

Guitarra

En la actualidad se trata fundamentalmente de un instrumento de seis cuerdas compuesto por clavijero, mástil con trastes fijos y caja en forma de ocho, con fondo plano, aros laterales y boca en la mitad superior de la tapa armónica. Pero en otras épocas —y también en ésta— se ha denominado así a cordófonos punteados de otras características.

Etim. Según Corominas, la acentuación revela el origen de la palabra en el griego *kithára* y no en el latín *cithara*, del que derivó el castellano *cedra*. A través de los árabes pasó a las lenguas romances y previsiblemente en primer lugar al castellano, aunque en francés se documentan términos similares con anterioridad (*guitarrez* en el *Roman de la Rose*, c. 1236), por lo que algunos han propuesto una introducción a través de Europa gracias a los contactos sobrevenidos en las Cruzadas.

Edad Media.

La primera mención hispánica se encuentra en el *Ars Musica* (c. 1300) de Juan Gil de Zamora, que en medio de un texto latino tomado literalmente del tratado *De proprietatibus rerum* (c. 1250) de Bartholomaeus Anglicus, intercala una frase con tres términos romances de origen árabe: *Canon et medius canon et guitarra et rabr* (sic) *fuerunt postremo inventa*. Aunque se ha propuesto como anterior la aparición de la *guitarra* en un verso del *Libro de Alexandre* (c. 1249), lo cierto es que el manuscrito más antiguo, el códice O de la Biblioteca Nacional de Madrid, con letra de finales del siglo XIII, escribe *cedra* donde el códice P de la Bibliothèque National de Paris, del siglo XV, pone *guitarra*. Probablemente en la época de esta última copia la *cedra* —instrumento propio de los juglares de gesta— estaba ya en desuso, y el copista prefirió actualizar el concepto.

En su *Libro de Buen Amor* (c. 1330) Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, escribe: *Allí sale gritando la guitarra morisca, / de las bozes aguda e de los puntos arisca, / el corpudo laúd, que tiene punto a la trisca, / la guitarra latina con ésos se aprisca*. Ésta parece ser la única mención castellana conocida a la **guitarra latina**, mientras que la **guitarra morisca** aparece con variantes en otras fuentes documentales. Desconocemos cuáles podrían ser las diferencias y semejanzas formales entre una y otra, pero en algo debían de parecerse para llamarse *guitarras* y en algo debían de distinguirse para recibir los dos adjetivos. El enigma resulta todavía más complejo, si tenemos en cuenta otros versos del Arcipreste que afirman que la *guitarra* no es instrumento adecuado para los *cantares de arávigo*, lo que parece extraño, al menos, para la *guitarra morisca*. Se han revelado vanos los intentos de algunos estudiosos por identificar y distinguir ambos tipos en la iconografía de la época. Así, el modelo instrumental que para Sachs (1930) podría ser *guitarra morisca*, para Lamaña (1979) es *guitarra latina*, Álvarez (en Fernández de la Cuesta, 1983) lo identifica como **cedra**, aunque Rey (1975) ya había demostrado que en los siglos XIII y XIV comúnmente se llamaba **cítola**. Posteriormente Wright (1977) deshizo el equívoco en la terminología inglesa. La confusión proviene de que el contorno de la *cítola* recuerda vagamente la forma en ocho que será tónica de la guitarra a partir del siglo XVI, detalle que se ha constituido en falsa pista para los citados musicólogos, que a su vez han influido en numerosa literatura posterior.

En realidad la **guitarra más difundida entre 1250 y 1500** tenía la apariencia de un pequeño laúd, aunque con notables diferencias constructivas respecto a éste, porque su clavijero, mástil y caja estaban tallados en la misma pieza de madera. Así la describe Johannes Tinctoris en el libro cuarto de su tratado *De inventione et usu musicae* (1484): *Quin etiam instrumentum illud a Catalanis inventum: quod ab aliis ghittera: 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*. (Es evidente que también procede de la lira ese instrumento inventado por los catalanes, que unos llaman ghittera y otros ghiterna. Éste tiene la misma forma de concha de tortuga, misma disposición de cuerdas y mismo modo de tañido que el laúd, aunque es bastante menor que él).

En realidad las diferencias con el laúd van más allá del simple tamaño y sus semejanzas sólo lo son a primera vista. Debido a esta forma peculiar de media pera, el humorístico *Libro de cetrería* de Evangelista (s. XV) describe unos halcones *de talle de guitarra*. La representación más antigua de un instrumento con estas características se fecha c. 1280 en las miniaturas de las *Cantigas de Santa Maria* (Biblioteca de El Escorial, b, I, 2, fol. 104r)



donde se distinguen tres cuerdas y es tañido con plectro. Con frecuencia los escritos modernos (Lamaña, 1973 y 1979) atribuyen a este modelo equivocadamente el nombre de **mandora**, término que no se documenta en castellano ni catalán en toda la Edad Media. No es descartable que también se llamase *guitarra* a algún instrumento de fondo plano y contorno en ocho —lo que explicaría la referida dualidad y también la evolución posterior— pero no podemos señalar un modelo iconográfico con la misma seguridad, porque los instrumentos de este tipo, de punteo o de arco, se conocían normalmente como **vihuelas**.

La iconografía de los **siglos XIV y XV** —muy numerosa en la pintura sobre tabla de los retablos marianos aragoneses (Ballester, 1990, cataloga más de cuarenta representaciones)— muestra que la guitarra de forma de media pera con tres o cuatro órdenes tuvo un auge considerable en esa época. Paralelamente la abundancia de documentos escritos señala su habitual utilización por los juglares. Algunos textos catalanes mencionan el *llaút guitarrench*, que posiblemente sea un modelo de tamaño intermedio entre el laúd y la guitarra, también detectable en la iconografía.

El *Poema de Alfonso XI* (c. 1348) menciona la *guitarra serranista, estromento con razón*, en la que se ha querido ver otro modelo distinto. Probablemente sólo se trate de una corrupción de *sarracenica* —término utilizado por Jean de Grouchy (c. 1300) para referirse en latín a la *morisca*— u otro adjetivo similar.

La documentación publicada por Menéndez Pidal (1942), Anglés (1970) y Gómez Muntané (1979 y 1992) referida respectivamente a las cortes de Castilla, Navarra y Aragón denota **una notable actividad guitarrística en las décadas que rodean el 1400 y hasta mediado el siglo XV**. Los mismos nombres de juglares guitarristas aparecen en varias cortes e, incluso, sirven de emisarios entre los monarcas. Salvo alguna excepción, provienen de Castilla y forman grupos o *coplas* de dos o tres:

Alfonso de Peñafiel, Pedro Alfonso de Sevilla y su hijo Juan Alfonso, que después formaría *copla* con **Juan de Escobar**;

Hans de Loge (¿Lieja?) y **Juan de Palencia**;

Alfonso de Carrión, Alfonso de Toledo y Martín de Toledo (Gómez Muntané, 1992).

Gran fama adquirieron los ciegos **Juan Fernández y Juan de Córdoba**, que sirvieron en la corte de Felipe el Bueno, duque de Borgoña, entre los años 1433 y 1456 y que, según diversos testimonios, tañían indistintamente laúdes, guitarras o vihuelas de arco. El poeta Martin Le Franc llega a afirmar en *Le Champion des Dames* que Binchois y Dufay sentían vergüenza y envidia ante la belleza de la música realizada por ambos ciegos.

Pero el más famoso de todos estos guitarristas fue, sin duda, **Rodrigo o Rodriguet**, apodado precisamente *de la Guitarra*, que formando *copla* con su criado Diego sirvió a Alfonso V de Aragón y a Juan II de Castilla, y al que se atribuye la balada a tres *Angelorum psallat tripudium*, del código de Chantilly, firmada por S. Uciredor (Rodericus).

Sin embargo, la música más comúnmente practicada por estos tañedores de cuerda debía consistir en improvisaciones en las que uno de los elementos de la *copla*, el *tenorista*, entonaba como *cantus firmus* la melodía de una canción conocida, mientras otro, el *discantor*, improvisaba contrapuntos. No nos han quedado ejemplos seguros de este estilo —cuyas últimas derivaciones se detectan en las primeras publicaciones italianas (**J. A. Dalza y F. da Milano**) para dos laúdes a comienzos del siglo XVI— pero posiblemente algunas piezas instrumentales del Cancionero Musical de la Catedral de Segovia (c. 1500) recojan algo de él. El *tenorista* podía limitarse también a tañer un *ostinato* de uno o varios acordes, en un estilo del que se hace eco **Enríquez de Valderrábano** en la última pieza de su *Silva de Sirenas* (1547): *Esta música es para discantar sobre un punto o consonancia, que es un compás que comúnmente llaman el atambor [...] Este es el canto llano, que ha de llevar otra vihuela [...] o en guitarra a los viejos.*

Testimonio del carácter bullanguero y poco ceremonioso de la guitarra es una frase de un vocabulario anónimo (c. 1430) conservado en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia (Ms. N. 73 de la Colección Salazar): *No devían armar cavalleros sino [...] en acto de armas y en día de batalla o de conbate y no con guitarras o con panderos.*

Desde mediados del siglo XV la guitarra, al igual que el laúd y la vihuela utilizados por los mismos ministriles, fue abandonando el plectro y adoptando la técnica de tañido directo con los dedos. El testimonio más antiguo viene dado por **Alfonso de Palencia** en su *Perfección del Triunfo Militar* (1459), en el que señala la preeminencia de Apolo en la música por tañer *la guitarra con su propio pulgar, dexada la péñola*. Conviene señalar, sin embargo, que Alfonso de Palencia está en este caso traduciendo un texto propio escrito originalmente en latín: *presertim cytharam police proprio pulsaverit, plectro dimisso*. En otros libros de esta época el término *guitarra* también es adoptado como traducción del latín *cythara* de textos antiguos, lo que puede dar lugar a aparentes anacronismos. Así, fray Vicente de Burgos en el *Libro de las propiedades de las cosas* (1529), traducción del citado *De proprietatibus rerum*, de B. Anglicus, afirma que *este instrumento fue primero hallado de Apolonio, según dizen los de Greçia*, etc. Sin embargo, Nebrija en su *Vocabulario* (1492) no registra la palabra *guitarra* —que sí aparece en *La Gaya Ciencia* (c. 1475), de Pero Guillén de Segovia — y, por el contrario, equipara el latín *cythara* al castellano *çitola*.

Tal ausencia y las escasas menciones a la guitarra en la literatura tardomedieval (hay algunas en el *Cancionero Musical de la Colombina* y el *Cancionero llamado Flor de enamorados*) pueden ser indicativos de que **en los últimos decenios del siglo XV ya había pasado la época de esplendor de la guitarra**. Lo mismo parece atestiguar el ya citado **Tintoris** (1484): *Ghitterre autem usus propter tenuem ejus sonum, rarissimus est. Ad eamque multo sepius catalanas mulieres carmina quaedam amatoria audiui*

concinere, quam viros quicquam ea personare (La guitarra se usa poco, debido a su débil sonido. He oído con más frecuencia a las mujeres catalanas que a los hombres acompañarse de ella para cantar en grupo canciones de amor).

Cuatro órdenes.

De la escasa documentación conocida resulta difícil deducir el proceso que condujo desde la guitarra medieval, semejante a un pequeño laúd, a la de fondo plano y forma de ocho, que vemos más comúnmente practicada en el siglo XVI y siguientes. Quizá no hubo una verdadera evolución, sino más bien una ruptura provocada por la aparición o desarrollo del nuevo tipo instrumental, muy influido por la vihuela de mano, que eclipsó al otro modelo monopolizando el nombre, la técnica y el uso. De todos modos, éste no desapareció totalmente, como parece deducirse del *Vocabulario de las dos lenguas Toscana y Castellana* (1570), de Cristóbal de las Casas, que traduce *guitarra* por **ribeba o ribeca**, términos toscanos a los que también equipara **rabel**, instrumento de aspecto semejante a la guitarra de media pera.

Como ejemplo temprano de representación de un instrumento de cuatro órdenes —son visibles la prima simple y el cuarto orden formado por bordón y cuerda delgada— puede señalarse una tabla anónima de *La Virgen de Gracia*, de la Iglesia Parroquial de Enguera (Valencia) de finales del siglo XV. Ballester (1990, n.º 39) lo clasifica como *vihuela de mano*, lo que podría ser válido, pero el número de cuerdas, el octavamiento del cuarto orden y las dimensiones menores que las vihuelas coetáneas lo acercan conceptualmente más a la *guitarra*. Su contorno atípico nos dice que el estereotipo en forma de ocho estaba todavía en fase de formación.

Juan Bermudo en su *Declaración de instrumentos musicales* (1555) es el autor que más se extiende sobre las características de la guitarra de cuatro órdenes, aunque sus explicaciones no resuelven todas las dudas. Su idea fundamental es que la guitarra es una vihuela pequeña y bastaría añadir cuerdas a la una o quitarlas a la otra para transformarlas. Bermudo habla como teórico y pretende que la práctica siga a la teoría, pero evidentemente es más fácil quitar que añadir cuerdas a un instrumento, porque ello implica modificar algunos elementos importantes, como el clavijero y los puentes.

La relación de tamaño que establece entre guitarra y vihuela es similar a la que **Tinctoris** notaba entre la guitarra medieval y el laúd. Pero la guitarra de la época difiere de la vihuela no sólo en el tamaño y el número de cuerdas, sino también en un importante detalle del encordado:

Suelen poner a la quarta de la guitarra otra cuerda que le llaman requinta. No sé si cuando este nombre pusieron a la tal cuerda formava con la dicha quarta un diapente, que es quinta perfecta, y por esto toma nombre de requinta. Ahora no tienen este temple, mas forman ambas cuerdas una octava.

Poco antes Bermudo apunta, aunque sin darse cuenta, la explicación del nombre de *requinta*, que tan contradictorio le resulta: *Suelen llamar a la cuerda más baxa, quinta, yo la llamaría quarta*. Como los nombres de las cosas suelen responder a realidades más que a caprichos, el dato nos permite suponer que en algún momento del desarrollo de la guitarra esa cuerda debió de ser efectivamente la quinta. Supongamos, como ejemplo hipotético, un posible encordado medieval de tres órdenes —aunque cabría proponer otros— en que el tercer orden estaría formado por la quinta cuerda y su *requinta*: Así se explicaría esta aparente contradicción.

También a **Covarrubias** (*Tesoro de la lengua*, 1611), autor generalmente bien informado, la misma palabra le incita a confusión: *Tienen estas cuerdas requintadas, que no son unísonas, como las de la vigüela, sino templadas en quinta*. Unos años más tarde A. J. de Salas Barbadillo (*Corrección de vicios*, 1615) utilizará el término *requarta*, formado quizá posteriormente a imitación de *requinta*: *Empezó a requerir las cuerdas [...] de la prima al bordón y de la segunda a la requarta*.

La tradición siguió usando estos términos y volveremos a encontrarlos en la *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes*, de **Antonio Abreu** (1799): *Unos usan poner bordones solos duplicados, otros sólo un bordón y una cuerda delgada en octava, que llaman requarta, requinta y sextillo*.

Pero lo más interesante que deducimos de todo ello es que desde antiguo la guitarra incluía órdenes de cuerdas octavadas, lo que tendría importantes consecuencias más adelante. Incluso es posible que en una afinación como la propuesta la *quinta* fuera la cuerda afinada en la octava aguda y la *requinta* el bordón grave añadido posteriormente. Por lo que sabemos acerca de la vihuela de arco y de la cítola, **tales afinaciones no correlativas (llamadas “re-entrantes” o “recurrentes” por algunos musicólogos), en las que la cuerda más grave no está en un extremo sino en el centro, fueron frecuentes en la Edad Media e iban ligadas a técnicas de arco o de punteo casi olvidadas en la actualidad**.

Bermudo no distingue a veces —le ocurre también al hablar de la vihuela o de la bandurria— entre *cuerda y orden*, por lo que debemos reinterpretar afirmaciones suyas como: *Las guitarras tienen comúnmente quatro cuerdas*. Aunque tal número no pueda descartarse del todo, por lo que se deduce del resto de la documentación conocida —aunque sea en otros países o de fechas posteriores— la guitarra más frecuente en aquella época tenía siete cuerdas distribuidas en cuatro órdenes.

Bermudo especifica dos temples posibles: a los viejos y a los nuevos, dependiendo de la afinación del cuarto orden a distancia de quinta o de cuarta del tercero: Aunque la relación interválica (temple) se representa así con exactitud, la altura absoluta de los sonidos (afinación) debe considerarse variable y Bermudo propone hasta siete alturas distintas, moviéndose siempre en el plano teórico. Según él, **el temple llamado a los viejos más es para romances viejos y música golpeada que para música del tiempo**, mientras por el contrario, **el que hubiere de cifrar para guitarra buena música sea el temple de los nuevos**. El mismo autor recomienda que se coloquen diez trastes —aunque reconoce que con frecuencia no pasaban de cinco o seis— para alcanzar un ámbito de dos octavas.

También **Alonso Mudarra** exige diez trastes en sus *Tres Libros de Música en cifra para vihuela* (1546), en cuyo primer libro se incluyen las primeras seis obras conocidas para guitarra, una *al temple viejo* y cinco *al temple nuevo*. **Una indicación suya al comienzo de la primera obra para guitarra nos reafirma en la sospecha de que con frecuencia las guitarras carecían de bordón, por lo que el orden IV era más agudo que el III y el II: A de estar entrastada como vihuela con diez trastes. A de tener bordón en la quarta**. Algunas guitarras, según esto, carecían de bordón. Las cuatro Fantasías, Pavana y Romanesca que publica Mudarra no deben considerarse como repertorio habitual de los guitarristas, sino como excepción, según observa Bermudo: *De mayor habilidad se puede mostrar un tañedor con la inteligencia y uso de la guitarra que con el de la vihuela, por ser instrumento más corto*.

Lo mismo cabe decir de las nueve obras *para vihuela de quatro órdenes, a la que comúnmente llaman guitarra*, incluidas por **Miguel de Fuenllana** en su *Libro de Música para Vihuela*, intitulado *Orphenica Lyra*, (1554), entre las que se cuentan seis *Fantasías* además de un *Crucifixus*, un villancico de Juan Vázquez y el romance *Paseábase el rey moro* glosado por el propio Fuenllana. Aunque el autor no explica nada sobre el particular, se deduce que todas las obras están cifradas para guitarra *a los nuevos*.

Aparte de estas quince piezas, sólo cabe mencionar en todo el siglo XVI español el *discante* con que finaliza la *Silva de Sirenas*, de **Valderrábano**, citado más arriba, en el que la guitarra juega un papel de simple *atambor*. La notación utilizada en todas estas obras es la misma cifra que se empleaba para la vihuela.

Pero, dejando aparte a los tañedores más hábiles, que compaginarían vihuela y guitarra, **para la generalidad de los guitarristas el rasgueo era la única técnica conocida y la función del instrumento se limitaba a acompañar canciones y sonos de danza, o sea, romances viejos y música golpeada**, para desesperación de Bermudo y censura de Mateo Flecha, que en su ensalada *La Viuda* (c. 1539), alegoría de la Música, incluye estos versos: *Y del vulgo en general / me querello, / porque tiende más el cuello / al tin-tín de guitarilla / que a lo que es por maravilla / delicado. / Y el dicho vulgo ha inventado / nueva música de morteros, / perdido por majaderos*. En otra ensalada, *La Bomba* (c. 1540), Flecha presenta a un tañedor de guitarra, Gil Piçarra, templando su instrumento y utiliza las onomatopeyas *dendén* y *dindirindín*, frecuentes en los cancioneros, para imitar madrigalísticamente el sonido del instrumento.

Si tenemos en cuenta tanto los escasos datos iconográficos como las poco numerosas citas literarias de la época, hemos de concluir que **la guitarra de cuatro órdenes no alcanzó en España durante el siglo XVI la popularidad que la de cinco alcanzaría en la centuria siguiente**. El anónimo francés autor del *Discours non plus mélancoliques* (1557) afirma que *depuis douze ou quinze ans en ça, tout nostre monde s'est mis à guiterner [...] en manière que trouverez aujourd'hui plus de guitermes en France qu'en Espagne* (Andrés, 1995).

En fechas posteriores a 1600 siguieron utilizándose guitarras de cuatro órdenes, conocidas comúnmente como guitarillas. Apenas pueden citarse dos instrumentos conservados (Arriaga, 1991-92), que en su forma original posiblemente fueron guitarras de cuatro órdenes, a las que posteriormente se les añadió el quinto.

Cinco órdenes.

I. Generalidades. Aunque una cierta lógica parece indicar que la evolución “natural” añadió un quinto orden a la guitarra, los datos muestran una realidad menos simple y menos clara. La guitarra de cinco órdenes, según los modelos que conocemos del siglo XVII, es un instrumento bastante más grande y más grave que la de cuatro. Podría definirse más bien como un híbrido entre la vihuela de seis órdenes y la guitarra de cuatro, instrumentos ambos a los que desbancó de la práctica musical. De aquélla tomaría el tamaño y la técnica de punteo —con frecuencia también le usurparía el nombre— y de ésta el modo de encordar con órdenes octavados y la técnica de rasgueo. Esto es: un cuerpo de vihuela con encordado de guitarra. De todas maneras, no sabemos cómo se operaron estos cambios y quiénes fueron sus autores.

Una tradición sustentada en Cervantes (*Viaje del Parnaso*, 1614), Lope de Vega (*El Laurel de Apolo*, 1630, y *La Dorotea*, 1632) y **Nicolao Doizi de Velasco** (*Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra*, 1640) atribuye la invención o añadido de la nueva cuerda, que según estos autores sería la prima, al literato y músico **Vicente Espinel** (1550-1616). Doizi afirma: *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*. Pero ¿cómo añadiendo una *prima* a un instrumento pequeño y, por tanto, relativamente agudo, resulta otro más grave? **Gaspar Sanz** (1674) copia a Doizi, pero significativamente omite la referencia a la *prima*: *Antiguamente no tenía más que quatro cuerdas, y en Madrid el Maestro Espinel, Español, le acrecentó la quinta y por eso [...] los Franceses, Italianos y demás Naciones, a imitación nuestra, le añadieron también a su Guitarra la quinta y por eso la llaman Guitarra Española*.

Fuenllana había publicado ya en 1554 —Espinel era todavía niño— en su mencionada *Orphenica Lyra* nueve obras para *vihuela de cinco órdenes*, aunque distinguiéndolas claramente de las otras nueve para *vihuela de cuatro órdenes que comúnmente llaman guitarra*. Al año siguiente **Bermudo** declaraba: *Guitarra avemos visto en España de cinco órdenes de cuerdas*, y proponía su generalización: *Fácilmente esta Música [de diecisiete puntos o más] se puede tañer en guitarra, si le ponen otra cuerda, que esté sobre la prima un diatessaron*.

Sin embargo, el modelo de guitarra más generalizado que encontramos en el siglo XVII es un instrumento que, respecto al modelo de cuatro, ha ampliado su ámbito con un quinto orden situado, no por encima de la *prima*, sino por debajo de la cuarta. Bien claro lo afirma **Joan Carles Amat** en su *Guitarra española* (1626, aunque listo para la impresión en 1596): *Sólo se halla una diferencia y es ésta: que en la Guitarra de cinco ay un orden más, que es el quinto*.

En resumen: a pesar del prestigio de los que lo afirman y mientras algún dato no aclare la contradicción, es dudoso que Espinel inventase nada pero, si algo le añadió a la guitarra, no fue la *prima*. En la práctica este orden V solía estar formado, igual que el IV, por un bordón y una cuerda *requintada* a la octava aguda, según la afinación más comúnmente utilizada, sobre todo para el estilo rasgueado.

Ya que no podemos personificar el invento, conviene, al menos, ponerlo en relación con el progresivo auge desde comienzos del siglo XVI de los gremios de violeros (Bordas-Arriaga, 1991-92), a los que con frecuencia creciente se aplicó el nombre de *guitarreros*, por ser la guitarra el instrumento de mayor demanda. En estos artesanos, más que en los músicos teóricos o prácticos, puede estar el secreto de muchas modificaciones en los instrumentos.

Quien más detenidamente trata el variable asunto de **la afinación** es **Gaspar Sanz** en su *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española* (Zaragoza, 1674):

El que quiere tañer guitarra para hazer música ruidosa o acompañarse el baxo por algún tono o sonada, es mejor con bordones la guitarra que sin ellos. En España algunos usan de dos bordones en la quarta y otros dos en la quinta y, a lo menos, como de ordinario, uno en cada orden (el temple señalado; incluso sin cuerdas requintadas). En Roma aquellos maestros sólo encuerdan la Guitarra con cuerdas delgadas, sin poner ningún bordón, ni en quarta ni en quinta [...] Si alguno quiere puntear con primor y dulçura, y usar de las campanelas, que es el modo moderno con que aora se conpone, no salen bien los bordones, sino sólo cuerdas delgadas.

Es decir: Otras varias razones prácticas expone Sanz para mostrar su preferencia por esta afinación sin bordones. Algunas son discutibles —como la de que con bordones se produce una cacofónica segunda inversión del acorde de Re, cosa que también ocurre sin ellos— pero queda fuera de duda que sus obras de punteado están concebidas para un instrumento sin bordones. Los musicólogos e intérpretes, apegados a la estética de la guitarra de seis cuerdas simples, se han negado a aceptar esta evidencia (por ejemplo, Salazar, 1961, o las grabaciones de tantos guitarristas) y han provocado un mal entendimiento de la hermosa música de Sanz hasta tiempos muy recientes.

De algunas indicaciones recogidas en el *Luz y Norte* (1676), de **Lucas Ruiz de Ribayaz**, se deduce que la colocación de la cuerda delgada en los órdenes IV y V se hacía en posición más exterior —*más alta*, dice Ruiz— que los respectivos bordones, de modo que el dedo pulgar pulsaba antes la octava aguda que la grave. De esta manera puede conseguirse, incluso, tañer sólo la octava aguda en los pasajes de *campanelas* tan característicos del repertorio guitarrístico barroco.

Se practicaron otras variantes en la afinación de los órdenes IV y V. Aunque no lo dice expresamente el autor, del análisis de las obras de **S. de Murcia** Arriaga y Bordas (1991) deducen que utilizaba un encordado muy común entre los guitarristas franceses, consistente en poner bordón y cuerda octavada en IV y dos cuerdas agudas sin bordón en V.

M. Valero (c. 1760) coloca dos bordones y cuerda octavada en ambos órdenes, porque utiliza un instrumento destinado a realizar el bajo continuo. Sólo en un tardío tratado portugués (M. Paixao Ribeiro, 1789) encontramos un encordado semejante.

Notemos finalmente que rara vez se practica la *scordatura*, pero pueden señalarse dos ejemplos *por el destemple* en **A. de Santa Cruz**, que baja un semitono a los órdenes IV y V.

Todas las fuentes españolas utilizan el sistema italiano de cifra, con la prima figurada en la línea más baja, que de algún modo hereda el sistema de notación de la vihuela.

Hacia 1600 el uso de la guitarra de cinco órdenes se había extendido y generalizado de tal modo, que el *Tesoro de la lengua*, de **S. de Covarrubias** (1611), la define como *instrumento bien conocido y exercitado muy en perjuicio de la música que antes se tañía en la vihuela*, y en otro lugar añade: *La guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente a lo rasgado, que no ay moço de cavallos que no sea músico de guitarra*.

Rey (1997) reúne y resume más de un centenar de citas literarias anteriores a 1650, que sitúan a la guitarra en todos los niveles y ámbitos de la sociedad española durante la primera mitad del siglo XVII. La conquista de tan vasto territorio no se hizo sin vencer bastantes resistencias, como la mostrada por Covarrubias, lo que convirtió a los guitarristas en defensores de su instrumento, dispuestos a proclamar a los cuatro vientos su perfección. Pero tal perfección no era entendida de la misma manera por todos. Ya **Amat** (1596) afirma que con la guitarra y su sencilla colección de posturas *puede cualquier ajuntar o acomodar todo lo que tañe y puede tañerse con cualquier instrumento de música*. Y más adelante narra cómo convenció a unos músicos profesionales tras superar el reto que éstos le pusieron con una obra de Palestrina a cinco voces.

La defensa de la guitarra frente al laúd que efectúa **Luis de Briçño** en su *Método* (1626) es peor que cualquier acusación. Ciñéndonos al núcleo de su argumentación, el laúd *debe ser bueno, estar bien afinado, bien tañido y escuchado con recogimiento*, mientras que la guitarra goza de todas las ventajas *porque puede estar mal afinada y mal tañida*. El tono de su defensa baja todavía algunos puntos, no en intensidad, sino en inteligencia, en su *Romance hecho por el señor Luis contra los que se burlan de su guitarra y de sus canciones*: *Todos se burlan de mí / y yo me burlo de todos, / porque si me llaman asno, / ellos son neçios y tontos*.

En el extremo contrario —aunque el tamaño de los insultos sea parecido— se sitúa el *Memorial* elevado a Felipe IV por don **Juan Espina** (1632), nigromántico personaje que coleccionó en su casa los objetos más extraños. Defensor pitagórico de la distinción entre semitonos mayores y menores, preparó una guitarra con muchos más de los doce trastes habituales. *Cuando la vieron los guitarristas se rieron de que hubiese hombre que quisiese tañer en aquella guitarra*. Entonces se desató el desprecio de don Juan: *Pues si hablásemos de los infinitos enjambres de guitarristas que hoy hay, sin entender ninguno de ellos palabra, es cosa perdida considerar adónde ha llegado la soberbia de su ignorancia, pues todo es burla con su notable maldad contra la ciencia, respeto que no hay hoy tramujista de plaza, ni logrero miserable, ni oficial el más mínimo mecánico que no quiera que su voto sea primero en la música*. Según él, los guitarristas saben que *está falsa y mentirosa la guitarra, pero que así suena bien y cuesta poco trabajo el tañerla y ganan dineros con ella*.

En términos más razonables y profesionales se expresa **Nicolao Doizi** (1640): *Sobre ser instrumento perfecto o imperfecto, capaz o incapaz he hoído varios pareceres [...] lo tengo tan perfecto como el Órgano, Clavicordio, Harpa, Laúd y Tiorba [...] Así mostraré con razones evidentes su mucha perfección y grande capacidad.* A tal demostración está dedicada más de la mitad de su obra, de cuya lectura se desprende que la polémica había cundido por toda Europa. Para Doizi es, precisamente, el temperamento igual lo que dota de perfección a la guitarra, porque le permite tañer en cualquier tono.

Con bastante gracia y no sin ironía **Gaspar Sanz** (1674) zanja la polémica, que en su época debía de haber perdido ya virulencia: *Otros han tratado de la perfección de este instrumento, diziendo algunos que la Guitarra es Instrumento perfecto, otros que no; yo doy por un medio y digo que ni es perfecta, ni imperfecta, sino como tú la hicieres, pues la falta o perfección está en quien la tañe y no en ella [...] por lo qual, cada uno ha de hazer a la Guitarra buena o mala, pues es como una dama, en quien no cabe el melindre de mírame y no me toques.*

Se han conservado muy pocas guitarras españolas de esta época (Bordas-Arriaga, 1991), cosa rara, pues debieron fabricarse por cientos, si no por miles, desde las más lujosas, de aros de ébano, lazo de oro y puente de plata (Lope de Vega, *Arcadia*, 1598), hasta la más tosca construida por un aprendiz de carpintero (Minguet, *Advertencias*, 1752), y de varios tamaños, desde el *guitarrón* al *tiple*.

II. Estilo rasgueado. El primer libro dedicado a los que practicaban el rasgueo es el ya citado de **J. C. Amat** (1596). En el título del tratadillo se mencionan *dos maneras de Guitarra, Castellana y Cathalana de cinco órdenes*, lo que no hace referencia a dos tipos distintos de guitarra, sino a los dos idiomas en que está el texto. Amat utiliza y propone la afinación con bordones y cuerdas octavadas en los órdenes IV y V. Es el primero en codificar las posturas de la mano izquierda con las que se forman los acordes utilizados en el estilo rasgueado.

El sistema de Amat, conocido posteriormente como **alfabeto catalán**, establece doce acordes mayores o *puntos naturales*, y doce menores o *bemollados*, cada uno sobre una nota de la escala cromática, y les asigna un número. Amat ordena y sistematiza, pero no inventa una técnica de *puntos* o *acuerdos* que seguramente llevaba por estas fechas ya mucho tiempo —¿cuánto?— practicándose a espaldas o al margen del lenguaje polifónico oficial, aunque las referencias al mismo, como las invectivas de Bermudo contra la *música golpeada*, sean escasas y despectivas. Como él mismo reconoce: *Llámanse estos puntos de muchas maneras, como es cruzado mayor y cruzado menor, vacas altas y vacas baxas, puente y de otras infinitas maneras, que los músicos unos y otros les han puesto nombres diferentes, pero yo aquí no los llamaré sino primero, segundo...*

De la confrontación de diversas fuentes (Vega, 1931) podemos deducir la correspondencia entre algunas denominaciones tradicionales de estas posturas y el **alfabeto italiano** —en España más conocido como **abecedario**— inventado por **Girolamo Montesardo** (*Nuova inventione*, 1606), que es el sistema de acordes más difundido:

+ —Mi menor— *bemolillo*
 A —Sol mayor— *prima o bastón alto*
 B —Do mayor— *tendido*
 C —Re mayor— *cruzado*
 D —La menor— *bemol*
 E —Re menor— *tisbe*
 F —Mi mayor— *cruzadillo*
 G —Fa mayor— *bacas*
 H —Si bemol mayor— *punte*
 I —La mayor— *patilla*
 R —Si mayor— *rebajas*
 X —Si menor— *cangrejo*

Obsérvese que, excepto las dos últimas, estas denominaciones populares recaen sobre las diez primeras posturas del abecedario, las más usuales. No he podido identificar otros términos como *guzmanillo*, *vacas altas* o *vacas bajas*. Seguramente existían denominaciones de alcance local o regional.

Con el rasgueo de estos acordes los guitarristas omnipresentes acompañaban no sólo las monodias populares o de moda, sino también la polifonía, y no sólo la de escritura más vertical, sino incluso la imitativa o fugada, como testimonia Amat.

Cifras con el *alfabeto italiano* o *catalán* acompañando a la notación musical normal, se encuentran en varios manuscritos polifónicos — cancioneros de Olot, de la Casanatense (Roma) y de la Biblioteca de Catalunya (Yakeley, 1996)—, y un impreso, el *Libro Segundo de Tonos y Villancicos [...] Con la Zifra de la Guitarra Española a la usanza Romana* (Roma, 1624), de **Juan Aranyés**.

Hay constancia también de que durante los reinados de Felipe III y Felipe IV los cantores de cámara del rey se acompañaban frecuentemente de guitarras.

En París (1626) publicó **Luis de Briçño** un *Método mui facilísimo para aprender a tañer la Guitarra a lo Español*, que tampoco conoce más técnica que el rasgueo. Propone una afinación sin bordones, que tuvo gran éxito en Francia. Su sistema de *puntos o aquerdos más necesarios para cantar y tañer* consta de dieciséis posturas, denominadas con números, letras y otros signos, cuya utilización se señala sobre el texto de las canciones, porque en ningún caso publica Briçño la música de éstas. El libro sólo pudo serle útil a alguien que conociera de oído este repertorio, como ocurre con algunos manuscritos que sólo recogen letras de canciones y signos de acordes rasgueados (Yakeley, 1996).

Las guitarras de Amat y Briçño no necesitaban más que cuatro trastes, pero otros músicos de más empeño, aun sin salir del estilo rasgueado, requerían más. El portugués **Nicolao Doizi de Velasco**, músico de cámara de Felipe IV y del Cardenal Infante, propone, al menos, nueve en su *Nuevo modo de cifra para tañer guitarra* (Nápoles, 1640), que representa una postura totalmente divergente respecto a Briçño. Doizi es partidario de encordar 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 voces naturales. Su intención es ampliar el repertorio de consonancias del estilo rasgueado, para lo que utiliza un sistema de letras distinto de todos los anteriores. Pero su intento va más allá y busca el modo de formar en la guitarra los diez y nueve acordes de tres o cuatro sonidos que la armonía contemporánea permitía sobre cada nota de la escala cromática; farragoso sistema que en la práctica debió de ejercer escasa influencia.

El tratado más completo en la España de su época sobre el arte del acompañamiento rasgueado está, sin duda, en la primera parte de la *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española* (Zaragoza, 1674), de **Gaspar Sanz**, que comprende cinco reglas o *documentos para tañer rasgueado* y seis láminas con abundantes ejemplos prácticos. Sanz adopta el abecedario italiano y reconoce que esta parte de su libro es apenas original, salvo un *Laberinto para componerse diferencias sobre cualquier tono*, pero en su claridad y brevedad debió de cifrarse buena parte del éxito de la publicación. La afinación recomendada para el rasgueo es con bordones. Por primera vez aparecen en un tratado español indicaciones sobre el movimiento de la mano derecha al rasguear, algo que Amat había considerado *excusado tratar, pues los tonos lo llevan consigo [el ayre]*. *Hágase cuenta que la mano derecha que toca la Guitarra es el Maestro de Capilla que lleva el compás, y los dedos de la mano izquierda son los instrumentos y voces que rige y gobierna por ella.*

Los tratados para la guitarra rasgueada aparecidos en España con posterioridad al de Sanz (**Lucas Ruiz de Ribayaz**, *Luz y Norte*, 1676, **Pablo Minguet**, *Reglas y Advertencias*, 1752, o **Andrés de Sotos**, *Arte para aprender con facilidad*, 1760), o son copia de obras anteriores o bien no ofrecen ninguna novedad. La simplicidad del contenido musical de todos ellos revela el público al que iban destinados. Así, Sanz expone: *Este tratado te podrá servir de sùmula y primeros rudimentos [...] En beneficio de la juventud bien inclinada, para que después de las tareas principales del estudio, pueda el virtuoso desterrar el ocio con exercicio tan decente como éste.*

Pero había también un público más específico: *Para los que empiezan a tañer de rasgueado y aprenden a danzar*. Efectivamente, la guitarra y la bandurria parecen ser los instrumentos preferidos por los maestros de danzar, sobre los que hay abundantes referencias literarias. En este aspecto son interesantes las observaciones de Juan de Esquivel Navarro en sus *Discursos sobre el arte del danzado* (Sevilla, 1642). Criticando a los maestros que ofrecían sus servicios por la calle, sin tener escuela propia, dice: *Y no tratan de más que de enseñar cuatro movimientos impropios y desproporcionados, llevando la guitarra debaxo del brazo, con poca autoridad de sus personas*. La guitarra resulta ser, incluso, la pareja de baile ideal y obligada del maestro: *Y si alguna vez se ofrece danzar, ha de ser con el instrumento y no de otra manera.*

III. Acompañamiento sobre la parte. Además del rasgueo, la guitarra permitía otros acompañamientos más elaborados, siguiendo la práctica del bajo continuo. A esta técnica dedica **Sanz** el segundo tratado de su Libro Primero, siguiendo siempre un criterio de utilidad para los músicos. Para tales cometidos recomienda la afinación con bordones. Resume toda la materia en doce reglas, que él reconoce haber tomado de otros autores (F. Corbeta y G. B. Granata) y perfeccionado con diversos músicos italianos.

Los destinatarios del tratado son *los instrumentistas de España, que por no aver quién [les] dé alguna luz (aunque son muy diestros) les causa novedad y dificultad grande quando ven un papel de la Música italiana con tantos Sostenidos y Bemoles*. Sanz cita en concreto *las sonadas cromáticas de Biolines que vienen de Italia* y da por supuesto que la guitarra es instrumento habitual en la parte de bajo continuo de este repertorio camerístico, junto con el arpa y el órgano, pero no menciona al clave. No debe extrañar, porque A. Fernández de Avellaneda en la falsa Segunda Parte del *Quijote* (1614) ya hacía notar que en Flandes *se usa entre caballeros y damas tocar este instrumento [el clavicordio] como en España la harpa o vihuela*, término que en la época equivalía ya a *guitarra*.

Para los guitarristas que desempeñaban estas funciones hay también en la *Instrucción* de Sanz otro repertorio de la máxima utilidad: los numerosos **Pasacalles**, cuya finalidad no es otra que servir de preludio a los *tonos* y *sonadas*, según se desprende de la *Regla undécima para conocer por qué tono se ha de tañer el Pasacalle, quando se ha de acompañar algún baxo [...] siempre se ha de mirar en qué punto concluye aquel papel de música, y hecha esta diligencia, tañerás el Pasacalle de aquel tono*. Por eso en la colección figuran tantos *Pasacalles* en variadas tonalidades y con ritmos binarios y ternarios.

Por no haber entendido esta función obligada del *Pasacalle* en la práctica musical española del siglo XVII, varios editores (Pedrell, Bal y Gay, Tarragó, etc.) han titulado erróneamente como *pasacalles* los *Tonos* para voz y guitarra de **José Marín** († 1699), de la colección manuscrita conservada en Cambridge. Antes del primer *tono*, por ejemplo, *Desengañémonos ya*, el recopilador, seguramente guitarrista, apunta: *Pasacalles de 3º tono de C para este tono*. No se trata de un título, sino de la indicación de que el guitarrista debe tañer un *pasacalle* del modo tercero en compás de compasillo como introducción. Las piezas de la colección son, pues, *tonos* y deben ir siempre precedidas de un *pasacalles*. Por lo demás, la preciosa colección de Marín es un buen ejemplo del estilo que practicaban los guitarristas en el acompañamiento de la voz. Muchos de los *tonos* allí recogidos se encuentran —aunque con variantes— en simples papeles de voz y bajo en la Biblioteca Nacional. La recopilación de Cambridge no es sino una excelente realización del bajo continuo en guitarra. Al mismo nivel debe situarse la colección conservada en la Biblioteca de Catalunya (Mús 3660) con obras de Gabriel Garau, Durón, Mons y Navas, que además de la voz y la guitarra, escribe la línea del bajo.

La función preparatoria de los *pasacalles* guitarrísticos queda confirmada por los que publica **Francisco Gueráu** en su *Poema Harmónico* (1694), ninguno de los cuales resuelve la cadencia final, puesto que se supone que dan paso a alguna obra de cámara, vocal o instrumental. Suman en total treinta series de *pasacalles*, quince binarios o *de Compasillo* y quince ternarios o *de Proporción*, por todos los tonos naturales y muchos transportados, que supondrían un arsenal casi inagotable para los guitarristas profesionales y los buenos aficionados.

Por eso **Santiago de Murcia**, al publicar su *Resumen de Acompañar sobre la parte con la Guitarra* (1714), renuncia a incluir este género de piezas: *He omitido el poner pasacalles respecto de lo mucho que hay escrito sobre ellos con tan gran primor, de Autores tan conocidos*, refiriéndose sin duda a Sanz y Gueráu. En el arte de realizar el continuo Murcia representa una continuación de Sanz y, a la vez, un intento de compilación exhaustiva de posibilidades armónicas similar al de Doizi de Velasco. Tras el catálogo de acordes, que ocupa dieciséis apretadas páginas, Murcia hace un repaso de las escalas diatónicas según las diferentes armaduras de clave, para terminar con *Barios exemplos en los Tiempos usuales de la Música, los Quales conducen para Gobierno del Acompañante*. Quizá sea ésta última la parte más interesante del tratado, porque demuestra un excelente estilo de acompañar con gran sobriedad, pero a la vez con gran efectividad armónica. Buena muestra de la popularidad que consiguieron tanto Sanz como Murcia son las varias copias manuscritas que se conservan de esta parte de sus tratados (Rey, 1977) en la Biblioteca Nacional y en la de la Universidad de Granada.

IV. Estilo punteado. El punto más alto de interés musical de la guitarra de cinco órdenes está en el repertorio punteado que se recoge en algunas de las colecciones impresas citadas y en otras manuscritas. Posiblemente la más antigua de ellas sea el *Livro donde se verán Passacalles [...] I así mesmo diferentes Obras par Bigüela hordinaria, que las escribía y asía Dn. Antonio de Santa Cruz Para D. Juan de Miranda*, una buena muestra de música doméstica.

El arcaísmo de la copia viene marcado por la denominación misma del instrumento, *bigüela*, y la inclusión de cuatro *fantasías*, forma que desaparecerá casi del todo en los autores posteriores y que constituye un ya lejano recuerdo del viejo repertorio vihuelístico del siglo XVI. No puede fecharse con anterioridad al segundo tercio del siglo XVII, porque algunos pasajes —por ejemplo, la tercera diferencia de las *Pavanias sobre la E ques 5*— están literalmente tomados de *I 4 libri della chitarra alla spagnuola* (Florenia, 1629) de **G. P. Foscari**, “L’Accademico Caliginoso, detto Il Furioso”, que pasa por ser el primer autor que mezcló el estilo punteado con el rasgueado.

Santa Cruz utiliza en los títulos de las obras la nomenclatura del *alfabeto italiano*, aunque añadiendo su equivalencia con la numeración de acordes de Amat o *alfabeto catalán*. La notación de los valores temporales es bastante descuidada, así como la colocación de las barras divisorias de compás, lo que dificulta bastante el entendimiento y la interpretación. Nunca escribe el signo del compás. Sin embargo, emplea dos signos de ornamentación: el *trino* y el *temblor*.

Mucho más cuidadoso y profesional se muestra **Gaspar Sanz**, que parece haber grabado él mismo las planchas de su *Instrucción*. En doce reglas resume Sanz el arte de *tañer de punteado*, poniendo especial énfasis en la técnica de ornamentar o *executar diversos primores y habilidades*, que son: *trino, mordente, temblor, extrasino, arpeado, apoyo y esmorsata*. Los dos últimos géneros de *tañer*, *en nuestra lengua Española los llamarás ligaduras*. En algunos casos se señala con puntos la digitación de la mano izquierda. Aparte de *pasacalles*, el repertorio está constituido por danzas y canciones *nacionales y extranjeras*, desarrolladas muchas veces en forma de variaciones. La influencia de los guitarristas italianos es reconocida por el propio autor.

Muy influido por la obra de Sanz, al que recomienda vivamente, aparece poco después el libro titulado *Luz y Norte Musical para caminar por las cifras de la Guitarra Española y Arpa* (Madrid, 1677), de **Lucas Ruiz de Ribayaz**. Gran parte de las piezas publicadas por Ruiz están tomadas de Sanz y el resto, que podría considerarse original, es bastante menos interesante. Abundan los errores y la notación del ritmo es imperfecta en muchas ocasiones.

Mucha más calidad se encierra en el *Poema Harmónico* (Madrid, 1694), de **Francisco Gueráu**, de cuyos abundantes *pasacalles* ya se habló más arriba. Aparte de ellos, Gueráu publica diez series de diferencias sobre los habituales temas de danza españoles, que muestran a un valioso autor dentro de la tradición nacional. Gueráu considera la ornamentación —*trino, mordente, extrasino y harpeado*— como *lo que más hermosea y causa más armonía*, aunque, para animar a los menos hábiles, reconoce *que esto no es hazer ley inviolable, sino sólo advertirle lo mejor al que desease ejecutarlo*.

Fechado en el año de 1705 se conserva en la Biblioteca Nacional (M. 811) un *Libro de diferentes cifras de Guitarra escogidas de los mejores Autores*, que contiene más de un centenar de piezas de *punteado* y algunas de *rasqueado*. Entre los autores recogidos en la colección se ha podido identificar a G. Sanz y a los italianos Domenico Pellegrini (c. 1600 – 1662) y Francesco Corbetta (c. 1605 – 1681), pertenecientes a la fecunda escuela guitarrística boloñesa. (A propósito: en muchos diccionarios y libros de los dos últimos siglos figura erróneamente un guitarrista español de nombre Francisco Corbera, autor de un inexistente libro de guitarra dedicado a Felipe IV. El origen del error está en una mala lectura de un pasaje de la *Instrucción* de Sanz, que cita a Corbetta, por J. N. Forkel en su *Allgemeine Literatur der Musik*, de 1792). El repertorio reúne las tradicionales danzas españolas junto a otras de importación y de invención más moderna, como el *Minué*, cuya presencia es mayor en la segunda mitad de la colección.

La influencia francesa, sin duda acentuada por la llegada de la dinastía borbónica, es claramente detectable en la última gran colección impresa en España y en Europa para guitarra por el sistema de cifra, el *Resumen de Acompañar* (Madrid, 1714), de **Santiago de Murcia**. Aunque el autor no lo especifica, el mejor encordado para tañer sus obras es sin bordones o, como mucho, con bordón en el IV orden. En su otra colección importante —ésta manuscrita y dividida entre México y Londres—, *Pasacalles y obras* (1732), Murcia adopta la forma de *suite*. En ella han podido identificarse obras de François Campion (1668-1748) y otros autores franceses, aunque la presencia del repertorio tradicional español es mayor aquí que en el impreso de 1714. En otro manuscrito mexicano (Biblioteca Nacional de México, mss. 1560) se encuentran algunas otras obras de Murcia junto con repertorio coetáneo.

Finalmente debemos reseñar dos mínimos restos manuscritos con algunos ejemplos anónimos de punteado en la Biblioteca Nacional (Mss. 3657) y en el Archivo Histórico Nacional (Universidades 568).

Importancia más sociológica que musical debe concederse a las *Reglas y Advertencias generales para tañer la guitarra* (Madrid, 1752), de **Pablo Minguet e Yrol**, cuyos ejemplos de punteado caben todos en una página.

De la misma época o muy poco posterior debe de ser una *Explicación fundamental de la música que se halla sobre los números de las cifras*, que firma un *Profesor de Música de esta Corte* (Biblioteca Nacional, Mss. 14059/1), en cuya *Advertencia Primera* se indica que los números que se hallan sobre las cinco rayas corresponden a la sexta orden. Representa el momento en que ya se ha añadido el sexto orden, pero la cifra todavía no ha habilitado una línea para representarlo.

Bibl.:

Andrés, R., *Diccionario de Instrumentos musicales de Píndaro a J. S. Bach*. Barcelona, Bibliograph, 1995.

Anglès, Monseñor Higinio, *Historia de la Música Medieval en Navarra (Obra póstuma)*. Pamplona, Aranzadi, 1970.

Arriaga, G., “La Guitarra Renacentista – The Renaissance Guitar”, en *La Guitarra Española – The Spanish Guitar*. Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991.

Ballester y Gibert, J., “Retablos marianos tardomedievales con ángeles músicos procedentes del antiguo Reino de Aragón. Catálogo”, *Revista de Musicología* XI/1, 1990.

Bordas, C. y Arriaga, G., “La Guitarra desde el Barroco hasta ca. 1950 – The Guitar from the Baroque period to the 1950s”, en *La Guitarra Española – The Spanish Guitar*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991.

Corona Alcalde, A., “La Vihuela et la Guitarre”, en *Instruments de Musique espagnols du XVIIe au XIXe siècle*, Bruxelles, Générale de Banque, 1985.

Fernández de la Cuesta, I., *Historia de la Música española. 1. Desde los orígenes hasta el “Ars Nova”*. Madrid, Alianza, 1983.

Gómez Muntané, M^a C., *La Música en la Casa Real catalano-aragonesa durante los años 1336-1432. Vol. I. Historia y documentos*. Barcelona, 1979.

Gómez Muntané, M^a C., “Some precursors of the Spanish lute school”, *Early Music*, noviembre 1992, pp. 583-593.

Lamaña, J. M^a., “Los instrumentos musicales en la España medieval”, en *Miscellanea Barcinonensia*, 33-34, 1973-1974.

Lamaña, J. M^a., “Los instrumentos musicales en los códices escorialenses”, en *Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio*. Madrid, MEC, 1979.

Menéndez Pidal, R., *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*. 6ª Ed. Madrid, Espasa, 1957.

Mota Murillo, R., “El Ars Musica de Juan Gil de Zamora. El Ms. H/29 del Archivio Capitolare Vaticano”. *Archivo Ibero-Americano*, T. XLII, 1982, núms. 165-168, p. 651 y ss.

Mudarra, A., *Tres libros de música en cifra para vihuela (Sevilla, 1546)*, Transcripción y estudio por Emilio Pujol. Barcelona, C.S.I.C., 1949.

Nickel, H., *Beitrag zur Entwicklung der Guitarre in Europa*. Haimhausen, Biblioteca de la Guitarra, 1972.

Rey, J. J., “Un instrumento punteado del siglo XIII en España. Estudio de Iconografía musical”, *Música y Arte*, nº 2, 3 y 4, 1975.

Rey, J. J., “Estudio analítico y comparativo de la *Instrucción de Música* de Gaspar Sanz”, en *Estudios de Musicología aragonesa*. Zaragoza, Juan José Carreras López, 1977.

Rey, J. J., y Navarro, A., *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y “laúdes españoles”*. Madrid, Alianza, 1993.

Rey, P., “Nominalia. Instrumentos musicales en la literatura española desde *La Celestina* (1499) hasta *El Criticón* (1651)”, en *Los instrumentos musicales en el siglo XVI*. Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1997.

Rey, P., “Cordophones pincés et styles musicaux dans la péninsule Ibérique (1200-1500)”, en *Instruments à cordes du Moyen Age*, sous la direction de Christian Rault. Grâne, Créaphis, 1999.

Sachs, C., *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*. Leipzig, 1930.

Salazar, A., “Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes”, en *La Música en Cervantes y otros ensayos*. Madrid, Ínsula, 1961. [Reedición con adiciones de un artículo publicado en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1948, II, 1 y 2.]

Tyler, J., *The Early Guitar: A History and Handbook*. Oxford University Press, 1980.

Vega, C., *La música de un códice colonial del s. XVII*. Buenos Aires, 1931.

Yakeley, M. J., “New Sources of Spanish Music for the Five Course Guitar”, *Revista de Musicología*, XIX, 1996.

PEPE REY