

## SOY GALANA, GALLARDA, GUITARRA. ESTUDIO SOBRE LA GUITARRA BARROCA

Thomas Schmitt\*

Si pensamos hoy en día en la guitarra barroca la asociamos, debido a su nombre, casi exclusivamente con el Barroco. Sin embargo, este instrumento fue popular antes y después del periodo barroco, comprendido este aproximadamente entre los años 1600 - 1750. La inexactitud en la terminología y su empleo es, obviamente, uno de los problemas fundamentales en la historia y, quizá aún más, en la historia de la música. Por tanto, merece la pena echar un vistazo a la realidad histórica para ver qué es este instrumento llamado comúnmente *guitarra barroca*, de dónde viene, por qué desaparece y cómo cambia su nombre (y, en consecuencia, cuáles han sido sus particularidades y su repertorio).

El problema de nombrar las cosas, bien sabido desde la semiótica, es que entre el significado y el significante, entre la cosa a que me refiero y las palabras con que las denomino, hay una relación arbitraria y convencional. No hay ninguna lógica sustancial que relacione el fonema con su contenido y es precisamente por esta razón por la que a menudo surgen los malentendidos. En otras palabras, y en este contexto, la guitarra barroca es tan poco "barroca" como la palabra "verde" cuando se usa para designar el color "verde". Por convención o comodidad y costumbre las empleamos, y no por otra razón.

Una de las primeras contradicciones, si echamos un vistazo a las fuentes históricas, la encontramos en los tratados y tablaturas para este instrumento: Gaspar Sanz publica en 1674 una *Instrucción de música sobre la guitarra española*<sup>1</sup>; pocos años después, en 1694, Francisco Guerau saca a la luz su *Poema harmónico* para la *guitarra española*<sup>2</sup>; en Italia, para solo citar algunas fuentes, encontramos a Giovanni Paolo Foscarini que publica en 1640 cinco libros con tablaturas para la *chitarra spagnola*, y a Giovanni Battista Granata con piezas para la *chitarra spagnola* (op.7). En Francia tenemos a Francesco Corbetta con su *Guitarre Royale* (1674), y a Robert de Viseé, que publica en 1682 un *Livre de gviitarre*.

En resumidas cuentas, el término guitarra *barroca*, obviamente, no se conoce, más bien se habla simplemente de la *guitarra* (sobre todo en Francia) o de la *guitarra española* (en España e Italia). En este último caso se especifica la procedencia, mientras que en Francia se usa solo el término genérico. La guitarra o guitarra *española* tiene, y esto facilita el asunto, un repertorio muy bien definido que nos permite conocer

sus particularidades técnicas y estilísticas. Además, si usamos otras fuentes como descripciones de viajeros, anuncios en los periódicos o fuentes iconográficas, podemos reconstruir aún mejor el mundo histórico-cultural de la guitarra de modo bastante fidedigno y convincente. Es decir, debemos disponer de diferentes fuentes históricas (literarias, musicales, iconográficas, etc.), tenemos que combinarlas y confrontarlas para revelar de esta manera el mundo de la guitarra y el papel que jugaba en la sociedad. Cualquier otro procedimiento para construir una historia de la guitarra "barroca" es muy atrevido y abre las puertas a todo tipo de especulaciones. Solo quiero citar un ejemplo para este tratamiento aislado de los factores: la iconografía musical que se preocupa de las imágenes que representan instrumentos o escenas musicales, da por sentado que muchos de los instrumentos antiguos que se asemejan por su forma a la guitarra, que llevan, además, algunas cuerdas y un mástil, ya representan guitarras o son los antecedentes de la guitarra<sup>3</sup>.

Klier y Hacker, por ejemplo, ofrecen en este sentido en su libro sobre la guitarra y su historia una "teoría evolutiva de la guitarra"<sup>4</sup>. Según esta idea, los autores hablan, entre otras cosas, de las tempranas culturas de Mesopotamia, de la antigua Grecia, de Roma, en las que ya había laúdes y *kytharas*, todo esto ilustrándolo abundantemente con fotos de instrumentos de relieves de pórticos, sarcófagos, esculturas, y donde se aprecia o se intuye un instrumento, muchas veces con solo una pequeña parte conservada, que tiene una caja, cuerdas y un mástil. La idea es, según sus autores, considerar todos estos instrumentos como *guitarras* o precursores de la guitarra. Obviamente, se emplean los conceptos e ideas de lo que ES una guitarra hoy en día, sobre todo respecto a su forma octavada del cuerpo. Pero este acercamiento es muy dudoso, pues en última instancia cualquier instrumento con dichas características puede considerarse una guitarra o un laúd.

Los testimonios literarios tampoco son más precisos respecto a la *guitarra*. En el *Libro de Alexandre*, obra del comienzo del siglo XIII, se menciona una guitarra o, más exactamente, una *gitarra* de esta manera:<sup>5</sup>

El pleyt de los ioglares era fiera riota  
 ay auie sinfonias farpa giga e rota  
 albogues e salterio çitola que mas trota  
 g[u]itarra & uiola que las cuytas enbota.

La pregunta es si este instrumento se corresponde a la guitarra barroca del siglo XVII o no. Similar es la situación en otras fuentes como, por ejemplo, los conocidos versos del *Libro del buen amor* del Arcipreste de Hita sobre "De cómo clérigos e legos, e flayres e monjas, e dueñas, e joglares salieron a reçebir a don Amor"<sup>6</sup>: pese a la sutil descripción de los instrumentos y sus características sonoras, no se sabe si la guitarra morisca o latina se corresponden de alguna manera con el instrumento actual y moderno de la guitarra.

(1228) Allí sale gritando la guitarra morisca  
de las voses aguda e de los puntos arisca,  
el corpudo laúd que tiene punto a la trisca,  
la guitarra latina con éstos se aprisca.

Y Johannes Tinctoris, por citar a un último autor, tampoco es más preciso respecto a lo que es una *guitarra*. En su tratado *De inventione et usu musicae* (1481)<sup>7</sup>, sobre todo en el libro 4, describe algunos instrumentos de cuerda según la idea imperante de que muchos instrumentos de cuerda son procedentes de la *lyra*, el instrumento genérico del que derivan los otros.

Lo que es la *lyra*, popularmente llamada “laúd”, es todo tipo de instrumentos derivados de ella, como (en lengua vulgar) la *viola*, el *rebec*, el *gittern*, el *cittern* y la *tambura*. A partir de ella [de la *lyra*] todos los demás fueron inventados; qué cuerdas tienen y cómo están encordadas al principio y ahora<sup>8</sup>.

Después describe la *lyra* pormenorizadamente de esta manera:

La *lyra* es un instrumento hecho de madera, con forma cóncava similar a una tortuga, con una boca en medio y un cuello [mástil] alargado, sobre el cual salen las cuerdas desde la parte inferior hasta la parte de arriba. Y el intérprete no solo mantiene este instrumento con la mano izquierda, sino que también aprieta la cuerdas y las suelta con el tacto de sus dedos. La otra mano, sin embargo, golpea las cuerdas o con los dedos o con un plectro<sup>9</sup>.

Este instrumento llamado *lyra* “ahora la gente lo llama laúd, probablemente también para diferenciarlo de otros instrumentos que se han inventado en diferentes regiones [geográficas] a lo largo del tiempo y a partir de la lira.”<sup>10</sup>

En otras palabras, según Tinctoris, nacen o surgen de la *lyra* (vulgarmente laúd) otros instrumentos de cuerda. Y esta ramificación instrumental ocurre debido a las diferencias geográficas.

Desde que los españoles la inventaron, de la *lyra* proceden los instrumentos que los italianos llaman *viola*, y los franceses *semi-laúd*. La *viola* se distingue del laúd en que el laúd es mucho más grande y en forma de tortuga, mientras que la *viola* es plana y (en la mayoría de los casos) curvada en los dos lados.<sup>11</sup>

En España el derivado de *lyra* lo llaman los italianos *viola*, lo que sería en terminología moderna la *vihuela*; y esta viola-vihuela (con forma curvada y de corpus plano) es más pequeña que el laúd que lleva un corpus de tortuga. Después viene la famosa frase en la que atribuye otro derivado de la lyra, la *ghiterra* o *ghiterna*, a los catalanes:

Pero es muy obvio que el instrumento inventado por los catalanes, que algunos llaman *guitarra*, y otros *gittern*, surgió de la *lyra*. Por eso y similar al laúd (pese a ser más pequeña que el laúd), lleva tanto una forma de tortuga como la disposición de las cuerdas y la manera de tocarlas.<sup>12</sup>

Podría citar muchos más ejemplos literarios, pero la situación siempre es la misma: solo la descripción puntual de un instrumento y la terminología (aunque suene fonéticamente muy parecida a *guitarra* como *guitarra latina* o *morisca*, *ghiterra*, *ghiterna*) no nos permite considerar estos instrumentos ni como precursores de la guitarra barroca ni como guitarra barroca.

Precisamente este es otro de los problemas metodológicos con los que nos vemos enfrentados a la hora de hablar sobre la historia de la guitarra (barroca): considerar la historia como un organismo vivo que nace, crece y muere. Pues la idea de un antecedente o precursor implica siempre un concepto evolutivo, desde la sencillez hasta la complejidad, desde lo imperfecto hasta la perfección. La "guitarras" representadas en forma de esculturas se consideran precursoras porque aún no tienen las características de los instrumentos actuales. Pero este concepto teleológico es muy peligroso porque desprecia de alguna manera los instrumentos antiguos que en su momento cumplían perfectamente una función concreta, de ninguna manera "deficiente".

El problema de la terminología, o como se diría en el lenguaje semiótico, la pura convención entre el significado y el significante, lo observamos muchas veces a lo largo de la historia, incluso hasta tiempos recientes. La palabra *vihuela* significa en el campo musicológico hoy en día un instrumento antiguo del siglo XVI. Y los representantes más conocidos, los *vihuelistas*, son Luis de Milán, Narváez o Mudarra, para citar solo algunos. Sin embargo, este término fue mucho más amplio en otros siglos como muestra la siguiente imagen:<sup>13</sup>



Fig. 1: *El mundo cómico*, 25 de abril de 1875.

Para nosotros el instrumento de la Fig. 1 es una guitarra española con 6 cuerdas simples, aunque el ilustrador la llame "vihuela". En el *Dictionarium manuale latino-hispanum* de 1802 se traduce el término "Lyra" como "Lyra, se. f. Arpa, vihuela ó guitarra."<sup>14</sup> Es decir, parece que haya cuatro términos o significantes para un solo instrumento. Y por citar un último ejemplo, el *Theatro hespañol* (1785), una colección de *Entremeses* de Don Vicente García de la Huerta, entre una intervención y otra del mismo personaje se cambia el término:<sup>15</sup>

*Compadre*: Oíd esta industria, que es bizarra. Ya sabéis que yo toco la guitarra, y que siempre que vengo vuestro esposo, me pide, toque un rato con reposo.

*Mujer*: Ya lo sé. [...]

*Compadre*: Yo la vihuela tomaré, en llegando, y oíd del modo, que he de iros avisando.

En resumidas cuentas, es muy difícil, por no decir imposible, recurrir a la terminología solo y exclusivamente para hablar adecuadamente del instrumento: los significados son demasiado polivalentes, por lo que en última instancia no nos dicen nada. Para que exista la idea o el concepto de un instrumento hacen falta más categorías, como por ejemplo un repertorio que se ha conservado y un contexto social en el que sonaba la música. Solo con los testimonios literarios e iconográficos (aunque sean abundantes) no se puede construir una "prehistoria" o un antecedente de la guitarra barroca.

La primera vez en la historia de la música en que encontramos una composición específicamente destinada a la guitarra es en 1546. Al final del primer libro de los *Tres libros de musica en cifras para vihuela* de Alonso Mudarra, en los fol. xxi –xxiii, se hallan seis piezas para guitarra<sup>16</sup>.

LIBRO I. GUITARRA. AL TEMPLE NVEVO. FOLX XI

Ade est Fantasia del ar è tras cada co pmer to mo. vi. no. huela có diez tra stes ade tener bordón e la quar ta.

Fig. 2: Mudarra (1546), Fantasía para guitarra.

Como se puede ver en esta Fig. 2 aún se mantiene la doble terminología: en el encabezado de la página, "Guitarra al temple viejo"; y en las observaciones para poner los trastes al instrumento, "A de estar entrastada como vihuela con diez trastes ha de tener bordon en la quarta". Sobre todo la segunda advertencia en forma de comparación "como vihuela con diez trastes" puede interpretarse de dos maneras: como posibilidad, en el subjuntivo, "como si fuera" una vihuela con diez trastes, porque se trata de una guitarra; o en el sentido de "igual a las otras vihuelas" (con 5 ó 6 cuerdas) que llevan también diez trastes. Las seis piezas (cuatro fantasías, una pavana, el romance *Guárdame las vacas*) usan solo para la primera fantasía *al temple viejo*, y para las otras cinco piezas el *temple nuevo*. Empleamos por comodidad y costumbre la afinación de la guitarra moderna, entonces las afinaciones serían las siguientes:

*Guitarra al temple viejo: mi' – si – sol – do.*

*Guitarra al temple nuevo: mi' – si – sol – re.*

*Vihuela: mi' – si – fa# – re – La – Mi*

Las distancias interválicas entre las cuerdas son, por tanto, 4-3-5 para el viejo temple; 4-3-4, para el nuevo; y 4-4-3-4-4 para la vihuela.

Ocho años antes, Luis de Narváez<sup>17</sup> ya había escrito en la 15.<sup>a</sup> variación sobre *Conde Claros (El sexto libro del Delfín de música descifras para tañer Vihuela, 1538)* que esta diferencia "contrahace la guitarra" (ILUSTRACIÓN 3) lo que podríamos entender como *imitar a la guitarra*. Pero no se imita el estilo, que es muy similar a las piezas para vihuela, sino que se trata de tocar *como si tuviéramos* una guitarra de 4 órdenes, es decir, sin usar la primera y la sexta cuerda, empleando solo las 4 cuerdas u órdenes interiores. De este modo se emula una guitarra al tener la misma distancia interválica (4-3-4) que se corresponde al *temple nuevo* que había usado Mudarra para su guitarra. Juan Bermudo lo dice claramente: "No es otra cosa esta guitarra sino una vihuela quitado la sexta y la prima."<sup>18</sup>

Pero también después, en el capítulo LXV, lo repite:

La guitarra a los nuevos tiene todas quatro cuerdas en el temple, y disposición de las quatro de la vihuela común: que será, sacadas la sexta y prima. Digo, que si la vihuela querreys haxer guitarra a los nuevos: quitaldela prima y sexta, y las quatro cuerdas que le quedan : son las de la guitarra. Y si la guitarra querreys hazer vihuela: pondele una sexta y una prima.<sup>19</sup>

Como puede verse en la Fig. 3, la textura de la variación 15 es similar a la de la anterior, por lo que las características para "contrahacer la guitarra" no se pueden referir a la composición.<sup>20</sup>

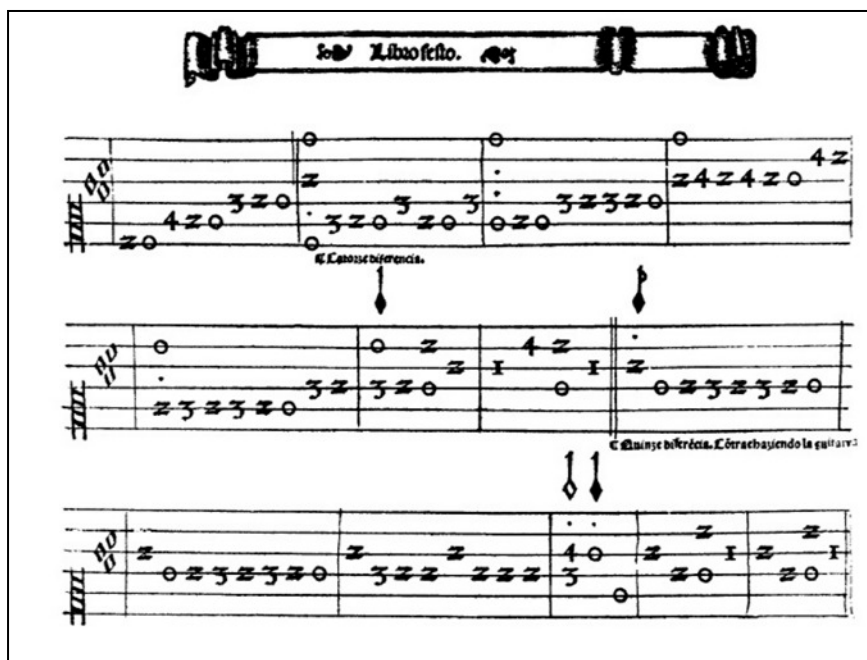


Fig. 3: Luis de Narváez (1538), 15.<sup>a</sup> diferencia sobre *Conde Claros*.

De todas maneras, en España coexistían la guitarra y la vihuela; y parece que los músicos y teóricos de la música hacían una clara distinción entre los dos instrumentos, sobre todo respecto a su físico, pues la guitarra era más pequeña. Juan Bermudo, que hemos mencionado más arriba, da una buena descripción de ella en su *Declaración de instrumentos* (1555)<sup>21</sup>.

La vihuela común tiene seis órdenes de cuerdas: las cuales se llaman sexta, quinta, cuarta, tercera, segunda, y prima [...] Desde la cuerda sexta hasta la quinta hay un diatesarón, que es una cuarta de dos tonos y un semitono. [...] excepto desde la cuarta cuerda a la tercera, que hay un ditono, que es tercera mayor [...] Pues desde la quinta cuerda a la cuarta, desde la tercera a la segunda, y desde la segunda a la prima hay un diatesarón, como lo hay desde la sexta a la quinta. [...] Este es el temple común que en España se usa. [En Italia] suben la tercera cuerda un semitono, quedándose todas las demás en el temple que estaban. Hay pues en este temple [de Italia] desde la tercera a la segunda una tercera mayor.<sup>22</sup>

Es decir, la vihuela común tiene una afinación (desde la sexta hasta la primera) como *SOL - do - fa - la - re' - sol'*; y en Italia: *SOL - do - fa - sib - re' - sol'*. La distancia interválica sería 4-4-3-4-4 (obviamente la misma que emplea Mudarra, como hemos visto más arriba); y en Italia, 4-4-4-3-4. Si tuviéramos una guitarra moderna española entonces la afinación de los italianos se correspondería a las cuerdas al aire de este instrumento (*Mi-La-re-sol-si-mi'*),

la afinación de la vihuela común a la misma afinación excepto la tercera cuerda que sería un *fa*# (*Mi-La-re-fa#-si-mi* '). La guitarra común, según Bermudo, tiene las siguientes características:

La guitarra común tiene cuatro ordenes de cuerdas, las cuales cuerdas se pueden llamar cuartas, tercera, segunda y prima. Esta guitarra tiene comúnmente dos temples: uno se llama a los nuevos, otro a los viejos. La guitarra a los nuevos tiene en vacío una novena mayor, y ordenase en la manera siguiente. Desde una cuerda a otra hay un diatesaron, que es una cuarta; excepto desde la tercera a la segunda que hay una tercera mayor. No es otra cosa esta guitarra sino una vihuela quitado la sexta y la prima. [...] y el temple de la guitarra a los viejos no difiere de esta a los nuevos: sino que la cuarta cuerda suelen abajar un tono. [...] Este temple [a los viejos] más es para romances viejos, y música golpeada, que para música del de el tiempo. [...] Guitarra habemos visto en España de cinco ordenes de cuerdas. En este instrumento se puede poner la sobredicha quinta cuerda para la música que anduviere en diez y siete en puntos, o en más. Fácilmente esta música se puede tañer en guitarra, si le ponen otra cuerda que esté sobre la primera un diatesaron.<sup>23</sup>

En otras palabras, la guitarra común dispone de cuatro cuerdas (órdenes) que pueden encordarse *a los nuevos* (*re-sol-si-mi* '; 4-3-4) y *a los viejos* (*do-sol-si-mi* '; 5-3-4). También hay guitarras de 5 órdenes en España que llevan una cuerda añadida por encima de la primera (*re-sol-si-mi'-la* '; 4-3-4-4). Este instrumento, la guitarra de 5 órdenes, por tanto, es como una vihuela común sin la sexta.

Miguel de Fuenllana, en el sexto libro de su *Libro de música para vihuela, intitulado Orphenica lyra*<sup>24</sup> (1554) publica piezas para la vihuela común pero también nueve obras para la vihuela de cinco órdenes (tres intavolaciones y seis fantasías)<sup>25</sup> y para guitarra de 4 órdenes (tres intavolaciones y seis fantasías)<sup>26</sup>. Aquí son interesantes dos cosas: (1) las obras para vihuela de 5 órdenes pueden tocarse perfectamente en una vihuela común sin usar la primer cuerda, pues la relación interválica de las cuerdas es 4-4-3-4. Además, esta encordadura se corresponde a lo que posteriormente se conoce como guitarra barroca. (2) El propio Fuenllana dice, casi al final del *Prólogo al lector*, que en la sexta parte de su libro “hay fantasías más para vihuela de cinco órdenes, juntamente música compuesta y fantasías para vihuela de quatro órdenes, que dicen guitarra”.<sup>27</sup>

Nuevamente tenemos aquí el concepto de considerar la guitarra genéricamente como una vihuela, del mismo modo como lo hace Bermudo cuando dice: “Porque hay muchos géneros de vihuela: solamente tractaré de la que comúnmente es dicha vihuela, de guitarra, y de la bandurria, y rabel”.<sup>28</sup>

Pero lo que llama la atención es que entre la guitarra de 5 órdenes (según Bermudo una “Guitarra habemos visto en España de cinco ordenes de cuerdas”) y la vihuela de 5 órdenes hay una pequeña diferencia en la afinación: mientras que la guitarra tiene la afinación *La – re – fa# – si – mi*’ (4-3-4-4), la vihuela, *La – re – sol – si – mi*’ (4-4-3-4), siempre pensando como referencia en la actual afinación en *mi*. En otras palabras, lo que posteriormente es la afinación de la guitarra barroca, es aún para Bermudo y Fuenllana, la afinación de una vihuela.



Fig. 4: Fuenllana, *Fantasia tercera* para vihuela de 5 órdenes (1554, libro 6, fol. CLXv).

Estas piezas para la vihuela de cinco órdenes pueden tocarse perfectamente en una guitarra barroca. Si se afinan los órdenes en octavas o en unísono, ese es otro problema. Pero debido a la diferencia de afinación entre una vihuela de 5 órdenes y una guitarra de 5 órdenes es comprensible que años después el poeta y músico Vicente Espinel (1550- 1624) pudiera añadir una 5 cuerda/orden a la guitarra *común* de 4 órdenes: la vihuela ya existía, como se ha dicho, como instrumento de cinco órdenes, de seis (la llamada vihuela *común*) o de más órdenes; y la guitarra "que habemos visto en España de cinco ordenes de cuerdas" (Bermudo) fue más bien una vihuela común sin sexta, por lo que parece casi lógico ampliar la guitarra común de 4 órdenes con una cuerda más. A este hecho se refiere Gaspar Sanz en 1674 cuando escribe:

Los Italianos, Franceses, y demás Naciones, la graduan de Española a la Guitarra; la razón es, porque antiguamente no tenía más que quatro cuerdas, y en Madrid el Maestro Espinel, Español, le acrecentó la quinta, y por esso, como de aquí, se originó su perfección

Los Franceses, Italianos, y demás Naciones, a imitación nuestra, le añadieron también a su guitarra la quinta, y por eso la llaman Guitarra Española.<sup>29</sup>

Sanz se refiere con *quinta* claramente a la cuerda más grave, porque otros contextos lo aclaran: al comienzo de la primera regla dice que "en encordar ay variedad, porque en Roma aquellos Maestros solo encuerdan la Guitarra con cuerdas delgadas, sin poner ningún bordon, ni en quarta, ni en quinta"<sup>30</sup>. Es decir, queda claro que con las cuerdas cuartas y quintas se refiere a las más graves de la guitarra.

Por tanto, Espinel<sup>31</sup> "inventa" obviamente un nuevo instrumento, es decir, una nueva afinación, al ampliar la guitarra común por una cuerda; y este instrumento no tiene nada que ver con la guitarra de 5 cuerdas de la que habló Bermudo<sup>32</sup>. Resumo las diferencias de esta manera:

- Guitarra común de cuatro órdenes: *re - sol - si - mi'* (4-3-4).
- Guitarra de cinco cuerdas/órdenes (Bermudo): *La - re - fa# - si - mi'* (4-3-4-4).
- Guitarra de cinco cuerdas/órdenes (Espinel): *La - re - sol - si - mi'* (4-4-3-4).

Pero, y esto es importante en nuestro contexto, tenemos, por una parte, un repertorio impreso muy extenso, con más de 300 piezas, para la guitarra de 4 órdenes en España (con obras de Mudarra, Fuenllana), pero también en Francia y otros países (Barberis, Gorlier, le Roy, Morlaye, etc.)<sup>33</sup>, y por otra parte, el conocido *corpus* vihuelístico para la vihuela común y algunas piezas para la vihuela de 5 órdenes. Para la guitarra de 5 órdenes no tenemos ningún repertorio impreso hasta estas fechas, lo que supone que este instrumento fue más bien usado dentro de una tradición oral, improvisativo o como instrumento para acompañar canciones. Parece, como indican los célebres versos de Luis de Góngora, "En mi aposento una guitarrilla tomo, que como barbero templo y como bárbaro toco" (1590)<sup>34</sup>, que la guitarra fue más bien un instrumento del uso cotidiano, que se cuidaba poco, y con exigencias técnicas casi nulas.

Las citas de obras literarias que asocian la guitarra (de 4 y 5 órdenes) con este mundo musical cotidiano son infinitas e incluso se mantienen a lo largo del siglo XVII. Es un instrumento de uso múltiple, como diríamos hoy en día, empleado en cualquier contexto social en el que se requiere música. Luis de Briceño, en su *Metodo mui facilissimo* (1626), lo resume al comienzo del siglo XVII de este modo:

Muchos, ay Señora mía, que se burlan de la Guitarra y de su son. Pero si bien consideran hallaran que la Guitarra [de 5 órdenes] es un instrumento el mas favorable para nuestro tiempo que jamás se vio. Porque si el día de hoy se busca el ahorro de la bolsa y de la pena, la guitarra es un teatro verdadero de este

ahorro. Demás de esto es acomodada y propia para cantar, tañer, danzar, saltar y correr, bailar y zapatear. Ruando con ella cantando y representando mil amorosas pasiones con su ayuda. Es salsa para el contento, desterradora de pesares y cuidados, pasatiempo a los tristes, consuelos a los solos, alegría a los melancólicos, templanza a los coléricos, da seso a los locos y enloquece a los sanos, es esclava del tiempo, no la ofenden ninguna de las incomodidades que el delicado laúd teme; no hay humo ni calor, ni frio, ni humedad que la incomode, es como la rosa siempre viva. Si presto se destempla, bien presto se torna a templar. Si se rompe con dos sueldos se acomoda, de suerte que la Guitarra, según mi opinión y de muchos, lleva gran ventaja al laúd.<sup>35</sup>

Obviamente, Briçeyño se dirige a un publico francés (aunque escribiendo en castellano) que conoce también el laúd y su repertorio. Pero en España este instrumento "delicado", que no dispone de tantas ventajas como la guitarra, apenas tiene uso. Y es este momento, en torno a 1600, cuando la guitarra de 5 órdenes comienza a consolidarse como instrumento, con su propia denominación "guitarra española"; casi podríamos decir con su "denominación de origen", y con un repertorio particular y sobre todo inconfundible.

La primera obra impresa que refleja esta nueva realidad de un instrumento autóctono es la *Guitarra española de 5 órdenes*<sup>36</sup> de Juan Carlos y Amat. Ya en el título se especifica qué terreno musical quiere ocupar: rasguear en todas las tonalidades, *con estilo maravilloso*, y sin dificultad en la ejecución. Es decir, es la misma idea que tendría Briçeyño poco años después: un uso fácil para tocar o acompañar en cualquier tonalidad. Amat explica también la guitarra de 4 órdenes, la *guitarra común* de Bermudo (incluso habla después de la *vandola*) pero solo como anexo, porque ya no tiene tanta importancia: "y a la fin se hace mención también de la Guitarra de cuatro órdenes". El éxito de este librito se ve también en el hecho de que aparecen reediciones hasta el comienzo del siglo XIX, lo que muestra la gran demanda de este tipo de instrucciones.

Con este tratado de Amat ya tenemos una idea fidedigna del instrumento porque incluye una ilustración (en la portada), el encordado y la afinación de la guitarra (primer capítulo), los acordes en general (segundo capítulo), los acordes mayores (tercer capítulo) y menores (cuarto capítulo), una explicación para la digitación de los acordes (quinto capítulo), la suficiencia de los 12 acordes del círculo armónico (sexto capítulo), la transposición en la guitarra ejemplificada en la canción "Guárdame las vacas" (séptimo capítulo), la armonización de cualquier nota o melodía (octavo capítulo), la guitarra de 4 órdenes (noveno capítulo). En resumidas cuentas: todos los parámetros que necesita un guitarrista para tocar acordes los explica pormenorizadamente este tratado.



Fig. 5: Juan Carlos Amat, título de la *Guitarra española* (1627).

Con la *Guitarra española* de Amat, tratado muy conocido y reproducido a lo largo de los siglos (hasta bien entrado el siglo XIX), empieza un repertorio amplísimo y extenso para la guitarra de 5 órdenes. Como ocurre muchas veces en la historia de la música, las piezas conservadas en forma de publicaciones (en tablatura o *en musique*), copias y manuscritos, representan solo una pequeña parte de lo que verdaderamente se escribió<sup>37</sup>. La inmensa mayoría de la música es de tradición oral, y, por tanto, no ha llegado directamente hasta nosotros. Sin embargo, y solo mirando al corpus que conocemos como fuente escrita, nos damos cuenta de que es impresionante y significativo. *Grosso modo* podría estimarse que en Europa (sin contar ahora con las dos Américas) hay más de 1000 publicaciones, y en particular en Italia más que en otros países<sup>38</sup>. Evidentemente se observa un cambio o intercambio estilístico a lo largo de 200 años, desde el uso del instrumento puramente en forma de rasgueado hasta el otro extremo del punteado o una mezcla entre los dos. La guitarra, además, se emplea como solo instrumento, para acompañar (sobre todo canciones) o para realizar el bajo continuo. En otras palabras, se trata de un instrumento bien integrado en la vida musical, que comparte las posibilidades musicales de igual modo que otros instrumentos.



Como se puede ver, las diferentes guitarras con 5 o 6 órdenes (o más) conviven y comparten el repertorio. Este hecho puede observarse también en los anuncios de la prensa, donde de modo igual se venden instrumentos y música para guitarras de 5 ó 6 órdenes (y a menudo usando el término genérico "vihuela"). Por ejemplo, en 1796, aún se vende una "guitarra de 5 órdenes, embutida en concha y nácar, con su caja forrada por dentro" (*Diario de Madrid*, 9 de mayo de 1796). En el mismo año leemos en el *Semanario de Salamanca* que se vende "una Vihuela nueva y buena de seis órdenes" (2 de febrero de 1796), es decir, se trata de una guitarra de 6 órdenes. Un año más tarde en el mismo periódico, se anuncian nuevas composiciones, en música y en cifra (tablatura), pero esta vez para "guitarra de sexta orden" (*Diario de Madrid*, 2 de enero de 1797).<sup>42</sup>

Esta coexistencia de diferentes guitarras muestra una vez más que no se puede considerar la historia de la música como lineal, donde un instrumento evoluciona o está sustituido por otro. Es decir, no es cierto ni correcto que tengamos al principio una guitarra de "solo" 4 órdenes que se sustituye por una de 5 órdenes que a su vez está sustituida por la de 6 órdenes; y esta finalmente se desarrolla hacia un instrumento de 6 cuerdas simples y aún más, termina como guitarra eléctrica. No: la historia muestra la simultaneidad de lo diferente, y una compleja convivencia sincrónica de varios fenómenos. Precisamente de esto advierte Federico Moretti en sus *Principios de tocar la guitarra de seis ordenes*<sup>43</sup>(1799) cuando escribe en una nota de pie en el prólogo:

Aunque yo uso de la Guitarra se siete órdenes sencillos, me ha parecido más oportuno acomodar estos principios para la de seis órdenes, por ser la que se toca generalmente en España: esta misma razón me obligó á imprimir en italiano en el año de 1792 adaptados á la Guitarra de cinco órdenes; pues en aquel tiempo ni aun le de seis se conocía en Italia.<sup>44</sup>

A lo largo del siglo XIX la guitarra de 6 cuerdas simples gana más importancia, pero no porque los instrumentos de 5 o 6 órdenes fueran considerados imperfectos. Más bien se observa un cambio de paradigma musical, de un modelo, de lo que es el instrumento adecuado para una determinada finalidad. Si en los siglos XVII y XVIII la guitarra fue sobre todo un instrumento de cámara<sup>45</sup>, ahora, con los conciertos de la nueva clase burguesa, también se hace música en un espacio público. Las nuevas exigencias sonoras de tocar delante y para mucha gente hacía necesaria otra sonoridad. La guitarra de 6 cuerdas fue para esta finalidad el instrumento más apto y versátil.

Sin embargo, la guitarra de 5 órdenes gana nuevamente importancia en el siglo XX con el movimiento de la música antigua, y ahora se llama definitivamente *guitarra barroca*.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACKER, Y. (2007): *Música y danza en el Diario de Madrid (1758-1808): noticias, avisos y artículos*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza.
- ARRIAGA, G. (1988): "La guitarra de cuatro órdenes en el siglo XVI". En: *Música y Educación*, vol.1, n.º 1.
- AYALA RUIZ, J. C. (2006): "Vicente Espinel: evidencias de una obra musical hoy desconocida". En: *HOQUET. Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, n.º 4, pp. 5-23.
- BERMUDO, J. (1555): *El libro llamado declaración de instrumentos musicales*. Osuna.
- BRICEÑO, L. de (1626): *Metodo mui facilissimo para Aprender a tañer la guitarra a lo español*. París: Pedro Ballard.
- BROWN, H. M. (1965): *Instrumental Music Printed Before 1600*. Harvard University Press: Cambridge MA.
- FUENLLANA, M. (1554): *Libro de música para vihuela intitulado Orphenica Lyra*. Sevilla.
- GARCÍA DE LA HUERTA, V. (1785): *Theatro Hespañol, parte IV, Entremes La guitarra*. Madrid: Imprenta Real.
- GUERAU, F. (2000): *Poema harmónico*, estudio, transcripción y facsímil, ed. por Thomas SCHMITT. Madrid: Alpuerto.
- HERRERA, F. (2004): *Enciclopedia de la guitarra*, voz "Guitarra barroca". Valencia: Piles.
- KLIER, J. y KLIER-HACKER, I. (1980): *Die Gitarre. Ein Instrument und seine Geschichte*. Bad Schussenried: Biblioteca de la guitarra.
- MORETTI, F. (1799): *Principios para tocar la guitarra de seis ordenes, precedidos de los Elementos generales de la musica dedicados a la Reyna Nuestra Señora, por el capitan D. Federico Moretti, alfez de Reales Guardias Walonas; grabados por Josef Rico*. Salamanca.
- SANZ, G. (1952): *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*, estudio y facsímil, ed. por GARCÍA-ABRINES, Luis. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. Edición facsímil de los libros primero y segundo de la 3.ª edición (1674) y del libro tercero de la 8ª edición (1697).
- SPENCER, R. (1974) (ed.): *The Burwell Lute Tutor (ca. 1660-1672)*. Leeds: Boethius Press
- TYLER, J. y SPARKS, P. (2002): *The Guitar and its Music*. Oxford: Oxford University Press.
- VALDIVIA SEVILLA, F. A. (2015): *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII*. Málaga: Universidad de Málaga.
- VARGAS Y GUZMAN, J. A. (1994): *Explicación de la guitarra* (Cádiz, 1773). Editado por Ángel Medina, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía. Versión online en la Biblioteca Virtual Andalucía: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1040933> [última consulta, 10 de enero de 2017].
- XIMENEZ, St. (1802): *Dictionarium manuale latino-hispanum ad usum puerorum. auctore Stephano Ximenez*. Madrid: Tipografía Regia, 1802.

YAKELY, J. (2002): “La guitarra a lo español. Aspects of Guitar Performance Practice 1525-1775. En: *The Lute Society Booklets*, n.º 8, Southside Cottage.

\*

<sup>1</sup> SANZ, 1952.

<sup>2</sup> GUERAU, 2000.

<sup>3</sup> Un ejemplo de este acercamiento es el libro de KLIER (1980: 10), en el que se pretende, nada más ni nada menos, ofrecer una "teoría evolutiva de la guitarra". Según esta idea, los autores hablan de las tempranas culturas de Mesopotamia, de la antigua Grecia, de Roma, etc. en las que ya había laúdes y "kytharas", todo esto ilustrado abundantemente con fotos de instrumentos de relieves de pórticos, sarcófagos, esculturas, donde se aprecia un instrumento, muchas veces solo una pequeña parte conservada, que solo tiene una caja, cuerdas y un mástil.

<sup>4</sup> KLIER, 1980: 10.

<sup>5</sup> Biblioteca Cervantes virtual: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/06927218700692762979079/p0000011.htm> [última consulta, 10 de abril de 2017].

<sup>6</sup> Biblioteca Cervantes virtual: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/24661685545133385754491/p0000007.htm> <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/06927218700692762979079/p0000011.htm> [última consulta, 10 de abril de 2017].

<sup>7</sup> En el siguiente enlace se halla la versión original en latín y una traducción al inglés; a continuación solo citaré la versión en latín: <http://earlymusictheory.org/Tinctoris/?#> [última consulta, 10 de abril de 2017].

<sup>8</sup> Quid sit lyra populariter leutum dicta, quid etiam quelibet instrumentalis species ex ea producta, utpote (iuxta linguam vulgarem) viola, rebecum, ghitarra, cetula, et tambura; a quibus omnia hec inventa; quot chordas et qualiter ordinatas primum habuerint et nunc habeant.

<sup>9</sup> Lyra est instrumentum ex ligno concavo in modum testudinis formatum, circa medium habens orificium et collum oblongum, super quod chorde ab infima parte eius iuxta orificium emergentes usque ad summam equaliter tenduntur. Et hanc sonitor manu sinistra non modo sustinet, verum etiam digitorum ipsius attactu chordas deprimit ac elevat. Altera vero aut digitis eius aut plectro chordas ipsas percutit.

<sup>10</sup> Verum, nunc vulgus eam ubique "leutum" appellat, et forsán ad differentiam quorundam aliorum instrumentorum que ex ipsa lyra progressu temporis apud diversas regiones inventa sunt.

<sup>11</sup> Siquidem, Hispanorum invento, ex lyra processit instrumentum quod ipsi ac Itali "violam", Gallici vero "dimidium leutum" vocant. Quequidem viola in hoc a leuto differt, quod leutum multo maius ac testudineum est, ista vero plana ac (ut plurimum) ex utroque latere incurvata.

<sup>12</sup> Quinetiam instrumentum illud a Catalanis inventum, quod ab aliis "ghitarra", ab aliis "ghiterna" vocatur, ex lyra prodiisse manifestissimum est. Hec enim ut leutum (licet eo longe minor sit) et formam testudineam et chordarum dispositionem atque contactum suscipit.

<sup>13</sup> También la R.A.E. define *vihuela* como "Instrumento musical de cuerda, pulsado con arco o con plectro." <http://dle.rae.es/?id=boW3WYt> [última consulta, 10 de abril de 2017].

<sup>14</sup> XIMENEZ, 1802: 429.

<sup>15</sup> GARCÍA DE LA HUERTA, 1785: 97s.

<sup>16</sup> Un ejemplar puede encontrarse en la Biblioteca Digital Hispánica (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000108275&page=1>) [última consulta, 10 de abril de 2017]. Ya en el título se advierte de las piezas para guitarra: "en el primero [de los tres libros] ay musica facil y difcil en fantasias y composturas y pauana y gallardas y algunas fantasias para guitarra".

<sup>17</sup> *Los seys libros del delphin* de Luis de Narváez pueden encontrarse en la Petrucci Music Library (IMSLP): [http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e3/IMSLP304686-PMLP323156-narvaez\\_libros\\_del\\_delphin.pdf](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e3/IMSLP304686-PMLP323156-narvaez_libros_del_delphin.pdf) [última consulta, 10 de abril de 2017].

<sup>18</sup> BERMUDO, 1555: libro II, cap. xxxi, fol. xxviii. ([http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/92/IMSLP122404-PMLP244417-bermudo\\_declaracion\\_1555.PDF](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/92/IMSLP122404-PMLP244417-bermudo_declaracion_1555.PDF)) [última consulta, 10 de abril de 2017].

<sup>19</sup> BERMUDO, 1555: libro II, fol. XCVI.

<sup>20</sup> June YAKELY en su interesante texto *La guitarra a lo español. Aspects of Guitar Performance Practice 1525-1775* (2002: 9) opina justo lo contrario. Para ella esta *diferencia* "is stylistically different from the other *diferencias* in the set and constitutes the first specific evidence that there was a distinct playing style associated with the guitar several decades before the appearance of the five-course guitar. For the first time a Spanish musician defines aspects of a style of music associated with the guitar." Lo que define el estilo guitarrístico de esta diferencia es "the use of repeated notes. This is the first appearance in print of tremolo effect. There are no chords in the *diferencia* in question".

Pese a que se trata de seis compases de los que solo un compás lleva 2 notas repetidas, también en la siguiente 16.<sup>a</sup> diferencia "vihuelística" encontramos varias repeticiones de notas. Es decir, la diferencia es guitarrística, por el *temple*, y no por el estilo o la textura: simplemente por emular la afinación de la guitarra.

<sup>21</sup> La primera edición de la *Declaración de instrumentos musicales* es de 1549 (Osuna, Juan de León), la 2.<sup>a</sup> de 1555 (Osuna, Juan de León).

<sup>22</sup> BERMUDO, 1555: libro II, cap. xxxi, fol. Xxviii.

<sup>23</sup> BERMUDO, 1555: libro II, cap. xxxi, fol. Xxviii.

<sup>24</sup> Hay un ejemplar en la Biblioteca Virtual de Andalucía ([http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo\\_imagenes/imagenes/s/imagen.cmd?path=1003626&posicion=1](http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/imagenes/s/imagen.cmd?path=1003626&posicion=1)) [última consulta, 10 de abril de 2017].

<sup>25</sup> Et resurrexit (Morales; fol. CLVIII); Osanna in excelsis (Morales; fol. CLVIIIv); Villancico (Vázquez, fol. CLIX); Fantasía primera (fol. CLIXv); Fantasía segunda (fol. CLX); Fantasía tercera (fol. CLXv); Fantasía cuarta (fol. CLXI); Fantasía quinta (fol. CLXiv); Fantasía sexta (fol. CLXII).

<sup>26</sup> Crucifixus a tres (fol. CLXIIv); Villancico de Vázquez (fol. CLXIII); Paseábase el rey moro (fol. CLXIIIv); Fantasía primera (fol. CLXIIIv); Fantasía segunda (fol. CLXIIIv); Fantasía tercera (fol. CLXIIIv); Fantasía cuarta (fol. CLXV); Fantasía quinta (fol. CLXV); Fantasía sexta (fol. CLXVv).

<sup>27</sup> FUENLLANA, 1554: *Prólogo al lector*.

<sup>28</sup> BERMUDO, 1555: libro II, fol. XXVIII.

<sup>29</sup> SANZ, G. (1674): *Instrucción de música sobre la guitarra española*, Zaragoza, 1674, *Prólogo al deseoso e tañer*. ([http://h-z.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/03/IMSLP346373-PMLP393222-sanz\\_bk1\\_instruccion.pdf](http://h-z.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/03/IMSLP346373-PMLP393222-sanz_bk1_instruccion.pdf)) [última consulta, 10 de abril de 2017].

<sup>30</sup> SANZ, 1674: 1.

<sup>31</sup> Un interesante e informativo artículo sobre Espinel es el de AYALA RUIZ (2006: 5-23), sobre todo el capítulo "Espinel y la guitarra".

<sup>32</sup> Se trata de un error al considerar la guitarra de 5 órdenes de Bermudo el mismo instrumento que "inventó" Espinel como algunos autores creen: "Siguiendo el ejemplo del laúd que amplió su extensión hacia los graves, se añadió también a la guitarra un quinto coro. El descubrimiento se acostumbra a atribuir normalmente al poeta Vicente Espinel aunque de forma errónea ya que, anteriormente a éste, aparece descrita por Juan Bermudo." (HERRERA, 2004: 2035). U otro ejemplo, la voz "Vicente Espinel" en la wikipedia ([https://es.wikipedia.org/wiki/Vicente\\_Espinel](https://es.wikipedia.org/wiki/Vicente_Espinel)) [última consulta, 10 de abril de 2017]: "Como músico se le atribuye el haber añadido una quinta cuerda a la vihuela, pero eso es discutible, ya que Bermudo, en 1544, menciona ya la guitarra de cinco cuerdas".

<sup>33</sup> Para más detalles sobre estos autores y su repertorio consúltese el manual TYLER y SPARKS (2002); sobre todo la primera parte "The guitar in the sixteenth Century". Véase también el interesante artículo de ARRIAGA (1988).

<sup>34</sup> Se trata del Romance "¡Qué necio que era yo antaño..." (<https://www.upf.edu/todogongora/poesia/romances/083/>) [última consulta, 10 de abril de 2017].

<sup>35</sup> Luis de BRICEÑO (1626). (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1168966d/f7.image>) [última consulta, 10 de enero de 2017] Una edición anterior de 1596 está perdida.

<sup>36</sup> La edición de 1627 está disponible en la Biblioteca Digital Hispánica (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000161357&page=1>) [última consulta, 10 de abril de 2017]

El lema en el título "Soy galana, graciosa, gallarda, guitarra" es del soneto de la guitarra al Lector, probablemente del propio Amat.

<sup>37</sup> Un buen estudio sobre este aspecto puede verse en la investigación de VALDIVIA SEVILLA (2015).

<sup>38</sup> Basta con echar un vistazo a las largas listas de publicaciones para la guitarra de 5 órdenes que incluyen TYLER y SPARKS en su libro *The Guitar and its Music*, op. cit.

<sup>39</sup> VARGAS Y GUZMAN (1994). Versión online en la Biblioteca Virtual Andalucía: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1040933> [última consulta, 10 de abril de 2017].

<sup>40</sup> VARGAS Y GUZMÁN, 1994: 9 y 43.

<sup>41</sup> Citado en VARGAS Y GUZMÁN, 1994: XIX.

<sup>42</sup> El libro de ACKER (2007) es una fuente interesantísima respecto a estos anuncios musicales. Todas las citas son de este libro.

<sup>43</sup> En la Biblioteca Digital Hispánica hay una versión online: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000128545&page=1> [última consulta, 10 de abril de 2017].

<sup>44</sup> MORETTI, 1799: *prólogo*.

<sup>45</sup> Marías, F., 2004: 55-68. Un ejemplo típico de esta idea de la óptima sonoridad en un espacio reducido, con poca gente, lo encontramos en el llamado *Burwell Lute Tutor* (1974: 45 y 61): "You will do well to play in a wainscot room where there is no furniture, if you can; let not the company exceed the number three or four, for the noise of a mouse is a hindrance to the music [...] the gentle and soft playing is to be preferred before others, so that you play neatly and in a little room or to please a small company (the lute not being fit to play in a hall before a multitude of people; there the violin is most fit)."