo que denominamos en la actualidad acorde de *re mayor*. Bermudo consideró “ser conforme a Música” que las vihuelas y, también, las guitarras tengan múltiples afinaciones: “No es razón quedar este instrumento con solo dos temples. Podémoslo ensanchar: con quantos temples quisiéremos”.

Trastes, temperamento, transposición a cualquier tonalidad, cejilla, cejuela, pañezuelo

Fray Juan Bermudo recomienda colocar diez trastes, tanto para la guitarra, como para la vihuela, criticando a los que utilizan menos (1555, libro cuarto, cap. LXV, fol. xcvi v.): “Pónganse en la guitarra diez trastes: como *en* la vihuela. Los cortos, o abreuiados en Música no le ponen más de cinco, o seys”. Pero no por ello considera que deba aumentarse la cantidad de trastes (1555, libro segundo, cap. xxxvi, fol. xxx): “en las vihuelas bien proporcionadas pocas vezes pueden caber más de onze. La vihuela que pudiere tener doze: ya va fuera de proporción. No tan solamente diez trastes es buen medio para la vihuela: sino también para la guitarra”.

La música de aquella época conservada para guitarra y el desarrollo del propio instrumento inducen a pensar que las afinaciones extraordinarias expuestas por fray Juan Bermudo no pasaron de ser anecdóticas y que el temple usual es el que se ha conservado (BERMUDO, 1555, libro cuarto, cap. LXV, fol. xcvi): “Tiene esta guitarra a los nuevos en vazio nueue puntos: y ordénanse en la manera siguiente. Desde la quarta a la tercera ay vn diatessarón: por lo qual el tañedor que la quisiere pintar ha de poner en la quarta vna *g*, que es *gamaut*, y en la tercera vna *c*, que es *Cfaut*. Desde la tercera a la segunda ay vna tercera mayor: por lo qual la segunda terná vna *e*, que significa *Elami*. Desde la segunda a la prima ay vn diatessarón: y assí en la prima ha de ser puesta vna *a*, que significa *alamire*”. Naturalmente, no se puede tomar la notas *sol – do – mi – la* como alturas absolutas de un diapasón fijo o normalizado que no existía, sino, más bien, como la referencia expresa a los intervalos de diatessarón (4^a justa) – ditono (3^a mayor) – diatessarón que separan las cuerdas. Las otras seis afinaciones para esta “guitarra a los nuevos”, que fray Juan Bermudo expone al volver el citado folio 96, no ofrecen más diferencia que la de comenzar sucesivamente en la cuarta cuerda por las notas *la, si, do, re, mi* y *fa*, pues a partir de esta cuarta cuerda la relación de intervalos de 4^a justa – 3^a mayor – 4^a justa se mantiene inmutable entre los órdenes.

La escritura de las notas se justifica en la música modal renacentista dentro de un marco teórico-práctico que, en su ortodoxia genuina y al margen de particularidades especulativas, no emplea como norma todos los sonidos alterados de la escala cromática, sino como máximo *fa, do, sol* sostenidos y *si, mi* bemoles; o sea, solo aquellas alteraciones diatónicas —los cromatismos son excepcionales— posibles en el teclado para los diferentes sistemas de afinación de tonos y semitonos desiguales, aunque esto último no debería haber influido particularmente a un instrumento con los trastes y la afinación de la vihuela o la guitarra, pues si intentamos agrandar, por ejemplo, el cuarto traste de la prima, *sol* sostenido, para cantar un semitono mayor, automáticamente estaremos subiendo el *mi* bemol de la segunda cuerda que debería entonarse como semitono menor, *et sic de aliis*.

Tal podemos concluir del alegato que, entre otros, hizo Miguel de Fuenllana en los folios VI vuelto y VII de su *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica lyra*, donde refiriéndose a “los tonos o términos que en este instrumento se suelen tañer”, los cuatro signos donde fenecen los ocho tonos, ya sea el tono “perfecto, o plusquamperfecto, mixto o irregular”, afirmó: “Digo *que* haze muy poco a *nuestro propósito*” [...] “Solo quiero dezir, *que* en este intrumento no ay término acepto ni señalado para ninguno de los ocho tonos, pues a causa de ser él *tan* perfecto, por *qualquiera* parte se puede tañer perfectamente *qualquiera* dellos, pues todo va en poner el traste en el punto *que* quisieren [...] *puédense* llamar accidentales, por solo el ser difíciles et inusitados, pero no porque en vn término aya más perfección que en otro, pues en este instrumento, como dicho es, en todo lugar se halla la perfección, para *qualquiera* cosa que en él se tañere”.

Fray Juan Bermudo da indicaciones para ubicar los trastes de la vihuela a distancia de medio tono (libro cuarto, cap. LXXV, fol. CII): “para hazer estos trastes medios venir a tener el medio del tono en compás de Música: auéys de quitar al medio que está a la parte superior vna poca de distancia, y dársela a la parte inferior: y desta manera quedarán los dichos trastes quasi en medio en compás de Música”; a pesar de lo dicho, dedica varios capítulos (libro cuarto, caps. LXXV a LXXXVI, fols. CI v. a CX) a un arte *sui generis* de entrestar y las consecuencias que tiene sobre la afinación, así como varios más a discusiones contradictorias, que en ocasiones podrían tildarse de plúmbeas o bizantinas, sobre si se puede dividir o no un tono en dos partes iguales. Ello es debido, en gran medida, a la lucha interna que le ocasiona lo que entiende que es evidente en la práctica —pues sin mover los trastes se puede hacer enarmonías entre bemoles y sostenidos— y lo que en consecuencia él estima que puede asumir para ser fiel al credo dogmatizado por antiguos teóricos, como Boecio, Aristóximo o Marciano (libro cuarto, cap. IX, fol. LXIV): “Es verdad, que la vihuela es perfectísimo instrumento, do quiera que vna vez tomáredes *fa*: otra vez podéys dezir *mi*, y pocas vezes hallaréys impedimento. La causa de esta perfección es vn secreto grande, y no sé si terné palabras para explicarlo” [...] (libro cuarto, cap. IX, fol. LXIV v.) “Todos los doctores conuienen, en que el tono no se puede diuidir en dos semitonos yguales: y es lo que pretendemos. Siendo la cosa más *commún* y verdadera la sobredicha que ay entre músicos theóricos: en la vihuela en la práctica *commún* hallamos lo contrario” [...] “Cómo se compadece lo que todos los theóricos dizen del tono, que no se puede diuidir en dos semitonos yguales: *con* lo que de hecho hallamos en la vihuela: Rezia cosa sería negar la experiencia. Pues graue cosa sería negar tan excelentes hombres”.

Las maneras que fray Juan Bermudo propone para afinar la guitarra, tanto como las de otros tratadistas, vihuelistas y guitarristas de los siglos XVI, XVII y XVIII, desem-

bocan, en la práctica, inexorablemente en un temperamento igual de los semitonos, debido a la idiosincrasia del instrumento, tal y como sucede en la vihuela (BERMUDO, 1555, libro segundo, cap. XXXI, fol. XXVIII v.): “Quando digo en la vihuela semitono: no declaro mayor, o menor: incantable, o cantable: porque todos son cantables en el dicho instrumento”. (BERMUDO, 1555, libro cuarto, cap. LXXVI, fol. CII v.): “Realmente en la vihuela *commún* no ay semitono mayor, ni menor: pero quedan ambos en tal disposición: que se pueden tañer” [...] “Lo que anda repartido en los trastes de más o de menos es media *comma*: luego esta falta, o excesso no se conocerá”.

Con todo, y como consecuencia de la posibilidad de desplazar las cuerdas anudadas que compartimentaban los trastes, es admisible considerar la eventualidad de que se alterara excepcionalmente su ubicación habitual para lograr algún efecto retórico especial o para interpretar una composición determinada, en función del contenido semántico de su texto y/o de la combinación de las notas del tono que fueran a ser utilizadas, como puede ser el caso del romance para voz y vihuela, que figura en los folios Q 4 v. a R 2 de *El maestro* (1535 – 1536) de Luis Milán, titulado *Con pavor recordó el moro*, en cuyas instrucciones interpretativas introductorias se lee: “y tañendo por estas partes en la vihuela: hauéys de alçar el quarto traste vn poco hazia las clauijas de la vihuela”. Evidentemente, las reducidas veces que en esta obra se toca alguna nota en el cuarto traste, “un poco” más grave de lo normal, ocasiona movimientos melódicos llamativos o armónicos notoriamente desajustados, sobre todo, en la afinación de las quintas y de las octavas de los acordes. Asimismo, el autor tampoco se hubiera tomado la molestia de advertir el cambio, si esta práctica hubiera sido normal o rutinaria.

El *Tratado de Música especulativa y práctica* del valenciano padre Tomás Vicente Tosca (1710, 3ª impresión de 1757, Libro II, 417) mantiene dos siglos después la idoneidad de los semitonos iguales para colocar los trastes en la guitarra, como luego tendremos ocasión de comprobar con más detalle.

También nos recordará fray Pablo Nassarre la particularidad que poseen vihuelas y guitarras a la hora de entrestar sus mástiles (Nassarre, 1724, libro IV, cap. XV, 462), ya que “tienen estos instrumentos la singularidad, de que todos los puntos que tiene formados en el *mástil*, son *semitonos*” [...] “estos constan de quatro comas y media, porque se divide el tono *sexquioctavo* para ellos, en proporciones iguales” [...] “en dos *semitonos* iguales, de la cantidad de quatro comas y media, que son los que se practican en estos instrumentos”.

Por razón de la afinación de las cuerdas al aire y del temperamento que proporcionan los trastes, el laúd, la vihuela o la guitarra poseían la capacidad dentro de su ámbito —y, naturalmente, la siguen teniendo— de transportar la música a cualquier altura o tono, lo que constituye un importantísimo hito en la Historia de la Música que se anticipa al temperamento generalizado y hace estériles para estos instrumentos las controversias sobre afinaciones desiguales, condicionantes de la composición y de la interpretación durante siglos. Como haría notar Pedro Cerone (1613, libro XXI, cap. XXIII, 1064), “en el laúd, en las vihuelas, y en otros particulares instrumentos, se puede tañer vn tono o vn semitono más alto o más baxo, que no haze enojo ni pesadumbre al sentido” [...] “sin pesadumbre del oýdo”. Y continúa afirmando (CERONE, 1613, libro XXI, cap. XXIV, 1065) que “el laúd tañe participadamente el medio tono”.

De hecho, fray Juan Bermudo ya planteó la posibilidad de transportar hacia el agudo por medio de una “cejuela” o de un “pañezuelo” interpuesto entre las cuerdas y la vihuela (1555, libro segundo, cap. XXXVI, fol. XXX), haciéndose la pregunta: “Cómo alçaremos vna vihuela vn tono: sin subir las cuerdas”, continúa: “Experiencia es de tañe-

dores, que si ponen vn pañezuelo junto a la ponteuela, entre las cuerdas y la vihuela: como las cuerdas se suban en el sitio y lugar con el dicho pañezuelo: también se suben las cuerdas en la entonación. Y assimesmo se sube la tal vihuela porque las cuerdas se hazen menores por el dicho pañezuelo”. Hace observar al lector que el traste donde se fija la cejilla se debe entender como si fuera el de las cuerdas al aire (1555, libro segundo, cap. XXXIII, fol. XXIX): “Notad, que la cejuela de la vihuela tiene officio de traste. De la manera que la cuerda en vazio forma la boz sobre la cejuela: assí hollando la tal cuerda forma en el traste la boz”.

Tablatura española para vihuela y guitarra

Tablatura es el nombre recibido por varios procedimientos de escritura de la música instrumental que tuvieron su etapa de esplendor entre el siglo XVI y la primera mitad del siglo XVIII, cuando Pablo Minguet adoptó en sus *Reglas* de 1754 el pentagrama en clave de *sol* para anotar la música destinada a la guitarra. En la vihuela y en la guitarra es, esencialmente, un método por el que se apunta la ubicación de los dedos de la mano izquierda en el mástil del instrumento, de la que se deducirán los sonidos en función de la afinación que se haya efectuado en las cuerdas al aire, pero no consiste en la representación directa de los sonidos en sí mismo. Se trata, por tanto, de un sistema descriptivo que en España se intentó mostrar de la forma más fácilmente inteligible, simbolizando gráficamente los cuatro, cinco o seis órdenes de la guitarra o vihuela mediante un número igual de líneas horizontales equidistantes ordenadas, generalmente, según la disposición de las cuerdas que ve el intérprete al coger el instrumento para tañerlo, es decir, el sexto orden en la parte de arriba del hexagrama, inmediatamente debajo, el quinto orden, después, el cuarto, y así ininterrumpidamente hasta el primer orden que ocuparía la parte más baja del hexagrama, aunque no faltaron los que prefirieron hacerlo al contrario, o sea, del modo que se practica en la notación vocal, reservando la parte inferior de los diagramas para los sonidos graves de los bordones y, progresivamente, la sección más alta para las cuerdas más agudas.

Después de consignar al principio de los diagramas el compás correspondiente de forma muy clara y simplificada para su época, así como muchas veces la velocidad aproximada de su interpretación, los sonidos que han de tañerse sucesivamente son escritos, uno tras otro, con cifras —que indican las cuerdas a pulsar con la mano derecha al aire o en los trastes donde ha de pisar algún dedo de la mano izquierda— superpuestas a las rayas horizontales que representan ser las cuerdas, trazándose las barras divisorias de compás que sean oportunas. De este modo, sobre la línea que significa el 1^{er} orden, el 0 = pulsar 1^{er} orden al aire, el 1 = pulsar 1^{er} orden pisado en el traste 1^o, el 2 = pulsar 1^{er} orden pisado en el traste 2^o, el 3 = pulsar 1^{er} orden pisado en el traste 3^o, y así en todas las cuerdas y trastes. El ritmo, escrito con figuras convencionales de la música vocal, consta dibujado perpendicularmente arriba de los números que hay en los diagramas. Los guarismos que están anotados en vertical sobre líneas diferentes se tocan simultáneamente. Con todo, la prolongación de los sonidos depende en gran medida de las coyunturas armónico-contrapuntísticas de la música apuntada, interrelacionadas con las posibilidades técnicas del instrumento.

Este sencillo método, expuesto aquí de forma sumaria, fue enriqueciéndose con la escritura abreviada de los acordes y con signos para la digitación, el rasgueado o la ornamentación, tanto como con otras contribuciones que por lo común se hallaban explicadas en las propias introducciones de los libros con tablatura y en los textos teóricos de la época.

Altura de sonido de las cuerdas al aire en la guitarra española de cinco órdenes

Salvo en los casos de concertación y a juzgar por los tratados y libros de música práctica, la altura de sonido que se daba a vihuelas y guitarras dependía principalmente de la resistencia de las cuerdas en relación al variado tamaño que podía presentar el instrumento, como ya dejó claro Luis Milán en el *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro* (1535 – 1536, fol. 3 v.) cuando aseveró que “dar su verdadera entonación a la vihuela para que esté bien templada: ha de ser desta manera. Si la vihuela es grande, tenga la prima más gruessa que delgada. Y si es pequeña, tenga la prima más delgada que gruessa: y hecho esto, subiréys la prima tan alto quanto lo pueda suffir: y después templaréys las otras cuerdas, al punto de la prima, como adelante se hos dirá. Y templada desta manera estará bien, y a su verdadera entonación”.

Igualmente, Luis Venegas de Henestrosa da a entender perfectamente en su *Libro de cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela* que la altura de sonido en la vihuela que él propone (1557, libro primero, fol. 4) —con el primer orden supuestamente afinado en la nota *mi*— es puramente ilusoria, pues “para templar la vihuela” (1557, libro primero, fol. 3 v.) “comúnmente se suele començar por la quarta: y por ella se rigen para templar las otras cuerdas, mas a mi parecer será mejor començar de la prima, que tiene más peligro de quebrarse, y que se suba en el alto que se pudiere sustentar, y luego templar la segunda que esté quarta abaxo de la prima: y de la misma manera yrá templando por quartas en vazío, hasta la sesta: saluo de la tercera a la quarta que es tercera”.

Partiendo de otras cuerdas, Joan Carlos Amat (1586, ed. 1758, capítulo primero, 2 y 3) daba instrucciones para afinar la “guitarra española de cinco órdenes” tomando primeramente “las terceras, que es el orden tercero, puestas en una misma voz en el segundo traste, y con ellas templar las quintas: la una de ellas, que es la más prima, igual, de suerte, que sean en un mismo tono, y en una voz, y la gruessa una octava más baxa de su compañera; y tomando después las quintas en el segundo traste, templar las segundas, poniéndolas en una misma voz. Después tomar las dichas segundas en el tercero traste, y con ellas templar las quartas, desta suerte: la más prima igual, y la gruessa una octava más baxa que su compañera, y tomando las quartas en el segundo traste templar la prima, que es el orden primero, también en una misma voz, y quedará templada esta guitarra del todo”. Consciente de que la altura de sonido resultaría aleatoria, no hacía alusión en estas normas a nombres de notas de referencia, porque lo que verdaderamente importaba era los intervalos que debían formarse entre las cuerdas; no obstante, de pretender relacionar su altura de sonido con la de la guitarra actual, obtendríamos: la_1 – la_2 , re_2 – re_3 , sol_2 – sol_3 , si_2 – si_3 , mi_3 .

Con argumentos equivalentes se expresó Gaspar Sanz —casi un siglo y medio después de *El maestro* de Luis Milán— en la “Regla segunda del templar” de su *Instrucción de Música sobre la guitarra española* (SANZ, 1674, 2): “aprederás a templar de esta suerte: Començarás por las terceras, y estas las igualarás de modo, que hagan vna misma voz, no subiéndolas mucho, para que las demás cuerdas puedan llegar a tono”. Los mismos razonamientos fueron recurrentes en los tratadistas de aquellas épocas; en consecuencia, especular sobre un diapason fijo para las guitarras históricas no es más que una quimera. Obviamente, la música de conjunto tenía que afinarse en función de la naturaleza de los instrumentos y voces, por lo que los autores dan instrucciones al respecto.

Fray Juan Bermudo (1555, libro segundo, cap. xxxv, fol. xxix v.) consideró que la referencia del sonido a notas concretas en la vihuela y la guitarra era una cuestión de

apariciencia: “pueden ymaginar la sexta en vazío en qualquier signo que quisieren” [...] “Es pues este arte imaginario: para por el venir con facilidad, y certidumbre a cifrar” [...] “la sexta de la vihuela, y la quarta de la guitarra” [...] “puedan ymaginar qualquier signo que quisieren, teniendo de ello necesidad: los principiantes ymaginen siempre la sexta de la vihuela por gamaut”, es decir, la nota *sol*.

Conceptos parecidos formulan las manifestaciones de Luis Venegas de Henestrosa (1557, libro primero, fol. 3) cuando compara las notas que emiten los instrumentos de tecla, las arpas y las vihuelas: “Y porque es muy necessario saber por *qué* partes va esta cifra en cada vno de los tres instrumentos, me pareció ponerlos aquí, señalando en qué tecla ha de yr cada cifra, y en qué cuerda en la harpa, y en *qué* traste en la vihuela, aunque en la vihuela no estarán siempre en vn lugar las cifras, sino algunas vezes más baxas, otras más altas, conforme a la obra”. Por cierto, que el sistema que propone para traducir la tablatura de tecla y arpa a la vihuela, es más un recurso ganancioso para promocionar su *Libro de “cifra nueva”* que un método por el que se venga a leer con facilidad y fidelidad esas cifras en los instrumentos con mástil y trastes, pues sería más sencillo y, sobre todo, mucho más apropiado y veraz transcribir la música directamente de la notación vocal, como hacían normalmente los vihuelistas cuando querían cifrar composiciones para su instrumento, además de que su diferente naturaleza, técnica y extensión sonora hace impracticable tañer en la vihuela todas las estructuras y desarrollos contrapuntísticos propios del lenguaje del teclado. No es, por tanto, un procedimiento automático de lectura a primera vista en la vihuela, sino que requiere un proceso de adaptación a sus posibilidades.

Lo mismo, que del libro de Luis Venegas de Henestrosa, cabe decir de las *Obras de música para tecla, arpa y vihuela de Antonio de Cabeçón... Recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabeçón su hijo* en 1578, según queda implícito en las propias manifestaciones que contiene, pues su “Declaración de la cifra que en este libro se vsa” reconoce, aunque sólo sea en parte, las diferentes posibilidades técnicas que tienen los instrumentos de tecla y las vihuelas, diciendo así: “Los que quisieren aprouecharse deste libro en la vihuela, tengan cuenta que toparán algunas vezes dos voces que van glosando, han de dexar la vna, que menos al caso les pareciere hazer, y ansí se podrán tañer con facilidad todo lo que en este libro va cifrado, y más los que acostumbran tañer en vihuela de siete órdenes”; como si con la pequeña ampliación de ámbito que supone en la práctica la incorporación de las séptimas cuerdas se pudiera encubrir las demás incompatibilidades que presentan ambos lenguajes instrumentales.

Un arquetipo evidente de la guitarra de cinco órdenes (FUENLLANA, 1554, fol. IV) es la “vihuela de cinco órdenes” empleada por Miguel de Fuenllana en la *Orphénica lyra* que, en realidad, no es más que la “vihuela de quatro órdenes, que dizen guitarra” con un orden más. Se desprende de ello que, al igual que fray Juan Bermudo, este vihuelista tampoco establecía muchas diferencias entre vihuelas y guitarras, salvo en el temple y número de órdenes: “En la sexta y última” [parte] “se ponen” [...] “alguna música compuesta y fantasías mías para vihuela de cinco órdenes, juntamente música compuesta y fantasías para vihuela de quatro órdenes, que dizen guitarra”. Y, un poco más adelante, continuaba (FUENLLANA, 1554, fol. V V.): “con algunas fantasías y obras compuestas, para vihuela de cinco órdenes: lo mismo para guitarra” [...] “Las fantasías del vn instrumento y del otro, creo son de prouecho para los aficionados a ellos, según que la experiencia se lo dirá, si de veras se exercitaren en el estudio dellas”. En el folio 158 “Comiença la

música de la vihuela de cinco órdenes” con transcripciones de dos fragmentos de la *Misa Ave Maria* de Critóbal de Morales y un villancico de Juan Vázquez, así como seis fantasías suyas; pues bien: esta vihuela equivale a la supresión del primer orden de la vihuela común, con lo que —sin advertencia alguna a lo largo de su *Libro*, como cosa sabida— queda el temple de la guitarra de cinco órdenes, cuyo quinto orden —definitorio de la “guitarra española”— se ha atribuido indebidamente a Vicente Espinel (1550 – 1624), aunque visto está que era perfectamente conocido ya por Miguel de Fuenllana, con su característica tercera mayor entre los coros 2º y 3º, además de existir los otros precedentes ya comentados que describió fray Juan Bermudo (1555, libro segundo, cap. xxxii, fol. xxviii v. y libro cuarto, cap. lxxvii, fol. xcvi).

Tampoco indica Fuenllana al inicio de la *Orphénica Lyra* ni en el folio 162 vuelto —cuando “Comiença la música para guitarra” con nueve obras más escritas con tablatura para cuatro órdenes— si se trata del temple viejo o nuevo, sino que da por sentado que escribe para el último, lo que contrasta con el esmero que pone en señalar la *scordatura* del sexto orden un tono bajo, por ejemplo, en las piezas para vihuela de los folios 104 vuelto a 106 vuelto, 114 y 140.

ENRÍQUEZ VALDERRÁBANO: el “atambor”

Pocos años antes, Enríquez Valderrábano (1547, fol. ciii v.) en *Silva de Sirenas* hizo depender el temple del tercer orden de la guitarra del de la vihuela, quizás por haber compuesto a dúo “para discantar” en dos vihuelas o, alternativamente usando la misma tablatura, para dúo de vihuela y guitarra: “Esta música es para discantar sobre vn punto o consonancia que es vn compás que comúnmente llaman el atambor. Ase de tañer en proporción de tres mínimas al compás” [...] “boluer siempre a sonarle hasta que acabe de discantar la otra vihuela. Este es el canto llano que a de lleuar otra vihuela templada en vnisonus con la que a de discantar, o en guitarra su tercera en vazio a los vieios con tercera en lleno de la vihuela en vnisonus”. En este caso, la afinación “a los viejos” de la guitarra de Valderrábano radica, no en hacer descender su 4º orden un tono que provocaría permanentemente disonancias inasumibles para la época, sino, exclusivamente, en bajar medio tono el 3º orden. Por otro lado, hay que constatar que resulta satírico que, en este dúo, la guitarra sólo pueda tocar, en sustitución de la vihuela, el compás simplicísimo —y hasta cierto punto prescindible— del “canto llano” o compás *obstinato* llamado “el atambor”, consistente aquí en un acorde de fundamental, quinta y octava que se verifica con dos dedos de la mano izquierda en primera posición desglosado sobre los órdenes 4º en vacío, 3º y 2º, pues no podría interpretar el papel melódico-armónico mucho más sobresaliente de la vihuela que recorre con lucimiento sus seis órdenes.

JOAN CARLOS AMAT: datación e importancia de Guitarra española

El librito *Guitarra española, de cinco órdenes, la qual enseña de templar, y tañer rasgado, todos los puntos naturales y b, mollados, con estilo maravilloso. Y para poner en ella qualquier tono [...] y después tañer, y cantarle por doze modos [...] Y a la fin se haze mención también de la guitarra de quatro órdenes* (perdida la 1ª edición de Barcelona, 1586; edición de Barcelona, Lorenço Dèu, 1639) del doctor en Medicina Joan Carlos Amat fue publicado en Barcelona en el año 1586, según afirma al principio de la obra la “Carta del padre maestro fray Leonardo de San Martín al autor” firmada en Zaragoza el 30 de abril de 1639². No obstante,

algunos investigadores (PUJOL, 1950; HALL, 1980) han pretendido ver una equivocación en la impresión del año 1586 que consta en la “Carta” y otras distintas razones más o menos consistentes, como los supuestos 14 años de edad que tendría Joan Carlos Amat, para retrasar en diez años, a 1596, la aparición de este tratado, siendo, quizás, el argumento de más fuerza (HALL, 1980, 1) la fecha del *imprimatur* concedido por el obispo de Barcelona el 5 de julio de 1596 para una de las impresiones del libro, seguido por una dedicatoria del 10 de agosto del mismo año, aunque hay motivos mucho más sencillos y lógicos para pensar en que la hipotética errata podría haber estado en los presuntos sesenta y siete años que achaca fray Leonardo en su “Carta” al autor del tratadillo, de donde se deduce los pretendidos 14 años que tendría en 1586, pues más fácilmente (RUSSELL, 1999, 396) el impresor podría haber confundido el cardinal setenta y siete con el sesenta y siete. En cualquier caso, dejando de lado la vana pretensión de adivinar si Joan Carlos Amat fue un adolescente prodigio o un prodigioso adulto, la fecha de un permiso de publicación o de una dedicatoria no impiden una redacción precedente del librito ni tampoco que hubiera visto la luz con anterioridad, como corrobora su gran éxito y las numerosísimas ediciones y reimpressiones posteriores que mereció, a veces en años correlativos, diseminadas a lo largo del tiempo hasta la llevada a cabo en Valencia por Agustín Laborda en 1758³, sin necesidad de seguir enumerando las que prosiguieron publicándose manifestando la procedencia del texto o, simplemente, plagiándolo, durante la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX.

Tal y como iremos comprobando en las próximas líneas, el valor de las propuestas de Joan Carlos Amat no afecta solo a la Historia de la Guitarra Española o a la Historia de la Armonía, sino que trasciende estas disciplinas y destella con fulgor propio en el dominio de la Historia de la Música. “Son sus obras de eterna memoria”, como diría la “Carta del padre maestro fray Leonardo de San Martín al autor” antes mencionada.

- 2 Se puede leer en la edición de aquel año y en las posteriores, *verbi gratia*, en la edición hecha en Gerona por el impresor Joseph Bró, *sine data* (circa 1761).
- 3 CARLOS AMAT, Joan, *Guitarra española [...] de cinco órdenes, la qual enseña de templar, y tañer rasgado, todos los puntos naturales y b, mollados, con estilo maravilloso. Y para poner en ella qualquier tono [...] y después tañer, y cantarle por doze modos. Y se haze mención también de la guitarra de quatro órdenes*, 1ª edición perdida: Barcelona, *sine nomine*, 1586; Lérida, Andreu LLORÉNS, 1626; Lérida, Vda. ANGLADA y Andrés LORENZO, 1627; Barcelona, Lorenço DÈU, 1639; Barcelona, Sebastián y Iagme MATEVAD, 1640; Barcelona, Vicente SURIA, 1674; Gerona, Gabriel BRO, 1745; *Guitarra española, y vandola, en dos maneras de guitarra, castellana, y valenciana, de cinco órdenes, la qual enseña de templar, y tañer rasgado...*, Valencia, Agustín LABORDA, 1758, adjunta en valenciano el *Tractat breu, y explicació dels punts de la guitarra, en ydioma valencià [...] Per a que els naturals que gustàren de dependre, y no entengueren la explicació castellana pugen satisfer son gust en este breu, y compendiós estil*; Gerona, Joseph BRÓ, *sine data* (circa 1761), ampliada con el *Tractat breu, y explicació dels punts de la guitarra, en ydioma cathalà, ajustat en esta última impressió de la present obra. Per a que els naturals que gustaran de apendrer, y no entendràn la explicació castellana pugan satisfer son gust ab est breu, y compendiós estil, al pie de la portadilla*: Imprenta Gabriel BRO, Riera de San Joan, 1701; Valencia, *sine nomine, sine data*, adjunta el *Tractat breu [...] en ydioma valencià*.

**JOAN CARLOS AMAT: formación de acordes, acompañamiento armónico,
guitarras de cuatro y cinco órdenes, música golpeada, semitonos, trastes**

Este tratadillo de Joan Carlos Amat ostenta el grandioso mérito de ser pionero en aleccionar sobre la formación de acordes mayores y menores, en el sentido moderno del término, con el fin de acompañar melodías. Así, en su prólogo (1586, ed. 1758, “Al lector”), escribe: “Considerando pues yo la falta que avía en toda esta tierra por no aver algún autor tratado de esto (a lo menos que yo sepa) he querido escribir con este estilo el modo de templar, y tocar rasgado esta guitarra de cinco, llamada española, por ser más recibida en esta tierra, que en las otras”. Evidentemente, el autor no inventó un nuevo sistema ni lo pretendía, sino que describió y anotó por primera vez, mientras otro documento fechado no se adelanta, un modo peculiar y popular de interpretar en la guitarra “música golpeada”, tradicional en España desde tiempos precedentes que al menos se remontan a la guitarra de cuatro órdenes citada por fray Juan Bermudo, según se desprende de los textos expuestos en líneas anteriores y se puede rastrear en algunas composiciones para voz con acompañamiento instrumental que publicaron los vihuelistas durante el siglo XVI, ya a partir de las obras de Luis Milán aparecidas en la Valencia de 1536. “La guitarra de quatro órdenes se templa de la misma manera, tiene los mismos puntos, doce naturales, y doce b, mollados, y las mismas consonancias que la de cinco; de suerte, que todo lo que se toca en la guitarra de cinco, se tocará tan bien” [*sic*, por “también”] “en la de quatro, y qualquier tono se puede tañer también por doce modos, solo se halla una diferencia, y es esta, que en la guitarra de cinco ay un orden más, que es el quinto: pero quitado este, es, ni más, ni menos, como la de quatro” (CARLOS AMAT, 1586, ed. 1758, capítulo nono, 39).

Por consiguiente, en este texto español de finales del siglo XVI, queda implícita la afinación igual de los semitonos, la costumbre de acompañar las melodías armónicamente con la guitarra en cualquiera de las doce tonalidades de la escala cromática e, igualmente, que no era necesario indicar el temple “a los nuevos” para la de cuatro órdenes, ya que era el comúnmente empleado.

Los veinticuatro “puntos” o acordes (CARLOS AMAT, 1586, ed. 1758, cap. segundo, 4) —doce “naturales” o mayores y doce “b, mollados” o menores—, “pues no son de importancia” para su intento “los semitonados, y falsos”, quedan definidos con fundamental, tercera y quinta, bautizadas por él “baxete”, “alto” y “tiple”, en las doce tonalidades cromáticas mayores (1586, ed. 1758, cap. tercero, 5 a 9) y las otras tantas menores (1586, ed. 1758, cap. cuarto, 10 a 14), así como con inversiones —estado fundamental o primera o segunda inversión— que están en función de la única postura que elige para hacer cada acorde, producida por su preferencia para facilitar el aprendizaje a la hora de colocar en primera posición los dedos en los trastes del mástil del instrumento, pues considera que las armonías resultantes en otros lugares del diapasón “tienen la misma consonancia”, por ello, solo son imprescindibles los cuatro primeros trastes (1586, ed. 1758, cap. primero, 2): “Hállanse no más de quatro trates de necessidad, porque los puntos que se pueden hacer en los demás, tienen la misma consonancia” [...] “como se dirá después”. Por lo tanto, Joan Carlos Amat no renunciaba ni a los acordes repetidos con otras posiciones en partes más agudas del mástil ni a los semitonados y falsos ni a poner más trastes a su guitarra, sino que, en su intento de exponer sencillamente lo esencial de su “estilo maravilloso”, se limitaba a explicar aquello que le era más preciso para efectuar el acompañamiento armónico de melodías, con un procedimiento que,

todavía hoy, se sigue practicando en la música popular mundial; un método que ahora se nos puede antojar elemental, pero que en su época representó una de las bazas de calado para reemplazar la polifonía por la melodía acompañada.

JOAN CARLOS AMAT: *acordes mayores y menores, nombre de los acordes, funciones armónicas de tónica, dominante y subdominante, normas para cifrar y acompañar sobre un bajete las obras polifónicas, transposición a cualquier tono*

En la disertación de las páginas citadas (1586, ed. 1758, cap. tercero, 5 a 9), Joan Carlos Amat ordena los “puntos naturales” denominando “primero” a la posición que, con la actual altura de las cinco primeras cuerdas de la guitarra, equivaldría al acorde de *mi mayor* y, así, continúa por cuartas justas ascendentes o sus enarmónicas llamando “segundo” al de *la mayor*, “tercero” al de *re mayor*, “cuarto” al de *sol mayor*, “quinto” al de *do mayor*, “sexto” al de *fa mayor*, “séptimo” al de *si bemol* (o *la sostenido mayor*), “octavo” al de *mi bemol* (o *re sostenido mayor*), “nono” al de *sol sostenido* (o *la bemol mayor*), “décimo” al de *do sostenido* (o *re bemol mayor*), “onzeno” al de *fa sostenido* (o *sol bemol mayor*) y, por último, “dozeno” al de *si mayor*. El autor distingue los “puntos *b* mollados” (CARLOS AMAT, 1586, ed. 1758, cap. cuarto, 10 a 15) o acordes menores por sus terceras, como en el presente hacemos, y establece el mismo orden y relación que hizo con los mayores; es decir, “primero” para *mi menor*, “segundo” para *la menor*, y así los demás.

La nomenclatura y la organización que emplea para los acordes de la guitarra española es la más sistemática y sistémica del período (CARLOS AMAT, 1586, ed. 1758, cap. segundo, 4 y 5): “Llámanse estos puntos de muchas maneras, como es cruzado mayor, y cruzado menor, vacas altas, y vacas baxas, puente, y de otras infinitas suertes, que los músicos unos, y otros les han puesto nombres diferentes: pero yo aquí no los llamaré, sino primero, segundo, tercero, y cuarto, etc. y estos, o naturales, o *b*, mollados”.

Las funciones armónicas de tónica, dominante y subdominante quedan perfectamente ejemplificadas en los “passeos” de las páginas 25, 26 y 27 del capítulo séptimo (CARLOS AMAT, 1586, ed. 1758). La transposición a todos los tonos la trata específicamente, aunque no con exclusividad, en el mismo capítulo séptimo, páginas 28, 29 y 30. Son de destacable interés, importancia e ingenio las normas que establece en el “Capítulo octavo. De una tabla con la qual puede qualquier cifrar el tono, y cantar por doze modos”, páginas 30 a 38, para acompañar sobre un bajete las obras polifónicas, resumiendo en acordes su trama contrapuntística, mediante el cifrado y transposición a cualquier tono, según su “estilo”, compendiado (1586, ed. 1758, cap. octavo, 32) “en una tabla muy pequeña, que yo fui el inventor de ella (aunque alguno se ha alzado con ella) y con ella no tres voces solas, pero quatro, cinco, seis, y quantas quisiereis acomodaré en la guitarra”.

JOAN CARLOS AMAT: *Tractat breu, digitación de la mano izquierda, representación gráfica de las posiciones de los acordes, difusión del “estilo maravilloso”*

La edición de 1758 hecha en Valencia por la imprenta de Agustín Laborda incrementó *Guitarra española* de Joan Carlos Amat con el *Tractat breu, y explicació dels punts de la guitarra, en idioma valencià, ajustat en esta última impressió de la present obra. Per a que els naturals que gustàren de dependre, y no entengueren la explicació castellana puguen satisfer son gust en este breu, y compendiós estil*. Fallecido aproximadamente un siglo y medio antes el autor, el tratado se vio enriquecido, principalmente, con los nuevos capítulos I a IV (1758, 42

a 56) en los que explica en valenciano sus veinticuatro acordes naturales y bemolados puestos en tablatura con la digitación de puntos significando los dedos de la mano izquierda, adoptada por Gaspar Sanz (1674, 6) y por otros guitarristas, así como con dos hojas dibujadas con las posiciones que realiza la mano izquierda sobre el mástil en cada acorde, rotuladas con su número y letra, a los que se adjunta la equivalencia con las letras que los simbolizan en el abecedario italiano, todo ello muy interrelacionado con las láminas de Gaspar Sanz (1674, fols. 14 y 15), así como también con Pablo Minguet (1752 – 1754) en las reglas sexta, séptima y en las láminas primera y segunda, donde ambos tratados se imitaron mutuamente, pero sin citarse.

Opino que está fuera de dudas la importancia y la originalidad del “estilo maravilloso” de Joan Carlos Amat. Su sistema de cifrar acordes para la guitarra hasta la primera posición con los números dichos es el más lógico, sencillo y completo, además de estar, tanto en la base, como en el contenido de los diferentes métodos posteriores para anotarlos, incluido el abecedario de la guitarra española que tanto difundieron los guitarristas italianos. Rodrigo de Zayas (1982, p. v) cita un “cancionero llamado de Mateo Bezón” custodiado en su colección particular (Biblioteca Zayas, Ms. A VI 8) que fechado el “día 4 de septiembre de 1599, emplea la tablatura de letras” [para escribir abreviadamente los acordes]. “Habiendo sido redactado lo más probablemente en Nápoles, este cancionero (que contiene bastantes danzas para guitarra sola) demuestra que este tipo de notación era practicada por españoles en Nápoles”, lo que le hace presumir que este método estaba ya en uso por los guitarristas españoles que viajaban a finales del siglo XVI a dicho lugar y que de ellos lo tomó Girolamo Montesardo en 1606 cuando publicó *Nuova inventione d'intavolatura per sonare li balleti sopra la chitarra spagnuola senza numeri e note* y otros italianos, como Foriano Pico en su *Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnuola*, aparecida en Nápoles en 1608. En cualquier caso, el poder de la corona española en el Mediterráneo de aquel momento no deja lugar a dudas acerca del dominio y la influencia artístico-cultural que España ejerció en su Virreinato de Nápoles, particularmente a través del puerto de Valencia.

La sencillez y la eficacia del acompañamiento armónico de la guitarra española anotado inicialmente por Joan Carlos Amat se difundió rápidamente por Europa, dejando huellas de la popularidad que alcanzó en nuestro país incluso en los escritos de sus detractores, como el ya citado Covarrubias, que, aunque no debía tener una gran formación musical, dejó clara su aversión hacia el instrumento; su testimonio (1611, letras R a Z, 74) revela el retroceso que experimentaba la vihuela, frente al auge y divulgación de la guitarra española y, asimismo, exterioriza su rechazo por la música más ligera y más ruidosa de la guitarra, frente a su predilección por la vihuela y la música punteada de mayor artificio practicada en este instrumento que “ha sido hasta nuestros tiempos muy estimado, y ha auido excelentísimos músicos: pero después que se inuentaron las guitarras, son muy pocos los que se dan al estudio de la vihuela. Ha sido vna gran pérdida, porque en ella se ponía todo género de música punteada, y aora la guitarra no es más que vn cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no ay moço de cauallos que no sea músico de guitarra”.

JUAN ARAÑÉS SALLÉN: acompañamiento de la polifonía con la guitarra española

Hubo obras polifónicas que incorporaron otros acompañamientos de acordes para guitarra española con acierto desigual. Tal es el caso del *Libro segvndo de tonos y villancicos*

a vna dos tres y quatro voces. Con la zifra de la guitarra espannola a la vsanza romana, debido a la inspiración de Juan Arañés (Cerveró, 1018, 72), que vio la luz en la imprenta romana de Iuan Bautista Robleti en 1624. Esta “cifra de la guitarra española a la usanza romana” fue posiblemente un reclamo publicitario que no se cumplió consecuentemente, ya que el *Libro*, escrito en castellano, contiene doce obras en las que se anota, de una manera bastante equívoca y descuidada, un acompañamiento de acordes para la guitarra española cifrado con letras del llamado alfabeto italiano que parecen puestas a boleo sobre los pentagramas, por lo que, generalmente, no se acomodan con las voces ni con el correcto acompañamiento continuo que tienen apuntado (Cerveró, 1017, 169 y ss.).

LUIS BRICEÑO: acordes, tablatura y afinación

Tampoco fue editado en España el sencillo y hedonista *Método mvi facilíssimo para aprender a tañer la gvitarra a lo español* [...] *Método para templar. Otro para conocer los aqverdos*, de Luis Briceño, impreso en París por Pedro Ballard en 1626, que, sin perjuicio de su parquedad, arroja luz, tanto sobre la afinación del instrumento, como en lo que afecta a “los puntos o aqverdos de la guitarra”, es decir, “acuerdos” o acordes. Se trata de un librito o cancionero en el que aparecen anotados los acompañamientos armónicos cifrados, según la costumbre guitarrística española, para distintas tonadas supuestamente conocidas por el guitarrista; probablemente por ello, no constan escritas las melodías en notación musical, sino solamente los títulos de las piezas, los textos de las que lo tienen y los acordes o “aqverdos” con el ritmo que se debe rasguear expresado mediante figuras rítmicas convencionales.

Las alusiones de Briceño (1626, fols. 5 y 5 v.) a las letras *a, b, c, d, e*, se refieren a los caracteres usados por la tablatura francesa para señalar los trastes, en lugar de los números *0, 1, 2, 3, 4*, que utilizaban con el mismo fin los guitarristas españoles e italianos; el sistema híbrido que escoge, se debe, con toda probabilidad, a que la obra fue editada en París, a pesar de estar en lengua española y de que el autor se jacta en el título de cabecera de “tañer la gvitarra a lo español”. Así, los dieciséis “aqverdos más neçesarios para cantar y tañer” (1626, fols. 4 v.) que continúan la tradición española mencionada a finales del siglo XVI por Joan Carlos Amat —(1586, ed. 1758, cap. segundo, 4 y 5: “Llámense estos puntos de muchas maneras, como es cruzado mayor, y cruzado menor, vacas altas” [...] “y de otras infinitas suertes, que los músicos unos, y otros les han puesto nombres diferentes”— están anotados en la tablatura francesa y guardan una estrecha relación con el “estilo castellano” que encontraremos en las obras de Lucas Ruiz de Ribayaz (1677, cap. III, 10 y ss.), Joseph Guerrero (*circa* 1690, 1) y Pablo Minguet (1752 – 1754, lámina “Demostración de los puntos de la guitarra”).

Luis Briceño utilizó para tañer rasgueado el temple $la_2-la_2, re_3-re_3, sol_2-sol_2, si_2-si_2, mi_3$, que, sin embargo, más tarde indicó el licenciado Gaspar Sanz (1674, 1) como el más apropiado para aquellos que quisieran “puntear con primor, y dulçura, y vsar de las campanelas, que es el modo moderno con que aora se compone”, consistente en emplear para los órdenes cuarto y quinto “cuerdas delgadas” afinadas una octava más alta que los “bordones” a los que sustituían. Briceño explicó la forma de templar el instrumento, del siguiente modo (1626, fol. 5): “Por las quartas. poner el dedo sobre vna D. de las segundas y haçer que suenen en vnison con las quartas en A. Por las quintas. poner el dedo sobre vna C. de las terçeras y haçer que suenen con las quintas en A. a un mismo son”. Como ya dije, las letras se corresponden con los trastes, por consiguiente, las cuartas al unísono y de igual manera las quintas suenan en vacío más agudas que las



Guitarra española anónima fabricada en Francia y detalle de su roseta.
Primera mitad del siglo XVII.

Etiqueta interior de restauración con la inscripción,
según Víctor J. MARTÍNEZ (2014, 641 a 652):
«Restaure par Didelo [¿...?] anne 1700».

Colección Víctor J. Martínez, Murcia. Fotografías © de Víctor J. Martínez.

terceras, lo cual pareció a Briceño más apto para el acompañamiento armónico de las melodías de su *Método*, en tanto que a Gaspar Sanz, cuarenta y ocho años después, se le antojó el temple idóneo para “puntear con primor”.

NICOLAO DOIZI DE VELASCO: *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra*

El portugués Nicolau Dias de Velasco italianizó su nombre y primer apellido convirtiéndolo en Nicolao Doizi o Daoizi y también lo adaptó al castellano como Nicolás Díaz, en función de las cortes en las que trabajó como músico. En 1640, durante su permanencia al servicio del duque de Medina de las Torres, virrey de Nápoles, publicó en español *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad, y perfección, y se muestra ser instrumento perfecto, y abundantísimo*, del que Gaspar Sanz se hizo eco en el “Prólogo al deseoso de tañer” de su *Instrucción de Música sobre la guitarra española* (SANZ, 1674, fol. 6 v.), cuando pasó revista a los precedentes tratados, comentando que “enseña muy buenas reglas para formar las cláusulas, trae vn Abecedario, y círculos ingeniosos, pero la cifra con que los explica, los confunde más, por no estar admitido como el Alfabeto Italiano, que es el mejor, más vsado, y conocido de los aficionados”; efectivamente, el libro de Dias de Velasco podría haber sido más influyente de haber seguido unas pautas más fácilmente inteligibles.

NICOLAO DOIZI DE VELASCO: *antigüedad del instrumento, cuerdas, afinación, técnica de mano izquierda*

Considera Doizi que la guitarra es un “instrumento, muy antiguo en España. Si bien solo de quatro cuerdas (digo quatro, en diferente punto cada vna, pues no se entiende en estas, las que se duplican, en vnisonus, o en ottaua) y que Espinel (a quien yo conocí en Madrid) le acrecentó la quinta, a que llamamos prima, y por estas razones la llaman justamente en Italia, guitarra española” (DOIZI DE VELASCO, 1640, 2). Aparte de la equiparación entre los términos cuerdas y órdenes ya vista en otros autores, cabe resaltar aquí que, a decir de Doizi, Vicente Espinel (1550 – 1624) añadió un novedoso primer orden más agudo a los cuatro ya existentes, lo cual carece de sentido en la evolución conocida de la guitarra española, pues creció incorporando órdenes graves, aunque concuerda con la guitarra que expuso fray Juan Bermudo (1555, libro segundo, cap. xxxii, fol. xxviii v.) con un orden agregado a distancia de cuarta más aguda del primer orden de la guitarra de cuatro, equivalente a una vihuela común desprovista de sextas, debido al lugar que ocuparía en este caso la tercera mayor entre el nuevo tercer y cuarto orden, extraño en sí para la afinación guitarrística ordinaria y, también, por no haberse perpetuado en el repertorio que nos ha llegado.

Mediante los trastes, la guitarra queda afinada por tonos de nueve comas y semitonos de cuatro comas y media (DOIZI, 1640, 4, 7, 8 y 13 a 15), permitiendo el transporte a cualquier altura de la gama cromática de doce sonidos. Prefiere encordar el cuarto y quinto órdenes con bordones (DOIZI, 1640, 16 y 17): “y quando se quiera tañer con fugas no son tan pocos sus puntos que no passen de diezysiete, término bastante a dilatarse en qualquier fuga, y por esta razón me parece mejor el encordarla con bordones en la quarta y quinta cuerda, y no sin ellos, porque así es más sonora, y más semejante a los puntos de las bozes naturales”. Teniendo presente lo dicho sobre la altura relativa de sonido, el temple resultante que está implícito en sus múltiples ejemplos (DOIZI, 1640, 37 a 60) es: $la_1-la_1, re_2-re_2, sol_2-sol_2, si_2-si_2, mi_3$ o, a lo sumo, $la_1-la_2, re_2-re_3, sol_2-sol_2, si_2-si_2, mi_3$.

Asimismo, hizo un breve comentario técnico que conmina a no pisar con los dedos de la mano izquierda la cuerda ligada al mástil que divide el traste, de lo que se desprende que hay que ponerlo antes de él (DOIZI, 1640, 34): “que aunque ella propiamente se” [*sic*, en lugar de es; o falta una a: sea] “el traste por ningún modo se an de pisar las cuerdas sobre ella”.

NICOLAO DOIZI DE VELASCO: acordes, cláusulas y retardos, tablatura, transposición

También dedica unas páginas a dar explicación de los acordes, las cláusulas y los retardos (ligaduras) practicados en la composición de su época (DOIZI, 1640, 16 a 32 y 79 a 83), tomando esta disertación como punto de partida para justificar su método de tablatura que se basa en la tablatura española común y, desde ella, concibe un sistema (DOIZI, 1640, 33 a 36) en el que a una escala cromática ascendente de doce sonidos —con origen en el *sol* de *Fut* guidoniano y término una séptima mayor más aguda en el *fa* # siguiente— se le da el nombre por orden alfabético de las 12 letras comprendidas entre la *a* y la *n* —*a* = *sol*, *b* = *sol* # o *la* *b*, *c* = *la*... *n* = *fa* #— que representarán el bajo real o a veces aparente de cada una de las 12 letras-sonido, más 18 combinaciones de posturas de acordes sobre cada una de ellas, con una ejemplificación detallada (DOIZI, 1640, 37 a 60), de lo que en total resultan 228 posibilidades de acordes sobre los 12 semitonos de la escala cromática, si bien, las posiciones en el mástil de algunos acordes se puede repetir en diferentes trastes. El resultado es minucioso y pretende ser prácticamente exhaustivo, pero diferente a lo usual, además de nemotécnicamente complicado para un principiante, lo que justifica que Gaspar Sanz lo juzgara confuso en el párrafo antes aludido (1674, fol. 6 v.).

Nicolau Dias plantea dos formas de transposición a los doce semitonos diferentes de la octava. La primera (DOIZI, 1640, 61, 63 y 64), mediante dos círculos que rotula “Sínculos de los doce interualos o semitonos de el diapasón de la guitarra, por donde se puede sacar el poder tañer qualquiera música, por cada uno de ellos”, que explica convenientemente. La segunda (DOIZI, 1640, 64 a 68), aunque con excepciones, es más empírica y sencilla y, fundamentalmente, consiste en desplazar posiciones a lo largo del mástil gracias a la cejilla del dedo índice. Siguen otros círculos (DOIZI, 1640, 68, a 77) de los doce semitonos trazados a partir de quinta justas, cuartas justas, terceras menores, mayores y segundas mayores.

GASPAR SANZ: importancia de su obra

La proyección de la obra de Gaspar Sanz titulada *Instrucción de Música sobre la guitarra española* no solo se refleja en las, al menos, ocho ediciones o reimpresiones (GARCÍA-ABRINES, 1979, pp. XXXII a XLIII) que alcanzó en el corto período comprendido entre 1674 y 1697, sino también en la repercusión que a día de hoy han tenido sus composiciones y las distintas reproducciones facsimilares que, con “Prólogo y notas” de Luis García-Abrines, ha publicado al Institución “Fernando el Católico”, de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza, perteneciente al C. S. I. C. La veneración que Gaspar Sanz obtuvo de sus contemporáneos ha llegado a nuestros días orientada por las investigaciones de los musicólogos, las manos de los intérpretes y la inspiración de los compositores.

GASPAR SANZ: modos de encordar la guitarra y afinaciones

Comienza la *Instrucción de Música sobre la guitarra española* (1674, 1) razonando sobre la elección de cuerdas en función del tipo de música que se vaya a interpretar, “según para el fin que tañeres”, pues las tres maneras de encordar que plantea implican necesariamente tres modos de afinar el instrumento. En primer lugar, $la_2-la_2, re_3-re_3, sol_2-sol_2, si_2-si_2, mi_3$, “porque en Roma aquellos maestros solo encuerdan la guitarra con cuerdas delgadas, sin poner ningún bordón, ni en quarta, ni en quinta” para “puntear con primor, y dulçura, y vsar de las campanelas, que es el modo moderno con que aora se compone” [...] “porque para hazer los trinos, y extrasinos, y demás galanterías de mano izquierda, si ay bordón impide, por ser la vna cuerda gruessa, y la otra delgada”; recordemos, no obstante, que Luis Briceño ya utilizó esta opción en 1626 (fol. 5) para rasguear sus acordes. Las dos maneras siguientes, según Gaspar Sanz, son más típicas de nuestro país, ya que “En España es al contrario, pues algunos vsan de dos bordones en la quarta, y otros dos en la quinta”, quedando, por consiguiente, el temple: $la_1-la_1, re_2-re_2, sol_2-sol_2, si_2-si_2, mi_3$; tras lo que continúa diciendo: “y a lo menos, como de ordinario, vno en cada orden”, es decir: $la_1-la_2, re_2-re_3, sol_2-sol_2, si_2-si_2, mi_3$. “Estos dos modos de encordar son buenos, pero para diversos efectos, porque el que quiere tañer guitarra para hazer música ruidosa, o acompañarse el baxo con algún tono, o sonada, es mejor con bordones la guitarra, que sin ellos”. Reconoce, pues, que la encordadura y afinación más habitual, “como de ordinario”, es la dicha en último lugar, aunque él prefiere la primera para “puntear con primor” y la segunda para “acompañarse” o hacer “música ruidosa”.

Es importante remarcar que los transcriptoros, los instrumentistas y los estudiosos de las obras de Gaspar Sanz deberán tener muy presente si anotó una pieza para rasguearla o para puntearla, pues sus preferencias a la hora de encordar y templar el instrumento producirán sonidos en distintas octavas y los “diversos efectos” que menciona.

En los “Documentos, y advertencias generales para acompañar sobre la parte” (1674, 1 y 2), Gaspar Sanz informa de que las terceras en vacío de la guitarra se deben ajustar con la nota *sol* del órgano “y así viene el acompañamiento a todos los tonos; pero quando los tiples en alguna composición suben muy altos, vsando de la llave de *Gesolreut* en segunda raya, se trasporta el acompañamiento en la guitarra a la quarta baxo, por más comodidad del cantor, y entonces sin templar de nuevo tu guitarra, el *Gesolreut*, que era la tercera en vacío, lo entonarás en la quarta vacío, que es el cruçado, o letra C”.

GASPAR SANZ: forma de entrestar la guitarra

Para poner los trastes, Gaspar Sanz elige un método por octavas muy sencillo, pero muy efectivo (1674, 3) —lejos de las complicaciones que planteaba fray Juan Bermudo en su *Declaración* de 1555 (libro cuarto, caps. LXXV a LXXXVI, fols. CI v. a CX)—, llegando a nombrar “el dozeno traste, que es justamente la mitad del instrumento, o distancia de vn puente a otro” (1674, 2), para determinar la calidad de las cuerdas, comprobando si en el centro del tiro entonan bien su 8^a. Hay que suponer que este duodécimo traste quedaría puesto sobre la tapa armónica, ya que entonces el décimo era situado normalmente en la intersección del mástil con la caja del instrumento.

**GASPAR SANZ: escritura de los acordes, rasgueado, falsas,
ligaduras, cláusulas, matices**

En la escritura abreviada de los acordes, Gaspar Sanz siguió la tradición española del rasgueo o “música golpeada”, utilizando el denominado alfabeto o abecedario “italiano” de veinte letras, que adicionó con signos indicadores de la dirección del rasgueo, así como con un “laberinto en la guitarra *que* enseña un son por 12 partes”, [...] según “la regla que yo he discurrido” con diferentes posiciones para un mismo acorde (1674, 3 a 5 y láminas de las pp. 13 a 15). Añadió, además (1674, 6 y 16), un “segundo laberinto” [...] “para formar las falsas, y puntos más dificultosos, y extravagantes de la guitarra”; es decir, acordes disonantes, complicados y/o raros. “En essa tabla hallarás todas las falsas, y ligaduras de que se componen las cláusulas, y cadencias de Música, puestas en su prevención, y resolución” [...] “y finalmente, todos los puntos cromáticos, con sus consonancias, y disonancias”, haciendo, también, alusión a los matices, “y assí caminarás por todas ellas con dulçura, y gravedad, los vnos puntos fuerte, y los otros suave, conforme tu buena elección”.

**GASPAR SANZ: la ornamentación y su
relación con Luis Venegas de Henestrosa (1557) Lucas Ruiz de Ribayaz (1677)
y Francisco Gueráu (1694)**

Carecemos de datos que concreten cómo se realizaba la ornamentación de la música hispana en la guitarra española renacentista; para disponer de una exposición con detalles puntuales sobre esta cuestión, hay que esperar hasta la aparición de la *Instrucción de Música sobre la guitarra española* de Gaspar Sanz. Las indicaciones que anteriormente ofreció Luis Venegas de Henestrosa en su *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela* (1557, libro primero fol. 3) referentes a la ornamentación de la música en este último instrumento, además de escasas, son imprecisas y denotan cierta dependencia de la técnica del teclado, pues declara que “el quiebro, es menear el dedo encima de la cuerda y traste, *que* quisiere tocar, o tenello quedo, y quebrar con el segundo, o tercero dedos, vn traste, o dos más arriba. Etc.”, de lo que se infiere que el quiebro es superior y de tono o semitono, según lo pida el discurso de la pieza.

Gaspar Sanz define “diversos primores y habilidades” (1674, 8 a 10), especificando que (1674, 8) el “trino, no se firma donde se trina, sino medio punto más abaxo”, de lo que se deduce que lo ejecuta sobre el semitono superior de la nota donde acaba; “sale bien trinado, y lo podrás hazer siempre, aunque no lo halles señalado. En primer lugar, la prima, y segunda vacantes, si tuvieres dedo desocupado, trinarlas, aunque no esté apuntado el trino. También las quartas, y quintas en segundo traste, y todos los quartos trastes”; o sea, sobre las notas *mi* del orden 1º al aire y del orden 4º en el traste segundo; *si* del orden 2º al aire y del orden 5º en el traste segundo; también en los quartos trastes del 5º orden, *do#*; del 4º orden, *fa#*; del 3º, *si*; del 2º, *re#*; y del 1º, *sol#*. “La razón es, porque son mías, o sostenidos, que en la Música corresponde este nombre a los trinos”.

Como señal del trino, Sanz emplea (1674, 8) la letra T y Lucas Ruiz de Ribayaz (1677, cap. IV, 16 y 17) lo sigue en sus indicaciones, aunque éste precisa que la T precede al número que afecta y advierte de “cómo se tañen”, concretando (1677, cap. IV, 17) que “el modo de trinar es, herir la cuerda en que se trina con la mano derecha, y menear el dedo que pertenciere al punto (en la cuerda, y traste en que se forma) de

la mano izquierda; el modo de menear el dedo es, assentarle, y leuantarle dos vezes, sin interpolación de tiempo, ni se ha de herir con la mano derecha, más que vna vez en cada trinado”. Por consiguiente, cinco notas en total partiendo de la más grave que pulsa la mano derecha y batiendo rápidamente dos veces (“assentarle y leuantarle dos vezes”) en el semitono superior para concluir así en la nota inicial, pues (1677, cap. IV, 16) “la voz del trino no se forma donde se trina, sino medio punto más abaxo”.

Todas estas explicaciones se ven complementadas con las que veinte años más tarde ofreció Francisco Gueráu, quien apuntó (1694, fol. 4 v.) el trino o “aleado” con “vna raya pequeña, con dos puntillos, desta suerte, (‘/’) que en Italia señalan con vna T, y dos puntillos” [...] y “se executa con la mano izquierda, poniendo el dedo conueniente en el traste que el número señala, y con otro dedo de la misma mano hiriendo la cuerda, sin parar, dos trastes; o vno más adelante, según lo pidiere el punto”, lo que amplía las opciones de intervalo para la nota auxiliar del semitono al tono y prolonga la duración del trino (“sin parar”), aunque no varía en cuanto a la nota inicial y final que sigue siendo la principal.

Para Gaspar Sanz (1674, 8 y 9) “el mordente se queda en el mismo traste que trina, y apaga allí la cuerda”. De ello, se puede colegir que parte de la nota pulsada por la mano derecha, desciende por tracción del dedo de la mano izquierda que corresponda y vuelve a la nota inicial pisando con el dedo enérgica y rápidamente. Lo indica mediante un pequeño arquito encima o debajo del número al que afecta. Francisco Gueráu (1694, fol. 4 v.) concreta que el mordente se muestra poniendo a la derecha de la cifra una especie de paréntesis cerrado, “)”, descrito por él como “vna C al revés, o coma, desta suerte, ∩, que en Italia llaman, mordente: este se executa poniendo el dedo conueniente dos trastes, o vno más atrás de lo que el número señala, según lo pidiere el punto, y con otro dedo se ha de herir con más vuezza, que en el trino, la cuerda en el traste que el número señala, rematando el punto en él”, lo cual confirma la interpretación dicha para Gaspar Sanz, aunque Gueráu puntualiza que, en función de la tonalidad, la nota auxiliar puede estar medio tono o un tono por debajo de la nota que se pulsa.

Otro de los “primores” definidos por Gaspar Sanz es el “temblor” (1674, 8 y 9) que “se haze ordinariamente con el dedo pequeño, y también alguna vez con los otros, desarrimando la mano del mástil, rebatiéndola con mucho pulso a vn lado, y otro, con grande velocidad, y prontitud, al mismo tiempo que se tañe el número señalado” con un asterisco; es decir, el *vibrato* que Francisco Gueráu (1694, fol. 4 v.) también denomina “temblor”, aunque lo marca por medio de “quatro rayas pequeñas cruzadas, deste modo (X)” y “se executa, dando el golpe en la cuerda con la mano derecha, y mouiendo a vn tiempo la izquierda a vno, y otro lado, sin levantar el dedo del traste que pisa”.

El “extrasino” de Gaspar Sanz (1674, 8 y 9) consiste en una ligadura apuntada por medio de una línea curva que abarca varios números de la tablatura, y se interpreta pulsando con un dedo de la mano derecha sólo el primer sonido y “después de herido se corre la mano izquierda con alguna fuerza, por los números ligados, dándoles el valor que pidiere la sonada”. El ejemplo que incluye Sanz se corresponde con una ligadura descendente —y en buena medida también la descripción dicha—, lo que requeriría, tras tañer la nota inicial, hacer sonar los otros números a los que atañe el signo tirando de la cuerda con los dedos oportunos de la mano izquierda; sin embargo, la utilización que se encuentra en sus obras es ascendente o descendente, según los casos. Por su parte, Francisco Gueráu (1694, fol. 4 v.) representa el extrasino, igualmente,

por una línea curva, como una ligadura actual, que situada encima o debajo abarca los números a los que concierne, “”, debiéndose pulsar “con la mano derecha sólo el primero, y proseguir los demás, pisando los trastes que les corresponden, con la izquierda; que con el eco del primer golpe, suena lo bastante, con mucha gracia, y suavidad”; ejemplo y definición que puede dar a entender un recurso técnico ascendente, aunque en el transcurso de sus composiciones son también frecuentes este tipo de ligaduras en pasajes descendentes.

El “apoyamiento” y la “esmorsata” (Sanz, 1674, 9 y 10) “en nuestra lengua española, les llamarás ligaduras, y la harás en los números que tienen sobre sí, o debaxo” una pequeña línea curva o arquito que los une. Por lo que se refiere a la interpretación, de las explicaciones de Gaspar Sanz se deduce que el “apoyamiento” (Sanz, 1674, 9) es un mordente comenzado en nota inferior que se ejecuta pulsando con un dedo de la mano derecha la primera nota, dejando caer inmediatamente, “al instante”, con fuerza sobre el orden y traste interesado un dedo de la mano izquierda con el fin de hacer sonar la segunda nota; según sus palabras “se hiere de esta suerte: si hallas vn vno en la prima, para tañer este número, herirás la prima vacante, y al instante píssala en primero traste, de suerte, que en realidad píssas la que no tocas, y tocas la que no píssas; porque aunque, heriste la prima vacante, le robaste su voz, y la aplicaste al primero traste que suena, y no le tañiste”.

Por el contrario, la “esmorsata” (Sanz, 1674, 9 y 10) es un mordente empezado desde una nota superior, aunque lo indica con el mismo signo de ligadura que utiliza para el “apoyamiento”, en el que sólo se pulsa la primera nota con un dedo de la mano derecha, obteniéndose la segunda por la tracción ejercida en ese orden por un dedo de la mano izquierda, de tal manera que si “has de tañer la prima en primero traste, la herirás primero en tercero, y al instante píssando el primero, harás que se sienta este número que no se hirió”.

GASPAR SANZ: técnica de mano derecha e izquierda, arpeado, tañer de martinete, digitación de la mano izquierda

Por lo que respecta a la técnica “para tañer de punteado”, Gaspar Sanz ofrece una serie de “advertencias” (1674, 7) diciendo, en lo referido a la mano derecha, que los números escritos en vertical “se tocarán todos juntos, sin arañar las cuerdas, como muchos hazen, sino con mucha policía, lo que baste para que se perciba el sonido, y no el impulso de la mano, aplicando, si fuere necesario, el quarto dedo de la mano drecha para la quarta voz”. Cuando los números de la tablatura “se siguen vnos detrás de otros” [...] “tócanse sucesivamente, procurando” que los dedos de la mano derecha vayan “alternando los movimientos, y que vn dedo no toque dos golpes continuados” [...] “procuren que el pulgar toque el bagete, porque le pertenece a él explicar aquella voz, para que tenga más cuerpo, y porque no suena también” [*sic*, en lugar de *tan bien*] “la segunda herida azia arriba con el índice, como con el pulgar azia abaxo”.

Asimismo, da instrucciones (Sanz, 1674, 8) concretando que “la mano izquierda deve aplicarse con garbo, y vizarría al mástil, sin asirlo con el pulgar, pues” [...] “no ha de estar fixo” [...] y deve arrimarse, y hazer fuerza en medio la espalda del mástil, y la muñeca inclinarla azia las clavijas, para que la mano vaya drecha, y se arqueen mejor los dedos”.

Continúa la *Instrucción* con normas técnicas para realizar el arpegiado o “arpeado”

(SANZ, 1674, 10 y también la undécima de la parte musical) que se previene en las tablaturas con una rayita “entre dos puntos; *verbi gratia* ÷” o, bien, inscribiendo los números de la tablatura a arpeggiar dentro de una línea curva situada a la derecha de ellos, “a modo de paréntesis” cerrado, “advirtiéndolo, que no tañás ningún número” [...] “hasta que la mano izquierda esté dispuesta, como si los huviesses de tañer a vn tiempo” con la mano derecha, la cual “suele hazer el arpeado de dos modos, o con tres dedos, o con quatro; táñense las cuerdas successivamente, començando con el pulgar el baxo, y luego las cuerdas más inmediatas cifradas, subiendo, y baxando los dedos por todas ellas sobre aquel punto, dándole el tiempo, o compás que pide la sonada”.

También explica (SANZ, 1674, 10) que “la mano drecha ha de ir igual con la izquierda, tañendo al mismo instante que pissa la otra” y evitando “tañer de martinete”, pues “importa mucho” [...] que (SANZ, 1674, 10, 11) “quando de vn traste baxas a otro, no quites el dedo con el que pissas, hasta que el siguiente dedo esté pissando en el otro traste, y al instante levanta el dedo primero, con que pissastes [*sic*, en lugar de *pisaste*]; porque levantar el dedo con que pissas el 3 antes de pessar el vno, es tañer de martinete, y hazer vn teclado en la guitarra, que ofende al oído, y hechas a perder quanto tañes”.

En cuanto a la digitación (SANZ, 1674, 6), “los puntillos que hallarás sobre los números, o al lado, significan los dedos de la mano izquierda con que has de pessar los trastes”, que, según se puede colegir del “Abecedario italiano” incluido en la “Página Prima”, corresponden: un solo punto, al índice; dos, al medio; tres, al anular; cuatro, al meñique.

GASPAR SANZ: Compases

Siguiendo la costumbre de los vihuelistas y guitarristas, intentó simplificar al máximo las cuestiones relativas a los compases (SANZ, 1674, 11), pues “todos los sonos se reducen a dos aires, y tiempos, que son, compasillo, y proporción”. No obstante, son verdaderamente instructivas y necesarias para intérpretes y musicólogos las precisiones que hace sobre la naturaleza y la forma de llevar el compás de compasillo “C” y el de proporción “3” “o como dizen los italianos, vinarío” [*sic*] “y ternario”. El binario, el “compasillo, se compone de dos movimientos iguales”; por consiguiente, *el compasillo “C” todavía no es cuaternario* para Gaspar Sanz y los italianos que él menciona, aunque ya no emplea los antiguos términos semibreve, mínima y semínima para nombrar las figuras, pues, según expone, completa el valor de este compasillo binario “vna figura redonda” o dos blancas o cuatro negras u ocho corcheas o (SANZ, 1674, 12) dieciséis semicorcheas. “En la proporción” [...] “la figura redonda con vn puntillo” [...] “vale un compás” [...] “y la figura blanca” [...] “vn tercio” [...] “y de aquí careando las demás figuras, te puedes gobernar”.

LUCAS RUIZ DE RIBAYAZ: encordadura, afinación, trastes, rasgado

El tratado *Luz y Norte musical* de Lucas Ruiz de Ribayaz impreso en Madrid por Melchor Álvarez en 1677 está destinado a principiantes, por lo que no aborda dificultades ni virtuosismos, aunque incluye opiniones que pueden hacernos entender la paulatina evolución de la guitarra, por ejemplo, cuando afirma (1677, cap. primero, 1) que “las órdenes de la guitarra son cinco, que aunque se acostumbra encordar este instrumento con nueve cuerdas, rigurosamente bastauan las cinco, pues las demás son para darle más cuerpo a las voces”; sin embargo, propone el temple en octavas (1677, cap. IV, 11 y

12) para las dos cuerdas que forman el orden cuarto y también las otras dos del quinto, añadiendo la importante e inteligente observación de que, normalmente, debe ser la más aguda la primera que encuentre el pulgar al pulsar (1677, cap. IV, 11): “se pone la más delgada de las quintas (que ordinariamente suele ser la más alta) y en estando ajustada dicha quinta, se pone la compañera, octava abaxo con ella, porque es vn bordón”; por lo tanto, “suele ser la más alta” indica la ubicación de la cuerda desde el punto de vista del que tañe o afina la guitarra.

A pesar de los progresivos pequeños cambios que se producían en el instrumento, los trastes seguían siendo móviles sin razón aparente alguna, pues la igualdad de los semitonos de la que los guitarristas alardeaban hacía innecesarios e incluso inconvenientes esos desplazamientos de las cuerdas anudadas en el mástil que siguen quedando patentes en *Luz y Norte musical* (1677, cap. primero, 1): “Trastes son aquellas cuerdas que ligan el brazo de la guitarra, desde la cexa a la caja”.

También explica las dos maneras de cifrar “para caminar por las cifras de la guitarra española” (1677, cap. II, 3): “vna para quien aprende de rasgado, y otra para quien aprende de punteado”, especificando (1677, cap. II, 3 y 4) que hay “que herir todas las cuerdas con la mano derecha, para tañer de rasgado, como arrastrándola por las puntas de los dedos sobre ellas, con golpe, sea azia abaxo, o sea azia arriba, al mismo tiempo que se forman los puntos con la izquierda” y, más tarde, (1677, cap. III, 10) “que el modo de herir las cuerdas para tañer de rasgado, es passar los quatro dedos de la mano derecha sobre todas las cuerdas de golpe, y a vn tiempo, de manera que suenen”, así como los símbolos (1677, cap. II, 3) que indican la dirección que debe seguir la mano al hacerlo.

LUCAS RUIZ DE RIBAYAZ: acordes, digitación de la mano izquierda, ornamentación

En total, Ruiz de Ribayaz describe catorce acordes (1677, cap. III, 4 y ss.) de los que nueve coinciden con la posición sobre el mástil y la denominación numeral, de letra o de signo que les otorga Briceño (1626, fols. 4 v.) en su manual, correspondientes con las siete primeras cifras arábigas —1, 2, 3, etc.— en sus siete primeros acordes, además del acorde “P” cuyo nombre completo es “patilla” y la “+” del acorde conocido por el apelativo de “cruzado”. Las alusiones que ya en 1752 – 1754 haría Pablo Minguet en sus *Reglas* (lámina “Demostración de los puntos de la guitarra”) al que denomina “estilo castellano” están basadas esencialmente en los signos que Lucas Ruiz de Ribayaz empleó para sus acordes y, en menor medida, en los de Luis Briceño, así como relacionadas directamente con los nombres que figuran en el manuscrito de Joseph Guerrero (circa 1690, 1), como pronto veremos.

En la parte que concierne a la guitarra española, el autor de *Luz y Norte musical* imitó los pasos de autores precedentes en otras cuestiones, como a Joan Carlos Amat en la designación (1677, cap. III, 7) con las vocales a, e, i, o, de los dedos de la mano izquierda que pisan las cuerdas.

Asimismo, siguió la estela de Gaspar Sanz, sobre todo, en lo que atañe a la ornamentación (1677, cap. IV, 16 y 17): “Las habilidades de que he hablado, las trae Gaspar Sanz en su libro Instrucción de Música; cópiense a la letra como él las trae”, aunque la cita no resultó tan literal como afirmó, pues resumió una gran parte y, afortunadamente, aportó detalles importantes no concretados anteriormente para la interpretación de los trinos, según ya hemos visto en páginas anteriores al tratar de la ornamentación comparada en Gaspar Sanz.

**JOSEPH GUERRERO: Arte de la guitarra,
trastes, nombre de los acordes del estilo castellano en relación con las obras de
Joan Carlos Amat, Luis Briceño, Lucas Ruiz de Ribayaz y Pablo Minguet**

El *Arte de la guitarra* (circa 1690) es un manuscrito de Joseph Guerrero con solo cuatro folios incompletos —pues faltan unos dos tercios de los folios 1º y 2º— que trata de once acordes para acompañar con la guitarra, siguiendo un método sui géneris, aunque preciso, de anotar la duración de los acordes mediante letras, números y figuras. Cuenta también con menciones a los compases más corrientes y, para sus explicaciones, con cinco dibujos bastante mediocres de una guitarra provista de nueve trastes. Los trozos que faltan de los dos primeros folios hacen casi ininteligible su breve contenido; no obstante, ofrece un importante testimonio de la nomenclatura, legible parcialmente, de los once acordes usados en el manuscrito, compuesta por las nueve primeras cifras, más la letra “p” y la cruz “+”. Comparando este nomenclátor de Joseph Guerrero (c. 1690, 1) con el denominado “estilo castellano” que dejó huellas de diferente calado en Joan Carlos Amat (1586, ed. 1758, cap. segundo, 4 y 5), Luis Briceño (1626, fols. 4 v.) y, especialmente, en Lucas Ruiz de Ribayaz (1677, cap. III, 10 y ss.) y Pablo Minguet, (1752 – 1754, lámina “Demostración de los puntos de la guitarra”) resulta el siguiente listado, al que, para mejor y pronto entendimiento, añado la equivalencia en la guitarra actual de las “posturas” que he deducido de este mini tratado: 1, dedillo = *sol mayor*; 2, puente = *do mayor*; 3, vacas, = *fa mayor*; 4, patilla atraue[sada] = *si b mayor*; 5, medio crusado = *re menor*; 6, bemol del m[edio] = *la menor*; 7, [cru]sadillo = *mi mayor*; [8], dedill[o ¿...?] = *si mayor*; [9, ¿...?] = *fa # mayor*; p, p[atilla] = *la mayor*; +, [cru]zado = *re mayor*.

FRANCISCO GUERÁU: breve descripción de su libro, importancia de la ornamentación

El *Poema harmónico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española* de Francisco Gueráu vio la luz en 1694 en el Madrid de Carlos II, rey a quien fue dedicada la obra. Contiene una primera sección introductoria con seis folios explicativos numerados por el anverso, más cincuenta y seis folios, paginados nuevamente desde el número uno, de tablaturas con música plagada de abundantísima ornamentación que nos adelanta a las puertas del Rococó musical; ello, ocasiona que casi ningún compás quede libre de embellecimientos (GUERÁU, 1694, fol. 5): “lo que más hermosea, y causa más armonía, es la continuación del trino, mordente, extrasino, y harpeado” [...] “afectos, que son alma de la Música”. Consciente de que la profusión de adornos que invaden sus composiciones sirven para “hermohear” el discurso esencial de su música y, también, de las dificultades técnicas que añaden, advierte en la introducción (GUERÁU, 1694, fol. 5 y 6): “Mas el que no pudiere tañer con la continuación del trino, mordente, y harpeado, no se desconsuele, ni ofusque por esso; toque los números sin los afectos dichos, que esto no es hazer ley inviolable, sino solo advertirle lo mejor al que desearé ejecutarlo”.

Son muy apreciables sus concreciones sobre la ornamentación y los signos indicadores del extrasino, el trino o “aleado”, el mordente y el “temblor” que ya he incluido, explicado y comparado con los de Gaspar Sanz en líneas precedentes.

FRANCISCO GUERÁU: escritura de los acordes, trastes

En las cuantiosas diferencias sobre pasacalles, jácaras, mari-zápalos, españoletas, pavanas, gallardas, folías, marionas, canarios o villanos no empleó letras o números

para simbolizar de forma abreviada los acordes, sino que escribió explícitamente en la tablatura las cifras que hay que tañer con indicaciones ocasionales de la dirección que debe seguir el arpegiado, teniendo la opción, así, de evitar las segundas inversiones estereotipadas de los sistemas abreviados, muchas veces poco afortunadas para la música que hay que interpretar. No obstante, en el folio 25 anotó un “Pasacalles de Patilla 8º punto alto” cuyo primer acorde de tres notas es el de *la mayor*; esto, corrobora lo generalizado que estuvo el significado de esta terminología y evidencia que, naturalmente, conoció los nombres populares que desde el siglo XVI, al menos, sirvieron en España para designar los acordes de la “música golpeada” y que conscientemente solo los usó por excepción.

Tampoco presentó ya directrices sobre la colocación de los trastes con semitonos iguales, seguramente —y si juzgamos por las transposiciones que practicó de los ocho tonos tradicionales— por considerarlo un asunto sobradamente sabido y superado.

FRANCISCO GUERÁU: destinatarios de la obra, tablatura, compases y figuras

El *Poema harmónico* es una obra dirigida a guitarristas músicos ya iniciados y duchos en el manejo del instrumento, por lo que Francisco Gueráu avisó en las “Advertencias a los principiantes” (1694, fol. 4) que no fue su “intento poner rudimentos en este libro para principiantes, porque a la verdad, lo que en él se contiene, más es para quien tiene la mano suelta, y habilitada, que no para los que carecen de ejercicio”, aunque ello no fue óbice para que tuviera la precaución —y por qué no, también la visión comercial— de incluir una “breue explicación” [...] “por si llegase a la de algún aficionado, que no tenga inteligencia de la cifra, ni maestro que le enseñe, y desea saber”, en la que trató de la tablatura y de otros asuntos que son de interés para nuestro propósito, pues gracias a dichas “Advertencias” podemos conocer con más propiedad (GUERÁU, 1694, fol. 4 y 4 v.) la utilización que hizo del compás de compasillo y del de proporción menor con los valores otorgados en ellos a las figuras comprendidas entre la semibreve y la resemicorchea o garabatea. Por desgracia, no hizo concreciones sobre la manera de marcar los compases dichos ni tampoco distinción con el compás mayor ni con el de proporción mayor, “por no causar confusión a los que ignoran la Música”, omitiendo precisiones sobre otros compases que, sin embargo, empleó en la parte musical, como son los de proporción sesquiáltera y nóupla.

FRANCISCO GUERÁU: técnica, sujeción de la guitarra, mano derecha, harpeado, mano izquierda

Comienza las instrucciones técnicas (GUERÁU, 1694, fol. 5) prescribiendo “que el instrumento se ha de asegurar, cargando el brazo derecho en él: de modo, que no has de tenerle con la mano izquierda, porque esta ha de quedar libre, para correr con ligereza arriba, y abaxo el diapassón de la guitarra”.

Para obtener una interpretación ágil y nítida (GUERÁU, 1694, fol. 5), en los pasajes melódicos deben alternarse los dedos índice y medio de la mano derecha, “observando, que si glossas de la prima abaxo, ha de ser con estos dedos, hasta la quarta; y della abaxo con el pulgar, dando con él todos los golpes; y si glossas de los bordones azia arriba, ha de ser con el pulgar, hasta la segunda; y della arriba con el índice, y largo”.

Como norma, recomendó interpretar los acordes de tres sonidos arpegiándolos con pulgar, índice y medio, manteniendo la cuadratura rítmica: “los puntos que tuvieren

tres números, te acostumbres a tocarlos harpeados” [...] “hiriendo primero con el pulgar la cuerda que le toca, luego con el índice, y después con el largo; de modo, que no te detengas en el punto más de lo que valiere, y faltes al compás”.

Aconsejó (GUERÁU, 1694, fol. 5) que el brazo izquierdo “esté apartado del cuerpo en forma de arco”, al tiempo que su mano quede situada “delante de los trastes; procurando que el dedo pulgar no salga por encima del brazo de la guitarra, como en el violín” y que, curvando la mano, los dedos pisen las cuerdas con la primera falange perpendicular al mástil, poniendo “mucho cuidado en pisar las cuerdas con las puntas de los dedos, y en no torcerlos azia dentro, sino tener siempre la mano corva azia fuera”, naturalmente, salvo cuando hay que tender el índice sobre el mástil para practicar la cejilla o “cejuela, que se haze, pisando con el índice de la mano izquierda todas las cuerdas, o menos, según fuere menester”.

**TOMÁS VICENTE TOSCA: Tratado de la Música especulativa y práctica,
trastes, semitonos iguales, afinación de las cuerdas al aire**

Tomás Vicente Tosca y Mascó (Valencia, 1651 – 1723) fue maestro en Artes, doctor en Teología y un prestigioso arquitecto que dejó su huella en edificios valencianos, como la puerta de la catedral y el paraninfo de la Universidad donde cursó sus estudios; asimismo, dibujó un relevante *Plano de la ciudad de Valencia* grabado en 1706 por José Fortea que más tarde pasó a formar parte de los fondos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

El padre Tosca confirmó en varios apartados de su *Tratado de la Música especulativa y práctica* (1710) la afinación por semitonos iguales que ostentaba la guitarra española en sus trastes, poniendo de manifiesto, frente a otras afinaciones desiguales, sus ventajas que incluso podían ser transferidas al órgano, aunque con ciertos reparos. Así (TOSCA, 1710, 3ª impresión de 1757, Libro II, 417), en la “Tabla VI. Que divide la octava en 12. partes iguales, y sirve para la guitarra española” [...] “no habiendo en esta división diferencia alguna de semitonos, por estar toda la octava dividida en semitonos iguales”. Por tanto (1710, 3ª impresión de 1757, Libro III, 425 y 426), el “manubrio” o mástil queda seccionado por cuerdas atadas que constituyen los trastes temperados de 1/12 de octava, que se afinan haciendo unísonos con el patrón que produce el instrumento de su invención que denomina tetrachordo o, asimismo, por otro procedimiento consistente en fraccionar “toda la longitud de la cuerda en 18. partes iguales; y tomando las 17. desde la puente, se pondrá allí el primer traste. Divídase segunda vez lo restante de la cuerda desde el primer traste hasta la puente en 18. partes iguales; y tomando las 17. quedará determinado el segundo traste” y así sucesivamente a lo largo de la *trastiera*, pues “suélese poner en la guitarra, a lo más, nueve trastes”. “Fúndase esto en que el semitono de la guitarra, o división de la octava en 12. partes iguales, viene a ser la de 18. a 17”. “También se puede entrastar sin el tetrachordo, dividiendo una línea recta, igual a la longitud de las cuerdas”, siguiendo cinco tablas que ofrece, “según la disposición que se quisiere”.

La afinación de las cuerdas al aire que propuso Tomás Vicente Tosca —tal y como figura escrita (TOSCA, 1710, 3ª impresión de 1757, Libro II, Estampa 1, figura 10, fol. 418) en clave de *sol* sobre el pentagrama— es literalmente: 5º orden *sol*₃, 4º *do*₄, 3º *fa*₃, 2º *la*₃, 1º *re*₄, sin duplicar los órdenes ni las octavas, aunque considero que debido a la naturaleza de la guitarra hay que interpretar esta grafía octava baja e incluso la del 5º y 4º órdenes

doble octava baja, ya que lo que el autor trata de representar es la “concordancia” de las notas temperadas que producen las cuerdas al aire de la guitarra con el tetrachordo, el órgano, el laúd, el archilaúd y la mandora. Relacionando lo anterior con sus afirmaciones (TOSCA, 1710, 3ª impresión de 1757, Libro III, 426) de que el número cuerdas es en “la cítara, guitarra, y mandora, de cinco, o seis” y “Duplícanse todas las cuerdas, menos la que llamamos *prima*”, obtendríamos un temple: $sol_2-sol_2, do_3-do_3, fa_2-fa_2, la_2-la_2, re_3$.

Hay que poner de relieve que en su tratado no nombra expresamente la vihuela.

SANTIAGO DE MURCIA: Resumen de acompañar la parte, datación y estructura del libro

Santiago de Murcia fechó su *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* en 1714, incluyendo una “Dedicatoria” firmada en “Madrid, y agosto 20” de aquel mismo año; no obstante, la aprobación del libro se dilató hasta que don Antonio Literes la otorgó en “Madrid, y agosto primero de 1717”.

La obra queda dividida por su autor en dos partes esenciales, según consta en el prólogo al “amado lector” sin numerar. “El primer tratado contiene vn resumen de acompañar la parte” [...] con “las ligaduras más vsadas en la Música, por todos los signos naturales, y accidentales” [...] “por diferentes partes del instrumento” [...] “En el segundo tratado, que se reduce a zifra” [...] “danças, y contradanças francesas, diferentes minuets, y canciones, y para los que estuviessen adelantados, algunas obras dificultosas”.

SANTIAGO DE MURCIA: ornamentación, enarmónicos, tablatura, abecedario, cláusulas y retardos, acompañamiento sobre la parte y cifrado de acordes

En el mencionado prólogo, alaba a Francisco Gueráu y lo toma como referente para los ornamentos, avisando de que no se detendrá “en explicar las gracias, que ay que executar, las cuales son la sal de lo que se tañe, (aunque van figuradas) persuadido, a que no avrá aficionado, que no aya visto el libro tan singular, que dio a la estampa don Francisco Garaú” [*sic*, por Gueráu] “(de tañidos de España y passacalles primorosos) en el qual pone al principio toda la explicación, con notable luz, y conocimiento para el que quisiere manejar este instrumento; con todas las feligranas; que pueden caer en la última destreza”. Aunque no lo advierte en la parte teórica, en las tablaturas concreta la interpretación de los trinos, pues suele apuntar su nota auxiliar con una cifra pequeña puesta fuera del pentagrama y debajo del número o signo indicador para las cuerdas agudas (*passim*), pero también en la parte superior, si se producen en las cuerdas graves, como puede verse en el *Códice Saldívar n° 4* que luego expondré.

Ya desde el inicio del libro se aprecia el empleo de la gama cromática de sonidos y sus enarmónicos. Así se puede observar en el abecedario de acordes (Santiago de MURCIA, 1714 – 1717, 5), que da comienzo a la parte teórico-práctica, escrito con la particularidad de que Santiago de Murcia añadió, al pentagrama de las letras y su tablatura numérica equivalente digitada con puntos para los dedos de la mano izquierda, otro pentagrama en clave de *fa* con el bajo fundamental y el cifrado de las terceras con “#” o “3 #” para las mayores y “b” o “3 b” para las menores. Tras una escueta exposición de la tablatura (1714 – 1717, 7), tampoco deja lugar a dudas sobre lo dicho la “Esplicación del ABCdario y de la segunda demonstración”.

En la página 6 hay una “Demonstración” en la que el autor enseña qué notas enarmónicas produce la guitarra en sus cinco órdenes y doce trastes, con nombres alfabéticos en sustitución de los apelativos que reciben en la solmisación antigua —es decir,

G por Gsolreut A por Alamire, B por Bfabmi, etc.— dejando fuera de discusión, sin pudor alguno, la correspondencia en el mástil de la guitarra de notas como *la #* y *si b*, *do #* y *re b* o *re #* y *mi b*.

Siguen las reglas para interpretar los retardos y la formación de acordes (1714 – 1717, 8) y la “Demonstración para conocer todos los tonos, assí los ocho naturales: como otros accidentales según el último golpe en que feneze el basso” (1714 – 1717, 9 a 40), explicados prácticamente con pentagramas en clave de *fa* para el bajo cifrado o sin cifrar y las resoluciones, acompañamientos y transportes de la guitarra anotada con tablatura española.

SANTIAGO DE MURCIA: tempo, acompañamiento y compases más utilizados

Contrastando con la parquedad y simplicidad de los comentarios emitidos por otros guitarristas anteriores relativos a los compases, Santiago de Murcia nos brinda en su *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* una importante información sobre el tema que, aunque concisa, resulta de especial interés por las explicaciones y los ejemplos que contiene referentes a los compases habituales usados en la Música de su época y al *tempo* o grado de velocidad de interpretación que comportan —más el añadido de alguna matización, como “despacio” (MURCIA, 1714 – 1717, 62) “graue” (1714 – 1717, 75), “mui despacio” (1714 – 1717, 96), “quedo” o “despacio” (1714 – 1717, 120)— así como a la secuenciación armónica que debe haber en función de la tipología métrica y su respectiva celeridad, pues clarifican este, a veces, controvertido asunto (MURCIA, 1714 – 1717, 41 y ss.): “Barios exemplos, en los tiempos vsuales de la Mússica, los quales conduçen para gouierno del acompañante; explicando en ellos, cuándo le precissa a dar golpes llenos (según el tiempo que fuere) o dar el baso solo sin acompañamiento de voces”.

Asimismo, los siete primeros ejemplos que expongo a continuación conciernen, según puntualiza Santiago de Murcia (1714 -1717, 43), a “los géneros de tienpos en la proporción tocante al estilo de Espana” [sic] “si bien estos mismos siruen también” [falta abrir paréntesis] “como se ve) en la Música estranjera, con la diferencia de apun-tación. *Verbi gratia* el tiempo de 3 por 4” del “exemplo 8º.” y “el tiempo de 3 por 8” del “exemplo nono” (1714, 44) que comentaré en el lugar oportuno de las siguientes líneas.

El compás de compasillo o “tiempo de compassillo” “C” del “exemplo 1º.” (MURCIA, 1714 – 1717, 42 y 45), cuando va muy despacio “se llama en España de nota negra; y en Ytalia largo”; en él “las semínimas se dan llenas”, o sea, las negras; “las corcheas, de dos, en dos: las semicorcheas de quatro en quatro”; lo que desemboca en la subdivisión cuaternaria del antiguo compasillo binario.

Si dicho tiempo de compasillo —“exemplo 2º.” (MURCIA, 1714 – 1717, 42, 46 y 47)— va “a medio ayre (esto es) algo apriesa: se dan llenos, el dar, y el alzar del compás sola-mente, y en aquella nota que pidiere voz particular”, como debe hacerse en cualquier compás, “si hubiere lugar, y manejo, para ello”.

En el compás mayor “C ” —“exemplo 3º.” (MURCIA, 1714 – 1717, 42 y 48)— “en-tran duplicadas figuras que en el” compasillo, “se acompaña rápido, por lo *qual* serán los golpes llenos, en todas las mínimas”, es decir, blancas; “las semínimas, de dos en dos; las corcheas, de quatro, en quatro, y esto se entenderá si hubiere destreza en la mano, que si no se darán al dar y alzar; reputándole como compassillo ayroso”. Es un compás completado por una breve, denominada hoy cuadrada, o dos semibreves, etc., que resulta más apresurado que el compasillo *de nota negra* o el que se lleva *a medio aire*.

“Ay otro tiempo en la Música, ytaliana, y francesca, que se llama tiempo de gabota”, “2 por 4”, —“ejemplo 4º.” (MURCIA, 1714 – 1717, 42 y 49)— “ba mui apriessa, porque entran en él la mitad menos de figuras que en el compasillo, pues se suele componer, de una mínima, o de dos semínimas, de quatro corcheas, o de ocho semicorcheas; los golpes llenos se darán, al dar, y el alzar”. Por consiguiente, se representa y lleva como en la actualidad, aunque connota necesariamente celeridad.

En el tiempo o compás de proporción “3” hay variedad “especialmente en el estilo ytaliano”. En los ejemplos escritos con notación musical —“ejemplo 5º.” (MURCIA, 1714 – 1717, 43, 49 y 50)— se aprecia que ocupa un compás una semibreve con puntillo o tres “mínimas o semínimas (que valen lo mismo en dicho tiempo)”, dos corcheas blancas tienen el mismo valor que una mínima o una semínima blanca o que cuatro semicorcheas blancas. En España, cuando el compás de proporción va despacio se darán llenas, tanto las semibreves, como la primera y segunda mínima o semimínima blanca y también la tercera, “si pidiere postura. En los semibreues negros, (que tres hazen dos compases) se darán llenos, o dos golpes en cada vno”, con lo que el acompañamiento guitarrístico resaltada la alternancia ternario – binario que producen las semibreves ennegrecidas. Se darán llenos “en las figuras menores, el dar, y el alzar”.

El “tiempo de proporcioncilla” —“ejemplo 6º.” (MURCIA, 1714 – 1717, 43 y 51)— tiene la misma “apuntación” que el precedente “3” y es el que regularmente “sirue para los juguetes de España”; en cuanto a los golpes, “supuesta la breuedad, procura que sean en la maior parte del compás”. Se trata, pues, de un compás que se interpreta apresurado y remarcando con los acordes del acompañamiento guitarrístico el dar o las síncopas que producen las semibreves ennegrecidas.

Por lo que afecta al “tiempo de proporción mayor, contemplado en el “ejemplo 7º.” (MURCIA, 1714 – 1717, 43, 51 y 52), es un compás ternario representado por el signo \mathcal{C} que tiene puesto a su derecha un 3 encima de un 2. Completa un compás una breve más una semibreve o una breve con puntillo o tres semibreves o seis semínimas blancas o doce corcheas blancas. Según la exposición teórica de la página 43, los golpes llenos se darán en todas las semibreves y, aunque no lo cumple firmemente en los ejemplos desarrollados con notación musical de las páginas 51 y 52, en la primera y quinta mínima o semínima blanca —esto es, al dar del primer tiempo y del tercero— y en la primera de los grupos de cuatro corcheas blancas que entran en cada tiempo del compás.

El tiempo de 3 por 4 explicado en el “ejemplo 8º.” (MURCIA, 1714 – 1717, 43, 53 y 54) se representa igual que nuestro compás homónimo. Su “ayre es lo mismo quando ba despacio que la proporción quando va apriessa”, es decir, “que la proporcioncilla”, y sirve “en la Música estrangera, con la diferencia de apuntación” consistente en que los tres tiempos del compás se completan ahora con una mínima con puntillo (nuestra blanca con puntillo) o una mínima más una semínima o tres semínimas o seis corcheas o doce semicorcheas. “Los golpes llenos se darán, obserbando lo dicho en la proporción”.

El compás “de 3 por 8” —“ejemplo nono.” (MURCIA, 1714 – 1717, 44 y 54)— es “otro tiempo en la Música ytaliana”, similar al actual, en el que entra una semínima con puntillo o tres corcheas o seis semicorcheas. Generalmente, se empleó en arias muy rápidas, “para arias mui promptas”, en cuyo caso “se darán llenas la primera nota del compás”, pero en arias “graues, se darán llenos, el dar, y el alzar o adonde pidiere voz particular”, considerándolo tiempo de proporción.

El “ejemplo décimo” (MURCIA, 1714 – 1717, 44, 55 y 56) incluye varios tipos de

compases compuestos con subdivisión ternaria (1714 – 1717, 44): “Ay otros tiempos que llaman sexquíaltera, sexquidozena, y sexquinouena” [...] “que se diferencian en el modo de apuntación” [...] “la sexquidozena, que es el tiempo, que más comúnmente se encuentra en muchas cantatas, o tocatas, se figura: con vn 12 y un 8”. Cuando se escribe con corcheas, “los golpes llenos se darán si fuere violento” [...] en “el dar, y el alzar” [...] “pero si se compone de semínimas con puntillo, se darán todas llenas”. Se deduce de estas explicaciones y del “exemplo undécima de la sexquidocena” (1714 – 1717, 55 y 56) que el compás queda completado con cuatro negras con puntillo o doce corcheas, etc., y que cuando su *tempo* sea muy rápido se puede llevar a dos, pero la pulsación resultará cuaternaria si es más lento.

En el mismo “exemplo décimo” engloba los compases de 6 por 4 y de 6 por 8 que corresponden a la proporción sesquíaltera (MURCIA, 1714 – 1717, 44 y 55): “la sexquíaltera se figura, con vn 6 y un 4, y muchas veces se encuentra con vn 6, y un 8, los golpes llenos se darán al dar y elzar” [*sic*, por alzar]. Asimismo, incluye “la sexquinouena (menos vsada) se figura, con vn 9, y con un 6”, aunque él sí la empleó con los valores de un 9/8 actual en el folio 34 vuelto del *Códice Saldívar n.º 4* que comentaré en seguida. “Los golpes llenos de este tiempo se darán guardando las mismas reglas, que en los otros antecedentes de la sexquíaltera, y sexquidozena”.

SANTIAGO DE MURCIA: manuscritos conservados de otras obras

El siglo XX ha sido testigo de la reaparición de tres manuscritos musicales actualmente en Hispanoamérica con un amplio repertorio de obras en cifras para guitarra compuestas o atribuidas a Santiago de Murcia: *Cifras selectas de guitarra, Códice Saldívar n.º 4* y *Passacalles y obras de guitarra por todos los tonos naturales y accidentales*.

SANTIAGO DE MURCIA: descripción de Cifras selectas de guitarra, tablatura, técnica de la mano derecha, digitación de la mano izquierda

El manuscrito *Cifras selectas de guitarra* lleva la fecha de 1722, se encuentra a día de hoy en la Pontificia Universidad Católica de Chile y su contenido más prístino cuenta con una portada, un folio con el índice y otros dos con la “Explicación para facilitar la ejecución en aquellas cosas más extrañas de estas obras”; a continuación han sobrevivido ochenta y siete obras, pues se ha perdido, como mínimo, dieciocho folios, con tablaturas para guitarra de cinco órdenes. Es conjeturable, a falta de un estudio más profundo, que, al menos, los primeros folios sin tablaturas sean fruto de una copia posterior a la fecha que reza el documento y que ésta sea la del ejemplar que sirvió de modelo, debido a la forma de estar escritos. El papel en el que se copió (VERA, 2012, 42) “lleva la misma marca de agua SP que” [...] “está presente en *Passacalles y obras* y algunos manuscritos musicales del Palacio Real de Madrid”, lo que relaciona a los dos manuscritos entre sí, pero no implica necesariamente que fueran copiados en la Villa y Corte ni que pertenecieran a Santiago de Murcia, pues el papel pudo viajar antes de ser escrito.

La “Explicación” antedicha orienta sobre la forma de interpretar los signos de la tablatura y da consejos que afectan a la técnica guitarrística de la mano derecha, recomendando que los principiantes no pongan el dedo meñique en el puente para asegurar la pulsación, pues no lo verán practicado así por ningún guitarrista habilidoso que trate el instrumento con primor, principalmente en obras delicadas con golpes

rasgueados que deben tocarse en el medio del instrumento; sólo cuando se necesita que suene más, como cuando se acompaña a otro instrumento, se usará poner la mano en la puentecilla. Los órdenes tercero, cuarto y quinto se pulsan con el pulgar, mientras el índice y el corazón alternándose se reservan para el segundo y el primero. El repertorio de los setenta folios restantes tiene una ornamentación y digitación de la mano izquierda semejante a los otros libros para cifra de Santiago de Murcia e incluye diferencias sobre danzas.

**SANTIAGO DE MURCIA: descripción del Códice Saldívar,
digitación de la mano izquierda, ornamentación**

El conocido por *Códice Saldívar, n.º 4 (sine data, circa 1731 – 1732)* forma parte de los dos manuscritos hallados en Méjico, carece de portada y ha sido razonablemente atribuido a Santiago de Murcia (LORIMER, 1987, v y vi), pues de su estudio grafológico e intelectual se deduce que pudo ser el primer volumen de *Passacalles y obras de guitarra por todos los tonos naturales y accidentales*, fechado en 1732, cuyo folio segundo comienza con el “Índice de lo contenido en el tomo 2º”, tras la portada con el título, la dedicatoria al señor don Joseph Álvarez de Saavedra [sic], el nombre del autor y la fecha. Además, hay diecinueve piezas de este *Códice* que se hallan también en *Cifras selectas de guitarra*, lo que confirma la relación con Santiago de Murcia (VERA, 2012, 42). El *Códice Saldívar, n.º 4* es un manuscrito con algunas tachaduras y correcciones que tiene actualmente un primer folio sin numerar con una tabla de los antiguos tonos transportados por medio del alfabeto de acordes, más noventa y cuatro folios con distintas tonadas y danzas populares entre las que puede resaltar la rítmica de las “cumbees” del folio 43 por la mezcla implícita de 3/4 y 6/8 que se produce. Muchas de estas piezas comienzan con un rasgueado de acordes que da paso a una versión punteada más explícita y en ellas la digitación de la mano izquierda está siempre presente. La ornamentación es similar a la de *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* y *Cifras selectas de guitarra*, pero menos abundante y variada que en *Passacalles y obras de guitarra*.

**SANTIAGO DE MURCIA: descripción de Passacalles y obras de guitarra, digitación de
la mano izquierda, ornamentación, matices**

En el ya mencionado manuscrito de 1732 titulado *Passacalles y obras de guitarra por todos los tonos naturales y accidentales* hay anotados 128 folios que, respondiendo al rótulo, incluyen tablaturas con pasacalles y “obras”, que no son otra cosa que suites, como la dedicada a “Madama de Orleans” (1732, fols. 120 y ss.) o como la muy sugerente “Una idea especial de clarines” (1732, fols. 57 v. a 67) en la que, además de mostrar su habitual meticulosidad en la digitación de la mano izquierda, la ornamentación o el *tempo*, hace precisiones de matices “fuerte” o en “eco” para interpretar distintos pasajes. Las concordancias que presenta su repertorio con *Cifras selectas de guitarra* y los otros libros de Santiago de Murcia han sido minuciosamente estudiadas por Alejandro Vera (2012).

**PABLO NASSARRE: diferencias entre vihuelas y guitarra,
partes del instrumento, tipos de maderas, dureza, corte y calibre**

A su vez, fray Pablo Nassarre en su *Escuela Música, según la práctica moderna* (1724, libro IV, cap. XV, 461) ofrece su testimonio explicando, asimismo, que la denominada “guitarra española” no es otra cosa que la vihuela de cinco órdenes: “Las vihuelas sean

de siete, seis o cinco órdenes (que es la que llaman guitarra española) no se distinguen en la materia, ni en la forma, ni en las proporciones que se deven guardar en los *cón-cavos*” [que en términos actuales significa caja de resonancia] “como ni tampoco en la materia de que son las cuerdas. Pues en todos estos instrumentos se practican de nervio, como en el arpa; y solo se distinguen en dos cosas, una es en ser de más magnitud el cuerpo de las vihuelas de seis y siete órdenes, que la que llaman guitarra española, que tiene cinco. La segunda cosa, en que se distingue esta de aquella, es en el temple”.

En cuanto a las partes principales constitutivas de estos instrumentos, distingue dos: el cóncavo y el mástil. El cóncavo (Nassarre, 1724, libro IV, cap. XIV, 450) se ha de fabricar con maderas sólidas y fuertes con “la materia *lisa y sólida*” que “causa el sonido dulce, y apacible”. “Las tapas de los instrumentos, sobre quienes cargan las cuerdas, ha de ser una madera porosa, y según la experiencia enseña, la más al caso es el pino *avete*, importa que sea delgada, para que sea más resonante en el *cóncavo* el sonido”. Afirma con rotundidad (Nassarre, 1724, libro IV, cap. XIV, 451) que “las tapas” [...] “de pino *avete*” [...] “son las mejores” e insiste (Nassarre, 1724, libro IV, cap. XV, 461) en que la tapa “ha de ser siempre de *pino avete*”. Hace hincapié recomendando que la madera de abeto tenga la mayor cercanía posible entre sus vetas para la obtención de resultados acústicos óptimos, cuando se refiere a la manufactura de las tapas armónicas de las arpas (Nassarre, 1724, libro IV, cap. XV, 460), “y tanto más a propósito será, quanto más menuda tuviera la *beta*. Ha de ser delgada, y lisa, tanto por la parte interior, como por la exterior”.

Las otras maderas del cóncavo deben ser más sólidas, ya que (Nassarre, 1724, libro IV, cap. XIV, 450) “herida la cuerda, mueve el ayre, y con el dicho movimiento entra por los poros de la *tapa* en el *cóncavo*, y mueve al que ocupa este”, advirtiendo “que importa que estén bien unidas las piezas, y que sean delgadas” [...] “El que las maderas sean delgadas, siendo *sólidas*, es causa de oírse mayor el sonido; y la madera de la tapa, aunque no es tan sólida, conviene el que sea también delgada”, quedando “a la discreción del artífice la delgadez de las maderas, de modo que puedan resistir la violencia de las cuerdas”. Aconseja “también que las maderas sean cortadas en menguante de *luna*; porque” así, cualquier madera “es más *sólida* y permanente; y el artífice podrá dexarla más *lisa*”, ya que es primordial que lo esté la parte interior del cóncavo para mejorar “la reflexión del *sonido*” [...] “La experiencia enseña, que una de las maderas que es muy al caso es la del *nogal*, y aunque ay otras más duras, y fuertes”, la del nogal lo es suficientemente, además de ser “más ajustada a la qualidades sonoras”.

PABLO NASSARRE: forma y proporciones de la caja de resonancia, mástil, trastes, semitonos iguales, temples de la vihuela y de la guitarra española

Son de sumo interés los detalles que relaciona sobre las proporciones de la caja de resonancia, aunque es poco explícito en la descripción general de la forma de las guitarras españolas, pues como son instrumentos (Nassarre, 1724, libro IV, cap. XV, 461) tan vulgares “todos saben, que el extremo bajo está en forma de semicírculo, y lo mismo el alto, aunque con la diferencia, de que del medio de él arranca el mástil. No tiran línea recta los dos ángulos de los lados, por estar corvados azia la parte del cóncavo por el medio de él”.

Para entender “las proporciones sonoras, que se deven guardar” en la caja de resonancia de la guitarra española, según fray Pablo Nassarre (1724, libro IV, cap. XV,

461), hay que imaginar una vista una frontal del instrumento con el mástil en posición vertical hacia arriba. Dilucidando en términos actuales las proporciones que ofrece (Nassarre, 1724, libro IV, cap. xv, 461 y 462), entenderemos que la anchura mayor o diámetro del semicírculo que forma la parte de abajo de la caja de resonancia —que es la más grande— debe medir la mitad de la altura total de dicha caja de resonancia; la anchura mayor o diámetro del semicírculo de arriba —que es el de tamaño más reducido— ha de medir cuatro quintos de la anchura del de abajo; el tramo más estrecho de la cintura —situado centralmente, aunque asimétricamente más aproximado hacia la intersección con el mástil— que sirve de unión entre los dos semicírculos mencionados, será igual a un tercio de la altura total de la caja de resonancia; por último, la profundidad de la caja de resonancia en el extremo grande de abajo alcanzará los dos quintos de la anchura máxima del semicírculo de ese mismo lado, en tanto que en la parte de arriba la profundidad de dos quintos se tomará en relación a la anchura máxima de ese otro semicírculo cuatro quintos más pequeño, resultando la caja, por lo tanto, de menor hondura en la parte del semicírculo chico que linda con el mástil que en la del semicírculo mayor.

Para la declaración del mástil, este autor se muestra menos detallista, pues se limita solo a concretar que “puede tener de longitud aquello que baste para poder formar en él de seis a ocho puntos” (Nassarre, 1724, libro IV, cap. xv, 462), aunque sí indica con precisión la forma de entrestar para obtener los semitonos iguales practicados en la vihuela y la guitarra española —tal y como dije en líneas precedentes— y puntualiza que la “cuerdecilla doble” que rodea el mástil, “a la qual llaman vulgarmente *traste*”, vaya “en disminución, siendo la más gruesa, la que está más próxima al puentecillo pequeño” o sea, al clavijero.

Por lo que respecta al temple en que están los órdenes, manifiesta (Nassarre, 1724, libro IV, cap. xv, 462 y 463) que “han variado mucho los antiguos las vihuelas, y aun los modernos”, anotando sólo la afinación habitual de los seis órdenes, pero concretando que unos ponen el séptimo orden octava grave del cuarto, mientras otros lo hacen del quinto, y que se ha usado mucha variedad.

Es relevante la propuesta que ofrece sobre afinaciones de la guitarra española, según la cual (Nassarre, 1724, libro IV, cap. xv, 463), “la orden” quinta “está *segunda* arriba de las *terceras*, la *cuarta*, *quinta* arriba, o *cuarta* abaxo; la segunda tercera arriba, y la *prima*, *cuarta* arriba de la *segunda*”. Esto es, $la_2-la_2, re_3-re_3, sol_2-sol_2, si_2-si_2, mi_3$ o bien $la_2-la_2, re_2-re_2, sol_2-sol_2, si_2-si_2, mi_3$ e incluso podría deducirse $la_2-la_2, re_2-re_3, sol_2-sol_2, si_2-si_2, mi_3$.

PABLO MINGUET Y YROL entre la tradición y la modernidad:

Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer [...] la guitarra [...] por música, y cifra (1752 – 1754)

Los tratadillos de Pablo Minguet dedicados a la guitarra, el tiple, bandola, cítara, clavicordio, órgano, harpa, salterio, bandurria, violín, flauta travesera, flauta dulce y la flautilla se podían adquirir por separado o agrupados total o parcialmente en un volumen; con toda probabilidad, por este motivo no fueron numeradas sus hojas que incluso no siempre fueron ordenadas del mismo modo, al menos en el estado en que han sobrevivido, aunque su contenido se puede referenciar exitosamente siguiendo los frecuentes epígrafes que contienen. De todos estos libritos, el que más éxito debió alcanzar fue el dedicado a la guitarra, pues las encuadernaciones reunidas que seguían

comercializándose en el último cuarto del siglo XVIII tenían el denominador común de estar compuestas por las existencias que todavía quedaban de la primera edición de 1752 – 1754, salvo en los ejemplares de las *Reglas* correspondientes a nuestro instrumento que ya estaban agotados y que habían merecido una impresión “corregida” en el “año de 1774” por el autor, quien además actuaba en esta ocasión como impresor, mejorando el contenido y cuidando más las formas tipográficas.

El desajuste de fechas entre 1752 y 1754 se debe a la lentitud del proceso burocrático para autorizar la publicación de la *Reglas*, pues una vez acabadas y a pesar de no tener una amplia extensión, comenzaron su andadura por los trámites con la *Aprobación* de don Juan de Marchena “de orden de V. A.” firmada el 10 de septiembre de 1752, seguida por la *Aprobación* del Reverendo Padre Gaspar Álvarez de la Compañía de Jesús de 20 de septiembre de 1752, por la *Licencia del Ordinario* de 22 de septiembre de 1752, por la *Cédula Real*, según la cual se concede licencia y facultad a Pablo Minguet para poder reimprimir y vender el libro durante los diez años primeros siguientes de 10 de octubre de 1752, por la *Fe de erratas* debida al corrector general por Su Majestad de 8 de abril de 1753 y, por fin, por la *Tassa* certificada por el secretario del rey, don Joseph Antonio de Yarza, de 25 de mayo de 1753 que permitió que las *Reglas* vieran la luz en 1754.

Los autores precedentes estudiados escribieron en tablatura sus creaciones para guitarra; ahora bien, Pablo Minguet, sin atreverse a renunciar del todo a esa notación tradicional para la guitarra, puso de relieve uno de sus logros significativos ya desde el propio título de su obra: *figurar por música y cifra las piezas para guitarra*, así como las compuestas para otros instrumentos. Este innovador modo de escritura guitarrística fue simultaneado por el autor con su transcripción en tablatura, probablemente, con el doble objetivo didáctico y, a la vez, lucrativo de llegar a más aficionados, pero, voluntariamente o no, dejando en permanente evidencia las carencias de la apuntación cifrada antigua frente a la notación musical nueva para la guitarra y, por consiguiente, promoviendo que ésta acabara imponiéndose pronto. Las “Reglas, y advertencias para aprender por música, y cifra el puntear la guitarra con mucha facilidad” comienzan diciendo: “Para explicar el modo de puntear la guitarra, es preciso, que el aficionado sepa primero los rudimentos de la Música”. La plasmación de una misma obra en un pentagrama con notas y otro con números se muestra también útil, hoy en día, para aquellos que quieran conocer mejor la correspondencia entre ambos sistemas de notación.

La figura de Pablo Minguet se orienta más hacia la vanguardia, aunque sin renunciar a hundir sus raíces en las experiencias ancestrales, pues asume actitudes nacientes en la denominación de los acordes por la letra A, B, C, D, E, F, o G de su nota fundamental, en el uso moderno del sostenido, bemol y becuadro, así como en el “sofear al estilo francés, y italiano los signos, y voces de la Música” figurado en la lámina segunda en la edición de 1752 – 1754 o en el “sofear al estilo moderno” y la lámina cuarta en la nueva impresión corregida de 1774 que se encuentran al final de las *Reglas* para tañer la guitarra, abandonando la solmisación hexacordal —a la que, no obstante, hace frecuentes alusiones— que seguía empleándose por muchos teóricos, músicos y capillas eclesíásticas.

Otra de las características que contribuye a la relevancia de las *Reglas y advertencias generales* es su vocación de “brevedad y claridad” expositiva “para que qualquier aficionado las pueda comprehender con mucha facilidad, y sin maestro”. Tanto en la aludida escritura con notas, como en su afán pedagógico, insistió desde el “Índice, y

explicación de la obra”; eso sí, requiriendo del discípulo “estudio, trabajo y paciencia”. En el mismo lugar, cuenta que siendo muchacho mandó construir a un aprendiz de carpintero una guitarra rudimentaria a la que sólo puso una cuerda por cada orden, con lo que, asimismo, aparece como precursor de los órdenes simples que no tardarían mucho en generalizarse en la guitarra moderna de seis órdenes.

Pablo Minguet no citó en el “Índice, y explicación de la obra” algunas reproducciones que hizo en su compendio del texto de Joan Carlos Amat, aunque con benignidad podríamos admitir como una velada sugerencia la aseveración “quise aprender a tañer la guitarra: compré un librito, que enseña el modo de tañerla de rasgueado”, pues el celeberrimo tratadito de su predecesor seguía reeditándose todavía, como ya comenté; sin embargo, en la página segunda se declaró deudor de Gaspar Sanz y Santiago de Murcia, aunque no en la cuantía real que alcanzó su saldo, pues, además de las reglas para acompañar sobre la parte y las escalas en la que sí los nombró, tomó sin manifestarlo otros préstamos que iré desgranando, agregables a los ya mencionados de la obra de Joan Carlos Amat.

PABLO MINGUET: partes de la guitarra, encordadura, orden 1º doble o sencillo, afinación, trastes

Tal y como avisa previamente, el tratado está dirigido a aquellos que no saben y quieren aprender sin maestro, por lo que parte de cero; su “Regla primera” está destinada a describir sucintamente las partes de la guitarra y entre ellas enumera la ceja o puente, las cuerdas, las clavijas, el brazo (mástil), la caja y los trastes que “son aquellas cuerdas, que ligan el brazo desde la ceja a la caja”.

La manera de encordar el instrumento está recogida en su segunda regla y la tomó textualmente, aunque con la omisión de algún párrafo, de la regla primera expuesta en la *Instrucción de Música* de Gaspar Sanz ya comentada, con idénticas implicaciones en la afinación de las cuerdas al aire, que en el caso del libro de Pablo Minguet quedarán respaldadas por sus ejemplos escritos con notas y en las explicaciones contenidas en su regla tercera, del templar, donde se aparta de las tendencias de Sanz para seguir al pie de la letra a Joan Carlos Amat (1586, edición de 1626, capítulo primero, 2 y 3), mostrando su inequívoca preferencia por la afinación más común, “como de ordinario”, es decir: la_1-la_2 , re_2-re_3 , sol_2-sol_3 , si_2-si_3 , $mi_3-(mi_3)$; con el primer orden doble o sencillo, según lo enunciado en la página segunda del “Prólogo al lector” que argumenta “y el de abaxo, si está en las primas, con el pequeño”; en cita a “las primas” de la “Regla cuarta. Para poner los trastes en su lugar” (edición de 1752 – 1754); así como en las descripciones de los acordes contenidas en las reglas sexta y séptima (edición de 1752 – 1754) que implican doble cuerda para dicho orden primero, abandonando el criterio de sus modelos, aunque aceptando en su regla tercera las dos opciones de “templar las primas, o prima en vacío”, indistintamente.

Minguet también copió literalmente, en su regla segunda, los consejos de la regla primera de Gaspar Sanz para probar, elegir y conservar las cuerdas, aunque en la impresión corregida de 1774 el texto aparece más recortado.

La “Regla cuarta. Para poner los trastes en su lugar” de la edición de 1752 – 1754 está casi calcada de la regla tercera de Gaspar Sanz, pero desapareció en la de 1774 donde se transformó en “Regla cuarta, qué cosa es punto, cuántos son, y cómo se llaman” que es la “Regla quinta” en la edición de 1752 – 1754, reproduciendo casi en su

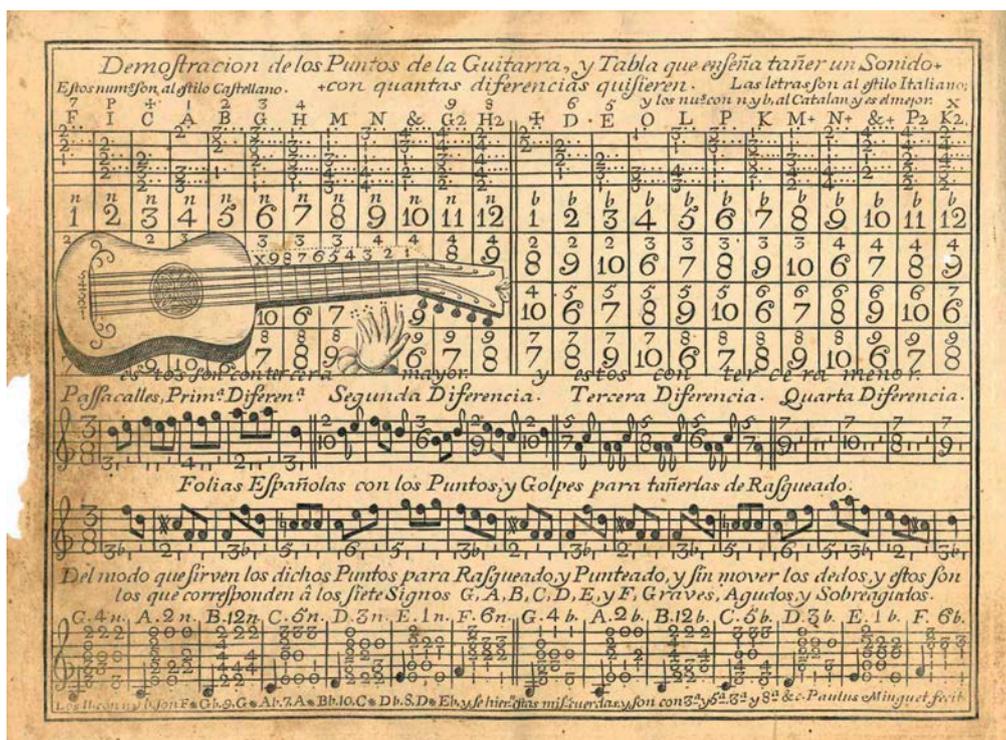
totalidad con alguna pequeña adaptación el capítulo segundo de Joan Carlos Amat y suprimiendo en la nueva de 1774 un párrafo entero en el que Pablo Minguet se manifestaba a favor de dar a los acordes apelativos numerales del uno al doce —como hizo anteriormente Carlos Amat, aunque sin citarlo— y no con “cruzado, patilla, +, A, B, C, etc. y otros diferentes nombres, que los músicos les han puesto” ni “las veinte, o veinte y quatro letras del abecedario”, en evidente alusión al denominado alfabeto italiano. A partir de la regla cuarta, se produce entre las ediciones de 1752 – 1754 y la de 1774 del tratado de Pablo Minguet un desajuste en los ordinales de las reglas causado por la antedicha supresión de la original regla cuarta en la versión más moderna, por lo que la quinta regla de la más antigua pasa a ser cuarta de la última y así sucesivamente.

En cuanto a la colocación de los trastes, la omisión en la nueva impresión corregida debió ser consecuencia de que en los veinte o veintidós años transcurridos, la fabricación de las guitarras ya incorporaba con frecuencia trastes fijos de “alambre”, lo que hacía inútil, en su afán de brevedad, dar normas para ubicar de oído los trastes móviles de tripa sobre el mástil del instrumento. Ello no obsta, para que antes de las láminas de su tratadillo concluya con la “Explicación de la guitarra que está delineada en la lámina quarta” de la nueva impresión de 1774 y “delineada en la lámina segunda” de la edición de 1752 – 1754, diciendo: “y en todas las cuerdas se ejecutará lo mismo, hasta el traste doce, si los tiene”. En dicha lámina cuarta o segunda aparecen los nombres modernos de las notas hasta el traste duodécimo.

**PABLO MINGUET: acordes, transposición, escalas de Santiago de Murcia,
acompañamiento de la guitarra al violín, a la bandurria, al tiple (requinto)
y a la bandola de seis órdenes con su temple**

La “Regla sexta. De la disposición de los puntos naturales” y la “Regla séptima. De los puntos bmoledos” de la edición de 1752 – 1754 (quinta y sexta en 1774) de Pablo Minguet sigue muy de cerca el capítulo tercero y cuarto de *Guitarra española* de Joan Carlos Amat en la definición de las posiciones de la mano izquierda para hacer sus doce acordes naturales y sus doce bemoledos —en “estilo catalán”, según Minguet, sin citar a Joan Carlos Amat (1586, edición de 1626, cap. segundo, 4 y 5) como su inventor—, aunque mejorando sensiblemente sus explicaciones, sobre todo en cuanto a la digitación, ampliándolas con referencias al abecedario italiano, a los símbolos del “estilo castellano” —básicamente los signos que utilizó Lucas Ruiz de Ribayaz en su *Luz y Norte musical* (1677, 4 a 10), relacionados, como he dicho, con las denominaciones recogidas por Joseph Guerrero (*circa* 1690, 1), así como, en menor medida, con Luis Briceño (1626, 4 v.)— y remitiendo a la lámina que contiene la “Demostración de los puntos de la guitarra, y tabla que enseña tañer un sonido+ +con quantas diferencias quisieren. Estos números son al estilo castellano. Las letras son al estilo italiano; y los números con n, y b, al catalán, y es el mejor”.

Asimismo, Pablo Minguet dirige al lector hacia otra lámina con una “Nueva demostración de los puntos de la guitarra, para saberlos executar muy fácilmente sin maestro” en la que a la figura de los dedos sobre el mástil se añade el número y la letra del “estilo catalán”, explicándolos, de forma precursora, por el nombre alfabético de su nota fundamental y agregando, además, algunas enarmonías, como “7, n. es A # y B b”, “9, n. es G # y A b” o “10, n. es F # y G b”. En cuanto a los dibujos de los acordes de la mano izquierda —que ya encontrábamos en Gaspar Sanz Sanz (1674, fols. 14 y 15)— y



Pablo Minguet: Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer [...] la guitarra [...] por música, y cifra (1752 – 1754).
 «Demostración de los puntos de la guitarra, y tabla que enseña tañer un sonido+ con quantas diferencias quisieren».
 Biblioteca de José María Vives Ramiro. Fotografía © de José María Vives Ramiro.

la equivalencia con el abecedario italiano de los números y letras del “estilo” de Joan Carlos Amat, hay que señalar que también constan en la edición de *Guitarra española* hecha en Valencia en 1758 por la imprenta de Agustín Laborda, que fue aumentada con el *Tractat breu*, como ya dije, sin que haya referencia del editor a los gráficos de Gaspar Sanz ni a las reglas y láminas de Pablo Minguet.

La “Regla octava. De cómo con los dichos puntos se pueden formar toda manera de tonos por doce partes diferentes” (MINGUET, edición de 1752 – 1754), tanto como la regla nona y la décima son una imitación con párrafos enteros trasladados literalmente del capítulo séptimo y octavo de *Guitarra española* de Joan Carlos Amat, aunque cambiando y actualizando los ejemplos, pero ya no representaba una novedad musical poder transportar a cualquier altura las tonadillas, solo era una cuestión práctica.

La “Explicación de las escalas de don Santiago de Murcia, para acompañar la parte con la guitarra” pretende ser concisa y suficiente “para que el aficionado lo entienda, y no necesite de escribirlas, pues en este breve resumen se comprehenden bien todas las dichas escalas”.

La “Regla undécima. Del modo de acompañar con la guitarra al violín, y la bandurria” de la edición de 1752 – 1754 fue suprimida en la corregida de 1774 e indica notas

que sirven de referencia para afinar y concertar estos dos instrumentos con la guitarra y cómo saber la tonalidad en que ésta debe acompañar al violín y a la bandurria, según las notas finales de las tonadas. Sin embargo, no fue anulada la “Regla duodécima. Del modo de tañer el tiple, y cómo se acompaña con la guitarra” que expone lo que reza su título y es igual a la regla décima de la versión de 1774.

Además, hay una “Regla última. Del modo de templar la vandola, y cómo se tañe con la guitarra”, advirtiendo que la bandola “ha de ser de seis órdenes, por ser instrumento más perfecto, y más introducido, y es mejor que la de cinco”. Los intervalos de su temple son como si a la guitarra se le sumase otro orden primero una 4ª justa por encima. Sus explicaciones arrojan el siguiente resultado: re_2-re_2 , sol_2-sol_2 , do_3-do_3 , mi_3-mi_3 , la_3-la_3 , re_4-re_4 ; es decir, una afinación con la 3ª mayor en el centro, más propia de la vihuela o el laúd que de la guitarra.

PABLO MINGUET: técnica de la mano izquierda y derecha, ornamentación, transcripción, modo de tañer, solfear al estilo moderno

Al finalizar la página segunda del “Prólogo al lector” hay una advertencia técnica “y es, que todos los 1. de qualquier orden, o líneas, se han de pisar con el dedo índice, los 2. con el largo, los 3. con el anular, los 4. con el dicho anular, y los 5. y los demás con el pequeño. Quando se tañen 3, y 2. 4, y 2. 5, y 3. etc. juntos, siempre el de encima se ha de pisar con el índice, y el de abaxo, si está en las primas, con el pequeño”.

Más interesantes para la técnica son las “Reglas, y advertencias para aprender por música, y cifra el puntear la guitarra con mucha facilidad” contenidas en ambas ediciones, aunque no son originales, sino que siguen al pie de la letra o son un resumen de las ya comentadas de la *Instrucción de Música* de Gaspar Sanz; eso sí, deja sentado que es preciso que el aficionado conozca los rudimentos de la Música. Del mismo lugar copia textualmente la definición de trino, omitiendo el resto de los ornamentos ya estudiados.

Sigue la “Regla quinta. Del modo de traducir la Música en cifra por la guitarra”, que indica cómo transcribirla, y la “Regla sexta. Del modo de tañer la guitarra de punteado” que no acrecienta en nada nuevo a lo escrito por otros autores precedentes.

Finalizó la parte expositiva del tratado sobre la guitarra con la “Explicación de la guitarra que está delineada en la lámina segunda”, enseñando al curioso lector cómo “solfear al estilo francés, y italiano los signos, y voces de la Música, que corresponden a las cuerdas, y los trastes de la guitarra” ilustrado en la lámina segunda en la edición de 1752 – 1754 —en la nueva impresión de 1774 se transformó en cómo “solfear al estilo moderno los signos y voces” [...] “en la lámina quarta”— y dejando de lado la solmización hexacordal que todavía perduraba en músicos prácticos, en capillas eclesiásticas y en especulaciones de teóricos, como ya dije.

PABLO MINGUET: Reglas [...] para acompañar sobre la parte con la guitarra [...] o qualquier otro instrumento

En las *Reglas [...] para acompañar sobre la parte con la guitarra, clavicordio, órgano [...] o qualquier otro instrumento [...] recopiladas de las obras de Gaspar Sanz* declara abiertamente en el título la procedencia del contenido. En la primera página presenta algunas indicaciones, tomadas casi a la letra de las de Sanz (“Documentos, y advertencias generales para acompañar sobre la parte”, 1674, 1 y 2), sobre la afinación en *sol* de las terceras en

vacío de la guitarra cuando se ajusta con el *Gsolreut* del órgano, “y así viene el acompañamiento a todos los tonos; pero quando los triples en alguna composición suben muy altos, usando la clave de *Gsolreut* en segunda raya, se transporta el acompañamiento en la guitarra a la quarta baxo, por más comodidad del cantor, y entonces, sin templar de nuevo tu guitarra”, el *sol* de las terceras en vacío “lo entonarás” en las cuartas al aire. Según la “Regla primera de las consonancias”, todos los acordes tienen “dos acompañamientos, para que escojas el que quisieres: el uno es de rasgueado con toda la guitarra, y este se señala con letras: el otro de punteado, que se señala con los números”, reservando el pulgar de la mano derecha el para el bajo y los demás dedos para las otras voces. Como Pablo Minguet sigue puntualmente las normas para acompañar de Gaspar Sanz, las letras que emplea son las del abecedario italiano, dejando de lado su manifiesta predilección por el estilo de Joan Carlos Amat, que llama “estilo catalán”, de cifrar los acordes del 1 al 12 adjuntándoles la “n” a los mayores y la “b” a los menores. Añade tres láminas: dos de ellas, con ejemplos musicales resueltos para acompañar el bajo escrito en clave de *fa* con cifrado, más la guitarra en tablatura; la tercera, con un dibujo del mástil, “diapasón de la guitarra”, más “12 puntos naturales, y 12 bmolados” con acordes en clave de *fa*, nombres alfabéticos de sus fundamentales, enarmonías y tablatura equivalente para guitarra.

Epílogo

Como consecuencia del relato precedente, me permito conjeturar que el número de obras teóricas y prácticas españolas impresas para guitarra desde el siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII conservadas hasta hoy, aun siendo muy valioso, no refleja la notoriedad real ni la verdadera dimensión que debió alcanzar el instrumento en el mundo cultural hispánico de la época, especialmente si comparamos la cuantía de nuestras publicaciones con la gran cantidad de colecciones con repertorio afloradas en Francia e Italia durante el mismo lapso, alguna de ellas editadas en castellano, como hemos visto. No considero que la diferencia se deba a la falta de popularidad del instrumento en España o en Hispanoamérica, así como tampoco a la carencia de numen para la creación, pues desconocemos las obras de muchísimos vihuelistas y guitarristas, reputados en aquel tiempo como compositores, de los que únicamente nos ha llegado el nombre asociado a su gran prestigio o al título de alguna de sus obras; Emilio Pujol (1949 y 1984, 13) cita, por ejemplo, a diecisiete de estos vihuelistas cuyas tablaturas nos son hoy desconocidas, seguramente por la pérdida en archivos privados de manuscritos de su alabada música, de la que solo han sobrevivido copias aisladas, como las ya citadas o como el *Livro donde se verán pazacalles de los ocho tonos i de los trasportados... obras para biguela hordinaria, que las scribía y asía don Anttonio de Santa Cruz ¿1633?* con 26 piezas, el manuscrito de la Biblioteca de Cataluña *Mús 3660*, las obras de José Marín para voz y guitarra conservadas en Cambridge o el anónimo *Libro de diferentes cifras de guitar[r]a escojidas de los mejores avtores*, datado en 1705, —aunque la última cifra más parece un 9 que el cinco invertido que se acepta como lectura correcta— con un amplio repertorio de 109 danzas y “cosas curiosas y modernas” tañidas de rasgueado y de punteado con ornamentación, así como otros que todavía podrían reaparecer y transcripciones de tratados ya comentados, como la elaborada por José Traperó, sin título, aunque llamado por Barbieri *Método de guitarra*, fechado en 1763, que, en primer lugar, contiene un trasunto, a veces resumido, de la parte teórica de la *Instrucción de Música sobre la guitarra*

española de Gaspar Sanz y, en segundo término, compendia el *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* de Santiago de Murcia en cuanto a las reglas de acompañar y a la exposición sobre los compases hasta llegar al ejemplo undécimo de la “sexquidocena” (MURCIA, 1714, 55 y 56).

Las tablaturas de vihuela y de guitarra española influyeron decisivamente en el enfoque claro, práctico y simplificando de los compases, extendiendo la escritura de las barras de compás que les son características y la modernización de la forma y valor de las figuras rítmicas. También mostraron una precocidad inusitada en anotar junto a sus cifras los matices agógicos y dinámicos.

Algunas cuestiones tan importantes para la interpretación en la guitarra española del repertorio musical del Barroco hispano que no habían sido definidas con exactitud, como las relativas a los símbolos de la ornamentación y su significado, han podido ser precisadas, contrastadas y esclarecidas gracias al análisis, comparación y examen llevados a cabo en líneas precedentes sobre los textos que nos han llegado impresos o manuscritos por los diferentes autores del período.

El arraigo y la estima por la guitarra española en todos los estratos socioculturales de nuestro país y de sus zonas de influencia lo atestiguan las frecuentísimas citas que encontramos en nuestro Arte (BALLESTER, 1990, 123 a 202; MARTÍNEZ, 2014, 635 a 750) o en nuestra Literatura (REY, 1997, *passim*) de los siglos XVI al XVIII. Para comprender la escasez de impresos musicales apuntada, deberíamos tener presente la debilidad histórica de la imprenta musical española, así como también el desánimo que pudo provocar la dilación en el tiempo ocasionada por la adquisición de todas las aprobaciones, licencias, permisos, correcciones, censuras y tasas que la burocracia llegó a imponer a nuestras publicaciones.

La guitarra de cuatro órdenes fue un instrumento coetáneo y, aunque más pequeño, similar en la forma a la vihuela de seis órdenes, a la que sobrevivió y heredó gracias a un pequeño, pero significativo cambio en la distribución de los intervalos con que se afinan normalmente sus cuerdas al aire. La analogía formal se manifestó desde el siglo XVI en instrumentos como la vihuela de cinco órdenes de Miguel de Fuenllana que, por sus características organológicas y temple, es en todo homologable a la denominada guitarra española de cinco órdenes. Ésta, fue creciendo y uniformando sus proporciones y su relativa altura de sonido a lo largo del siglo XVII, quedando admitida, generalmente, al final del proceso una afinación $la_1-la_2, re_2-re_3, sol_2-sol_2, si_2-si_2, mi_3-(mi_3)$ o $la_1-la_2, re_2-re_2, sol_2-sol_2, si_2-si_2, mi_3-(mi_3)$ como si de la vihuela de cinco órdenes de Miguel de Fuenllana se tratase, más que como la ampliación en un quinto orden de la guitarra de cuatro que fray Juan Bermudo definió como una vihuela sin primer ni sexto orden.

Uno de los logros pioneros en su tiempo de la familia guitarra – vihuela fue la adopción de la afinación igual de los semitonos en la que inevitablemente desembocaba el temple común elegido para las cuerdas al aire, así como la disposición de los trastes en el mástil, que los guitarristas ejercieron conscientemente y con jactancia desde el siglo XVI, proclamando la “perfección” de su instrumento, ya que podía transportar a cualquiera de las doce tonalidades de la escala cromática cualquier fragmento musical, como explicó hacia finales de ese siglo Joan Carlos Amat con sus acompañamientos armónicos descendientes, a su vez, de aquella “música golpeada” que fray Juan Bermudo refería en la *Declaración de instrumentos musicales* (libro segundo, cap. xxxii, fol. xxviii v.) aparecida en Osuna en el año 1555.

El estilo guitarrístico español de “música golpeada” —enraizado en nuestra guitarra de cuatro órdenes y asociado a ciertos nombres populares otorgados a algunos acordes que he podido relacionar entre sí e identificar con la nomenclatura actual— se adentra en la lejanía de los albores del siglo XVI y se adelanta, en mucho, a lo que se tiene habitualmente por la aparición del acompañamiento armónico de las melodías en el escenario de la Historia de la Música culta europea, pudiéndose apreciar con claridad sus reflejos y ecos en algunas composiciones impresas en Valencia durante 1535 y 1536 en el *Libro de Música de vihuela de mano intitulado El maestro* de Luis Milán, como son, entre otras, los villancicos para voz y vihuela *Al amor quiero vencer*, *Aquel cauallero, madre*, *Amor que tan bien siruiendo*, *Leuayme, amor, d’aquesta terra*, *Un cuidado que mía vida ten* o *Perdida teñyo la color*, etc.

Debido a su idiosincrasia, la guitarra se vio impelida a abandonar el estilo polifónico vocal que dominaba la música interpretada en otros instrumentos de los siglos XV y XVI, siendo pionera en labrar un lenguaje instrumental propio más próximo a lo que después se conocería como melodía acompañada. Sus posibilidades técnicas no le permitían los mismos desarrollos contrapuntísticos que a la vihuela o el laúd ni, mucho menos, que a los instrumentos de teclado y, haciendo de la necesidad virtud, mantuvo la línea del *cantus*, pero resumió armónicamente las voces centrales y redujo el bajo a sus notas esenciales, en la medida de lo contrapuntísticamente justificable, para convertirlo paulatinamente en un bajo armónico, con un esquema conceptual que se adelantaba a su tiempo.

De este modo, el florecimiento de la Armonía que se acrecentaba con el paso de los años del siglo XVII encontró en la guitarra española un aliado perfecto, debido a la facilidad técnica y ductilidad cromática con que este ligero y, comparativamente, barato instrumento se adecuaba al acompañamiento de melodías o a las realizaciones sobre la parte del bajo continuo, aunque este apogeo tuvo por contrapartida momentánea una merma generalizada en la calidad y cantidad del repertorio guitarrístico menos ligero que se compuso hasta avanzado dicho siglo.

La importancia y las consecuencias del “estilo maravilloso”, recogido en la *Guitarra española* de Joan Carlos Amat, supera lo meramente guitarrístico y está en la base de la invención de la Armonía, del temperamento igual, de la transposición moderna a todas las tonalidades, de las modulaciones, de las nuevas técnicas compositivas y de las nacientes concepciones estéticas del período Barroco. Su raigambre popular se puede percibir todavía en diferentes manifestaciones de la música ligera occidental, así como del acervo folclórico y lingüístico, como ha sido puesto de relieve recientemente por el profesor Carles Valls (2018, *passim*) para el origen de las denominaciones de tres variantes del *cant d’estil* —*l’u* (el uno), *l’u i el dos* (el uno y el dos) y *l’u i el dotze* (el uno y el doce)— que ha relacionado con los números de los acordes del “estilo” —del “canto de estilo”, diría yo en esta ocasión— de Joan Carlos Amat, perdurables, a día de hoy, en la terminología del folclore musical valenciano.

Un ejemplo inveterado de los acompañamientos armónicos heredados de Joan Carlos Amat es el que tiene lugar en el Aracoeli de la *Festa* o Misterio de Elche, cuyos acordes estuvieron sonando en la guitarra construida por el guitarrero sevillano Joseph de Frías en 1777 —91 cm x 27 cm— hasta que en 1951 el estado de conservación del instrumento aconsejó sustituirlo por otro más moderno (CASTAÑO, 1991, 168; www.mu-seodelavirgen.es).

Tras la solicitud hecha por la basílica parroquial de Santa María de Elche a la Junta

Rectora del Patronato del Misterio de Elche y la consiguiente aprobación el 25 de abril de 2008 del convenio en el que se plasman las condiciones, la guitarra que se encontraba en las dependencias de esta Institución fue cedida para su exhibición en el Museo de la Virgen de la Asunción, donde actualmente se puede disfrutar de su contemplación.

La bellísima guitarra de Frías —una de las últimas que se construiría con cinco órdenes, pues el instrumento ya evolucionaba hacia el modelo clásico y romántico de seis órdenes o cuerdas— es de palosanto con marquetería de nogal y ébano, así como con rica taracea de nácar y marfil; en su etiqueta se puede leer: “Joseph de Frías me feci en Sevilla. Año de 177[7?]”, con un 7 final comúnmente aceptado, aunque la última cifra es ya prácticamente ilegible. Tiene añadida una extraña clavija lateral para poder colocar una cuerda. Consta etiquetada, asimismo, una restauración efectuada por el taller de Evelio Domínguez de Madrid en el año 1971.

Este instrumento de hechura barroca fue regalado para que interviniera en el Aracoeli por el guitarrista ilicitano Diego Ortiz, quien a su vez lo había recibido de su admiradora la reina María Cristina de Borbón, segunda esposa de Fernando VII (GÓMEZ BRUFAL, 1971). Una crónica madrileña de Enrique Casal (1910, 1) sobre la representación de la *Festa* celebrada en agosto de 1910 —tras comentar la participación de los cantores, entre los que destaca al niño Pascual Tormo Pérez en el papel María, que en los años cuarenta llegaría a ser maestro de capilla— lo cuenta del siguiente modo:

“Mas no hemos de olvidarnos del cuarteto que constituía la Araceli, compuesto por un tenor, un bajo y dos tiples, a los que acompañaban con sus acordes un arpa y una guitarra, esta última regalada por aquella reina gobernadora, madre de Isabel II, doña María Cristina, al gran concertista ilicitano don Diego Ortiz.

Un día en que Ortiz, hijo de Elche, fue a mostrar a su majestad las habilidades de su afición, en lo que llegó a ser prodigioso maestro, la reina, fijándose en la guitarra que Ortiz llevaba, le dijo:

—Y, dime, ¿cuántas guitarras tienes?

Y Ortiz respondió, mostrándola:

—Esta, señora, y gracias.

Calló la reina; felicitó y despidió al concertista, que rato tan agradable le había hecho pasar, y a los pocos días recibía Ortiz el regio regalo encerrado en soberbio estuche. Una magnífica guitarra doble de palosanto y nácar. La pulsó, la templó, y como homenaje a la egregia señora que de modo tan espléndido había premiado la labor del maestro, Ortiz estrenó su instrumento en un concierto real. Entró en Palacio, y gozoso exclamó, con su guitarra en la mano:

—Vengo a estrenarla, señora. Puesto que vuestra majestad me la ha regalado; para vos han de ser sus primeras notas.

—Pues siéntate, y vamos a escucharlas.

Y sonoras, limpias, dulces, vibraron las cuerdas en la cámara regia, pulsadas por don Diego Ortiz, quien a su muerte la dejó a su Virgen, como el objeto de su más alta estima”.

La música polifónica renacentista del Aracoeli, que originalmente estaba escrita a cuatro voces iguales en modo tritus auténtico, se acompaña actualmente en la tonalidad de *fa mayor*, afinando la guitarra de cinco órdenes una tercera mayor baja (*scordatura*: fa_1-fa_2 , $si b_1-si b_2$, $mi b_2-mi b_2$, sol_2-sol_2 , do_3-do_3), de modo que la “patilla” (posición de la mayor) produce el efecto de *fa mayor* (VIVES, 1998, 231 a 281) facilitando así la interpretación.

A partir de Pablo Minguet y Yrol nos encontramos ante el nuevo panorama que producirá en la segunda mitad del siglo XVIII (SUÁREZ-PAJARES, 2000, 251 a 269) la incorporación a la guitarra española de un sexto orden doble —rápidamente extendido



Guitarra de Joseph de Frías (177[7?]). Museo de la Virgen de la Asunción, Patrona de Elche (MUVAPE).
Vista frontal y detalle de la parte posterior.
Fotografías © de Sixto Marco Lozano.

por el mundo hispánico y Europa— cuyo primer tratado teórico-práctico relevante fue manuscrito en el rico y cosmopolita Cádiz de 1773 por Juan Antonio de Vargas y Guzmán quien lo tituló *Explicación de la guitarra de rasgueado, punteado y haciendo parte de el baxo repartida en tres tratados...* (VARGAS, 1773, en MEDINA, 1994).

A Vargas le precedía el *Arte para aprender con facilidad, y sin maestro, a templar y tañer rasgado la guitarra de cinco órdenes, o cuerdas; y también la de cuatro o seis órdenes, llamadas guitarra española, bandurria y vandola, y también tiple* compilado por Andrés de Sotos e impreso en Madrid en la Imprenta de Cruzada en 1764, con esa confusa alusión a la guitarra ¿o a la bandola? de seis órdenes, que parece un falso anuncio, pues no vuelve a encontrarse en el tratadito, salvo en la edición *sine data*, aunque posiblemente impresa en 1760 en el madrileño taller de López y compañía, que está encabezada por un dibujo de un personaje con una guitarra de proporciones modernas y solo seis cuerdas sencillas, a juzgar por el clavijero y las seis líneas que las representan; en cualquier caso, los seis órdenes que el texto explica solo afectan a la bandola cuyo temple (SOTOS ¿1760?, cap. x, 59 a 61) — re_2-re_2 , sol_2-sol_2 , do_3-do_3 , mi_3-mi_3 , la_3-la_3 , re_4-re_4 — con la tercera mayor en el centro hace inviable reproducir las posiciones de los acordes de la guitarra, a menos que se inutilice las primas de la bandola. Por lo demás, el *Arte para aprender con facilidad...* no es más que otra paráfrasis de la *Guitarra española* de Joan Carlos Amat, dirigida expresamente en su mayor parte a la guitarra de cinco órdenes.

Más evidentes como precursores de la guitarra de seis órdenes a la que está dedicada la *Explicación de la guitarra* de Vargas son la vihuela que fray Juan Bermudo anotó en su tratado (1555, libro segundo, cap. xxxii, fol. xxviii v.) con el tercer orden un semitono más alto, unos anuncios de ventas en el *Diario noticioso universal* de Madrid el 3 de junio de 1760 de una vihuela de seis órdenes “buena para acompañar” y el 11 de septiembre de 1772 de una guitarra de seis órdenes “hecha por el famoso sevillano, Sanguino” (KENYON DE PASCUAL, 301 y 302), así como el trabajo de algunos guitarreros españoles afinados en varias ciudades españolas, como Cádiz, Sevilla, Granada y Valencia (ROMANILLOS, 2002). Con todo, una referencia poco explícita retrotrae a fechas anteriores a 1726 la existencia de una guitarra con un sexto orden (doble) ideada y mandada fabricar por el padre Feijoo (MARTÍN MORENO, 1976, 62; 1985, 221) que no debió tener mayor repercusión a juzgar por la ausencia de más noticias sobre ella.

Fuera como fuese, Vargas y Guzmán comenzó el capítulo I de la parte primera dedicada a “la guitarra de rasgueado”, afirmando que la guitarra de seis órdenes era la más extendida en aquel momento: “1. El instrumento de la guitarra se compone y consta de seis órdenes de cuerdas duplicadas respectivamente. Digo seis porque son las más comunes en el día e introducidas, y aun las más perfectas, por cuanto contienen los veintiún signos” (VARGAS, 1773, en MEDINA, 1994, xvii y 9). Menciona, también, un séptimo orden para la guitarra (VARGAS, 1773, en MEDINA, 1994, xx) que no prosperó, del mismo modo que antes no lo había logrado la vihuela de siete órdenes a la que se refirieron Bermudo o Nassarre.

Pero todo esto abre un nuevo capítulo del que hablaremos otro día.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRÉS, Ramón, “guitarra” en *Diccionario de instrumentos musicales desde la Antigüedad a J. S. Bach*, Barcelona, Península, 2001, pp. 207 a 215.
- ANÓNIMO, *Libro de diferentes cifras de guitar[r]a escojidas de los mejores avtores*, manuscrito fechado en 1705.
- ARRIAGA, Gerardo, “Un manuscrito mexicano de música barroca”, *Revista de Musicología*, vol. 5, n.º. 1, 1982, pp. III a 126.
- ARAÑÉS, Juan, *Libro segvndo de tonos y villancicos a vna dos tres y qvatro voces. Con la zifra de la guitarra espannola a la usanza romana*, Roma, Iuan Bautista ROBLETI, 1624.
- BALLESTER I GIBERT, Jordi, “Retablos marianos tardomedievales con ángeles músicos procedentes del antiguo Reino de Aragón: Catálogo”, *Revista de Musicología*, vol. 13, n.º. 1, 1990, 123 a 202.
- BARBERIS, Melchioro DE, *Opera intitolata continua. intabولاتوا di lavto di fantasie, motetti, canzoni, discordate a varii modi [...]* *Fantasie per sonar sopra la chitara da sette corde*, Venecia, Hieronymum SCOTUN, 1549.
- BERMUDO, Fray Juan, *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan DE LEÓN, 1555.
- BOECIO, Anicio Manlio Torquato Severino, *Tratado de Música – Prólogo, traducción, notas y apéndices de Salvador VILLEGAS GUILLÉN*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2005.
- BORDAS, Cristina, y ARRIAGA, Gerardo, “La guitarra desde el Barroco hasta ca. 1950” en *La guitarra española*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, pp. 69 a 94.
- BRICEÑO, Luis, *Método mvi facilíssimo para aprender a tañer la gvitarra a lo español [...]* *Método para templar. Otro para conoçer los aquerdos*, París, Pedro Ballard, 1626.
- CABEÇÓN, Antonio de, *Obras de mvscica para tecla, arpa y vibuela de Antonio de Cabeçón... Recopiladas y pvestas en cifra por Hernando de Cabeçón su hijo*, Madrid, Francisco SÁNCHEZ, 1578.
- CARLOS AMAT, Joan, *Guitarra española [...]* *de cinco órdenes, la qual enseña de templar, y tañer rasgado, todos los puntos naturales y b, mollados, con estilo maravilloso. Y para poner en ella qualquier tono [...]* y después tañer, y cantarle por doze modos. Y se haze mención también de la guitarra de quatro órdenes, 1ª edición perdida: Barcelona, sine nomine, 1586; Lérida, Andreu LLORENS, 1626; Lérida, Vda. ANGLADA y Andrés LORENZO, 1627; Barcelona, Lorenzo DÈU, 1639; Barcelona, Sebastián y Iagme MATEVAD, 1640; Barcelona, Vicente SURIÀ, 1674; Gerona, Gabriel BRO, 1745; *Guitarra española, y vandola, en dos maneras de guitarra, castellana, y valenciana, de cinco órdenes, la qual enseña de templar, y tañer rasgado...*, Valencia, Agustín LABORDA, 1758, adjunta en valenciano el *Tractat breu, y explicació dels punts de la guitarra, en ydioma valencià [...]* *Per a que els naturals que gustàren de dependre, y no entengueren la explicació castellana pugén satisfer son gust en este breu, y compendiós estil*; Gerona, Joseph BRÓ, sine data (circa 1761), ampliada con el *Tractat breu, y explicació dels punts de la guitarra, en ydioma cathalà, ajustat en esta última impressió de la present obra. Per a que els naturals que gustaran de apendrer, y no entendràn la explicació castellana pugan satisfer son gust ab est breu, y compendiós estil*, al pie de la portadilla: Imprenta Gabriel Bro, Riera de San Joan, 1701; Valencia, sine nomine, sine data, adjunta el *Tractat breu [...]* en ydioma valencià.
- CASAL, Enrique, “El «Misterio» de Elche – Intérpretes y detalles”, *Diario de Madrid*, Madrid, año III, n.º. 796, martes, 20 de septiembre de 1910, p. 1.
- CASTAÑO GARCÍA, Joan, *La imagen de la Virgen de la Asunción, patrona de Elche*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante – Patronato del Misteri d’Elx, 1991.
- CASTAÑO GARCÍA, Joan, “La Festa en el Museo de la Virgen”, *Información* (extra *La Festa d’Elx*), 8 de agosto de 2008, p. 17.
- CERVERÓ MARTÍNEZ, Francisco Javier, *Juan Arañés y su libro segundo de tonos y villancicos...con la cifra de la guitarra española a la usanza romana* (Roma, Juan Bautista Robletti, 1624), tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2017.
- CERVERÓ MARTÍNEZ, Francisco Javier, “Juan Arañés Sallén (*Zaragoza?, 1580a; †La Seu d’Urgell? 1649p). Hacia una nueva biografía crítica de un destacado músico español del siglo XVII”, *Anuario musical*, n.º. 73, 2018, 63 a 80.

- CERONE, Pedro, *El melopeo y maestro*, Nápoles, Iuan Bautista GARGANO y Lucrecio NICCI, 1613.
- COBARRUIAS OROZCO, Sebastián DE, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, Luis SÁNCHEZ impressor, 1611.
- COMPANY, Ximo, *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*, Gandía, CEIC Alfons el Vell, 2006.
- COVARRUBIAS: véase COBARRUIAS OROZCO.
- DOIZI DE VELASCO, Nicolao (Nicolau DIAS DE VELASCO o Nicolás DÍAZ DE VELASCO), *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad, y perfección, y se muestra ser instrumento perfecto, y abundantísimo*, Nápoles, Egidio LONGO, 1640.
- FUENLLANA, Miguel DE, *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica lyra*, Sevilla, Martín DE MONTESDOCA, 1554.
- GARCÍA-ABRINES, Luis, “Prólogo y notas”, en *Gaspar Sanz – Instrucción de Música sobre la guitarra española – Reproducción en facsímil*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico” de la Excm. Diputación Provincial de Zaragoza (C. S. I. C.), 3ª edición 1979, pp. 1 a 11.
- GÁSSER, Luis, “Murcia, Santiago de”, en CASARES RODICIO, Emilio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 2000, vol. 7, pp. 896 a 902.
- GÓMEZ BRUFAL, Juan, “Una guitarra para la Festa”, *La Verdad*, 31 de enero de 1971.
- GUERÁU, Francisco: *Poema harmónico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española*, Madrid, Manuel RUIZ DE MURGA, 1694.
- GUERRERO, Joseph, *Arte de la guitarra*, manuscrito circa 1690.
- HALL, Monica, “Introduction” en *Joan Carles Amat – Guitarra española – (c. 1761) – Complete facsimile edition with an introduction by Monica Hall*, Mónaco, Editions Chanterelle, 1980.
- HALL, Monica, *The guitar anthologies of Santiago de Murcia*, tesis doctoral, The Open University, 1983.
- KENYON DE PASCUAL, Beryl, “Ventas de Instrumentos Musicales en Madrid durante la Segunda Mitad del Siglo XVIII (Parte II)”, *Revista de Musicología*, vol. 6, nº. 1 – 2, 1983, pp. 299 a 308.
- LEÓN TELLO, Francisco José, *La teoría española de la Música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC – Instituto Español de Musicología, 1974.
- LORIMER, Michael, *Saldívar Codex nº 4 – Santiago de Murcia’s manuscript of baroque guitar music, complete facsimile edition, vol. I, The manuscript*, Santa Bárbara, Michael LORIMER, 1987.
- MARTÍN MORENO, Antonio, *El padre Feijoo y las ideologías musicales del siglo XVIII en España*, Orense, Instituto de Estudios Orensanos “Padre Feijoo”, 1976.
- MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música española – 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Música, 1985.
- MARTÍNEZ, Víctor J., *Nueva visión sobre la iconografía musical en España a través de la pintura. Itinerario por las colecciones y fondos del Museo del Prado*, tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2014.
- MÁXIMO GARCÍA, Enrique, “Guitarra”, en *La faz de la eternidad*, pp. 628 y 629.
- MEDINA ÁLVAREZ, Ángel, *Juan Antonio de Vargas y Guzmán – Explicación de la guitarra (Cádiz, 1773) – Edición y estudio introductorio*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994.
- MILÁN, Luis, *Libro de Música de vihuela de mano intitulado El maestro Valencia*, Francisco DÍAZ ROMANO, 1535 – 1536.
- MINGUET Y YROL, Pablo, *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer [...] la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, órgano, harpa, psalterio, bandurria, violín, flauta travesera, flauta dulce, y la flautilla [...] por música, y cifra; otro título: Academia musical de los instrumentos [...] nuevo estilo de tañerlos por música y cifra con perfección*, Madrid, Joaquín IBARRA, 1752 y 1754. Otra reimpresión: *Reglas y advertencias generales [...] Compuestas, y corregidas en esta última impresión por Pablo Minguet y Yrol*, Madrid, Imprenta del dicho autor, 1774.
- MONTESARDO, Girolamo, *Nuova inventione d’intavolatura per sonare li balleti sopra la chitarra spagnuola senza numeri e note*, Firenze, Christofano MARESCOTTI, 1606.
- MUDARRA, Alonso DE, *Tres libros de música en cifras para vihuela [...] Algunas fantasías para guitarra*, Sevilla, Juan DE LEÓN, 1546.
- MURCIA, Santiago DE, *Resumen de acompañar la*

- parte con la guitarra [...] en los siete signos naturales y accidentales, sine loco – ¿Madrid?, sine nomine, 1714, aprobación en Madrid, 1 de agosto de 1717.
- MURCIA, Santiago DE, *Cifras selectas de guitarra*, manuscrito, sine loco – ¿Madrid?, 1722.
- MURCIA, Santiago DE, *Códice Saldívar n.º. 4*, manuscrito sine loco – ¿Madrid?, sine data – circa 1731 – 1732.
- MURCIA, Santiago DE, *Passacalles y obras de guitarra por todos los tonos naturales y accidentales*, manuscrito sine loco – ¿Madrid?, 1732.
- NASSARRE, Pablo, *Escuela Música, según la práctica moderna*, Zaragoza, Herederos de Diego DE LARUMBE, 1724.
- PENNINGTON, Neil, *The development of baroque guitar in Spain, including a commentary on and a transcription of Santiago de Murcia's Pasacalles y obras (1732)*, tesis doctoral, University Maryland, 1979.
- PICO, Foriano, *Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnuola*, Napoli, Giovan Francesco PACI, 1608.
- PUJOL, Emilio, “Significación de Joan Carlos Amat (1572 – 1642) en la historia de la guitarra”, *Anuario Musical*, 1950, n.º. 5, pp. 125 a 146.
- PUJOL, Emilio, *Alonso Mudarra – Tres libros de música en cifra para vihuela – (Sevilla, 1546) – Transcripción y estudio por Emilio Pujol*, Barcelona, CSIC – Instituto Español de Musicología – colecc. Monumentos de la Música Española, 1984 – reimpresión de la 1ª edición de 1949.
- REY, Pepe, “Nominalia. Instrumentos musicales en la literatura española desde *La Celestina* (1499) hasta *El Criticón* (1651)”, *I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la música española del siglo XVI. Los instrumentos musicales en el siglo XVI*, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1997.
- REY, Pepe, “guitarra I.I.2” en CASARES RODICIO, Emilio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 2000, vol. 6, pp. 90 a 98.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Pablo Lorenzo, *Música, poder y devoción. La Capilla Real de Carlos II (1665 – 1700)*, tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2003.
- ROMANILLOS VEGA, José Luis y HARRIS WINSPEAR, Marian, *The vihuela de mano and the Spanish guitar. A dictionary of the makers of plucked and bowed musical instruments of Spain (1200 – 2002)*, Guijosa (Guadalajara), The Sanguino Press, 2002.
- RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas, *Luz y Norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa [...] explicados con claras reglas por teórica, y práctica*, Madrid, Melchor ÁLVAREZ, 1677.
- RUSSELL, Craig H., *Santiago de Murcia: Spanish theorist and guitarist of the early eighteenth century*, tesis doctoral, The University of North Carolina at Chapel Hill, 1981.
- RUSSELL, Craig H. y TOPP RUSSELL, Astrid K., “El arte de recomposición en la música española para guitarra barroca”, *Revista de Musicología*, vol. 5, n.º. 1, 1982, pp. 5 a 23.
- RUSSELL, Craig H., *Códice Saldívar n.º. 4. A treasury of secular guitar music from Baroque Mexico*, Urbana, University of Illinois Press, 1995.
- RUSSELL, Craig H., “Amat, Joan Carles”, en CASARES RODICIO, Emilio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, vol. 1, pp. 395 a 397.
- RUSSELL, Craig H., en MACY, L. (ed.), <http://www.grovemusic.com>, *Grove Music online*, 2006.
- SÁEZ VIDAL, J. “Elche en la exposición «La faz de la eternidad»”, *Sóc per a Elig*, 2006, n.º. 18, pp. 93 a 96.
- SANZ, Gaspar, *Instrucción de Música sobre la guitarra española*, Zaragoza, Herederos de Diego DORMER, 1674.
- SCHMITT, Thomas, “Sobre la ornamentación en el repertorio para guitarra barroca en España (1600 – 1750)”, *Revista de Musicología*, vol. xv, n.º. 1, enero – junio de 1993, pp. 107 a 138.
- SCHMITT, Thomas, “El *Poema harmónico*. Transcripción y Estudio” en GUERÁU, Francisco, *Poema harmónico*, Madrid, Alpuerto, 2000.
- SOTOS, Andrés DE, *Arte para aprender con facilidad, y sin maestro, a templar y tañer rasgado la guitarra de cinco órdenes, o cuerdas; y también la de cuatro o seis órdenes, llamadas guitarra española [...] sacado de las mejores obras y maestros: dispuesto, recopilado y aumentado por Andrés de Sotos*, [Madrid], imprenta de LÓPEZ y compañía, ¿1760?. Otra edición: Madrid, Imprenta de CRUZADA, 1764.

- SUÁREZ-PAJARES, Javier, “El auge de la guitarra moderna”, en Malcolm BOYD y Juan José CARRERAS (eds.), *La Música en España en el siglo XVIII*, Cambridge University Press 1998, edición española de 2000, págs. 251 a 269.
- TORRES CORTÉS, Norberto, “Guitarra de seis órdenes y guitarra pre-flamenca en la segunda mitad del siglo XVIII”, *Revista de investigación sobre el flamenco La madrugá*, n.º. 13, diciembre de 2016, pp. 1 a 66.
- TORRES CORTÉS, Norberto, *De lo popular a lo flamenco: aspectos musicológicos y culturales de la guitarra flamenca (siglo XVI-XIX)*, tesis doctoral, Universidad de Almería, 2009.
- TOSCA, Thomás Vicente, *Tratado de la Música especulativa y práctica*, Valencia, Antonio BORDAZAR, 1710, incluido como *Tratado VI* en el tomo II del *Compendio mathemático*, Valencia, tercera impresión corregida y enmendada en la Imprenta de Joseph GARCÍA, 1757.
- TRAPERO, José, transcripción sin título conocida por la denominación de *Método de guitarra* que le otorgó Barbieri, 1763.
- VALDERRÁBANO, Enriquez DE, *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de sirenas*, Francisco FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, 1547.
- VALLS GREGORI, Carles, “Origen de les denominacions de l’u, l’u i el dos i l’u i el dotze i la seua relació amb pràctiques musicals històriques”, en BOTELLA NICOLÁS, Ana María, e ISUSI-FAGOAGA, Rosa, (coordinadoras), *Músicas populares, sociedad y territorio: sinergias entre investigación y docencia*, Valencia, Universitat de València, 2018, pp. 61 a 71.
- VARGAS Y GUZMÁN, Juan DE, *Explicación de la guitarra de rasgueado, punteado y haciendo parte de el baxo repartida en tres tratados por su orden dispuesta por don Juan de Vargas, y Guzmán vecino de esta ciudad de Cádiz. Año de 1773*, (manuscrito) en MEDINA ÁLVAREZ, Ángel, *Juan Antonio de Vargas y Guzmán – Explicación de la guitarra (Cádiz, 1773) – Edición y estudio introductorio*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994.
- VÁZQUEZ ZERECERO, Israel Salvador, *La explicación de la guitarra de Juan Antonio de Vargas y Guzmán*, tesis doctoral, Universität Kloblenz-Landau, 2015.
- VENEGAS DE HENESTROSA, Luis, *Libro de cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela*, Alcalá, Ioan DE BROCAR, 1557.
- VERA, Alejandro, “Una nueva fuente para la música del siglo XVIII: el manuscrito *Cifras selectas de guitarra* de Santiago de Murcia (1722)”, pp. 35 a 49, en <http://www.laguitarra-blog.com/2012/07/22/el-manuscrito-cifras-selectas-de-guitarra-de-santiago-de-murcia-1722/> Última consulta 03/01/2019.
- VILLEGAS GUILLÉN, Salvador: *Anicio Manlio Torquato Severino BOECIO – Tratado de Música – Prólogo, traducción, notas y apéndices de Salvador VILLEGAS GUILLÉN*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2005.
- VIVES RAMIRO, José María, “Las españoletas de la *Instrucción de Música sobre la guitarra española* de Gaspar Sanz” en *Cadencia*, Murcia, Conservatorio Superior de Música “Manuel Massotti Littel”, abril de 1993, n.º 9, págs. 31 a 37.
- VIVES RAMIRO, José María, *La Festa o Misterio de Elche a la luz de las fuentes documentales*, Valencia, Generalitat Valenciana – Ajuntament d’Elx, 1998.
- ZAYAS, Rodrigo DE, y CALVO MANZANO, María Rosa, *Los guitarristas. Lucas Ruiz de Ribayaz. Luz y Norte musical*, Madrid, Alpuerto, 1982.