

LA GUITARRA DE CUATRO ORDENES
EN EL SIGLO XVI.
CONVENIENCIA DE SU INCLUSION
EN LOS PROGRAMAS ACTUALES
DE LOS CONSERVATORIOS

GERARDO ARRIAGA *

OBJETIVO DEL PRESENTE TRABAJO

Nada hallarán de novedoso el erudito y el musicólogo en este artículo, en el que no pretendo ensanchar el conocimiento que la musicología actual tiene de la guitarra renacentista. Mi intención es más modesta: sintetizar lo que sabemos sobre este instrumento en unas cuantas páginas, dirigidas principalmente al guitarrista y al profesor de guitarra. La música de guitarra renacentista forma un *corpus* muy especial dentro del panorama musical del siglo XVI, y a pesar de que está perfectamente catalogada¹ aún suele escucharse muy poco. Es más: dentro de ese movimiento de resurrección de la música antigua al que asistimos en nuestros años, la guitarra renacentista puede contarse entre los instrumentos más olvidados. Abundan los laudistas y vihuelistas; hay un buen número de ejecutantes de teorba, algunos de guitarra barroca y son contadísimos los de guitarra renacentista.

Como muchos músicos, opino que hay que interpretar la música antigua en los instrumentos para los que fue escrita.

* Profesor de guitarra y musicólogo, residente en España.

¹ Cf. Brown 1967, Tyler 1975 y Tyler 1980.

Sin embargo, considero indispensable la inclusión de músicas antiguas en la enseñanza del joven guitarrista, siempre tomando en cuenta, por supuesto, el instrumento al que iban destinadas: la música de vihuela puede leerse en la guitarra moderna muy satisfactoriamente; el laúd renacentista ofrece algunas dificultades por la octavación de los bordones, pero generalmente puede interpretarse en instrumentos modernos sin graves infidelidades; el laúd barroco ya ofrece serios problemas de transcripción, y algunos instrumentos como la teorba, el archilaúd y la guitarra barroca desarrollaron un lenguaje musical que es prácticamente imposible de trasladar a la guitarra de nuestros días. La música compuesta para guitarra renacentista es hermana menor de la del laúd y la vihuela y puede, por lo tanto, ejecutarse en la guitarra moderna y aun leerse directamente de la tablatura sin modificar nada sustancial. Por ello, el que sea preferible y aun desable interpretar esta música en un instrumento original no implica que los guitarristas modernos deban desconocer tan interesante repertorio. Este artículo quiere ser una invitación a ese acercamiento.

EVOLUCION HISTORICA DE LA GUITARRA

Suelen algunos autores de libros dedicados a la historia de la guitarra (no todos, afortunadamente) comenzar su narración *ab ovo*, es decir, más o menos desde Egipto y Mesopotamia, o por lo menos, *Desde la Venida de los Fenicios*. No pretendo hacer yo lo mismo en este apartado, aunque me ha parecido necesario sintetizar, en el menor espacio posible, el camino recorrido por la guitarra a través de su historia, a fin de que el lector pueda situar en su contexto el instrumento objeto de este estudio.

Conocemos la existencia de un instrumento medieval llamado guitarra a través de diversos testimonios literarios. Hasta la fecha estos testimonios no han sido estudiados en su totalidad ni comparados con las fuentes iconográficas disponibles. Por ello, las noticias que nos proporcionan los investigadores suelen ser contradictorias, y cualquier intento de definición

organológica de la guitarra medieval ha de ser necesariamente incompleto y, por el momento, arriesgado. Quizá sólo quede clara una cosa de la familia de instrumentos medievales españoles de cuerdas pulsadas y provistos de mango: la división de estos instrumentos en dos grandes grupos, los de caja en forma de media pera (como el laúd renacentista) y los de tapa en forma de ocho (como la vihuela y la viola de mano italiana, en el Renacimiento). Es de suponer que la guitarra perteneciera a este último grupo, sobre todo si tomamos en cuenta su posterior desarrollo.

A la falta de documentación sobre la guitarra medieval hemos de añadir la no supervivencia de música escrita para este instrumento. Por todo ello, la historia de la guitarra comienza en el siglo xvi, concretamente en Sevilla y en 1546. En este año y en aquella ciudad publica Alonso Mudarra sus *Tres libros de música en cifras para vihuela*. Al final del libro primero, Mudarra incluye cuatro fantasías, una pavana y una «romanesca o guárdame las vacas» para guitarra de cuatro órdenes, es decir, el instrumento que hoy llamamos guitarra renacentista. Estas seis piezas de Mudarra son los primeros documentos musicales para guitarra que se han conservado. A partir de entonces, la guitarra de cuatro órdenes aparece en varios libros musicales europeos, hasta que a finales del siglo xvi se le añade un orden de cuerdas: esta nueva guitarra de cinco órdenes (hoy llamada guitarra barroca) estaría destinada a ser un instrumento popularísimo —tal vez el más popular de los instrumentos musicales— durante casi dos siglos. La guitarra barroca aparece en Europa nuevamente de la mano de un español: el médico catalán Joan Carles Amat, en 1586 o más probablemente en 1596².

² La cuestión de la primera edición del libro de Amat es materia de controversia. En realidad, el primer ejemplar conocido es de 1626, pero la dedicatoria lleva la fecha de 1596. En una edición posterior, de 1639, se lee en lugar de la dedicatoria una carta de un cierto fray Leonardo de San Martín en la que se dice que el libro apareció por primera vez en Barcelona en 1586. Comúnmente se piensa que esta fecha está equivocada, y que la correcta es la que aparece en la edición de 1626: en efecto, en 1586 Joan Carles Amat tiene tan sólo catorce años de edad. El primer libro de guitarra de cinco órdenes que

Por supuesto, ambos instrumentos —la guitarra de cuatro órdenes y la de cinco— coexistieron durante muchos años: entre los numerosos ejemplos que podrían citarse, baste considerar que Juan Bermudo, en 1555, menciona ya la guitarra de cinco órdenes, que Miguel de Fuenllana publica en 1554 música «para vihuela de cinco órdenes» y que en una fecha tan tardía como 1652 John Playford escribe aún para la vieja guitarra de cuatro órdenes³.

En realidad, lo que verdaderamente diferencia a los dos instrumentos es, más que el número de cuerdas, la manera de tañerlos: aparece con la guitarra de cinco órdenes el *estilo rasgado*. Corren nuevos tiempos: los acordes comienzan a ser considerados como entidades verticales, más que como resultados sonoros de la marcha horizontal de las distintas voces. La guitarra —a su manera simple y popular— supo adaptarse muy pronto a esa revolución del lenguaje musical que hoy llamamos estilo barroco. Los primeros métodos de guitarra de cinco órdenes —J. C. Amat (1596), Girolamo Montesardo (1606), Foriano Pico (1608)—, enseñan simplemente los acordes básicos y la manera de acompañar con ellos algunas sencillas melodías. Podríamos decir que representaron en su época una alternativa popular a las obras cultas de Viadana, Peri, Agazzari, Caccini y los otros grandes músicos del primer barroco⁴.

se ha conservado es el de Montesardo (1606). Sobre Amat y las numerosas ediciones de su libro véanse Pujol 1950, Hall 1978 y la introducción de Monica Hall en Amat 1980.

³ Bermudo 1555: f. 28v: «Guitarra avemos visto en España de cinco órdenes de cuerdas»; Fuenllana 1554: fols. 158-162v (véase el apartado dedicado a las fuentes, núm. 10, en el presente artículo); Playford 1652; cf. Tyler 1975: 344-5.

⁴ Grossi da Viadana 1602; Peri 1600; Agazzari 1607; Caccini 1601. Sobre el bajo continuo en el primer barroco cf. Arnold 1931: 1-240. En 1611, Covarrubias escribe en su *Tesoro*, s. v. *viñuela*: «Este instrumento [la vihuela] ha sido hasta nuestros tiempos muy estimado, y ha avido excelentísimos músicos; pero después que se inventaron las guitarras, son muy pocos los que se dan al estudio de la viñuela. Ha sido una gran pérdida, porque en ella se ponía todo género de música puntada, y ahora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no hay moço de cavallos que no sea músico de guitarra.»

Los numerosos libros de guitarra que aparecen en el primer tercio de siglo XVII están dedicados exclusivamente al estilo rasgueado. Pero hacia 1630 el laudista, teorbista y guitarrista Giovanni Paolo Foscari publica *Il primo, secondo e terzo libro della chitarra spagnuola*, obra en la que aparece una innovación que perduraría durante un siglo: la mezcla de rasgueado y punteado.

Durante los siglos XVII y XVIII la guitarra de cinco órdenes conoció un extraordinario florecimiento⁵, y al igual que en el siglo XVI se le añadió un orden de cuerdas a la guitarra renacentista, hacia la segunda mitad del siglo XVIII la guitarra barroca sufrió idéntica transformación. El tres de junio de 1760, el *Diario Noticioso* de Madrid publica el siguiente anuncio: *En la calle de Atocha, casa del Granadino, se vende una vihuela de 6 órdenes, hecha de su misma mano, buena para acompañar*; doce años más tarde, el once de septiembre de 1772, leemos en el mismo diario: *Quien quisiere comprar una guitarra de seis órdenes, hecha por el famoso sevillano, Sangüino, acuda al maestro Medina, que vive frente del Corral de la Cruz*⁶. Por esos mismos años, en 1764, cierto Andrés de Sotos publica en Madrid un método de guitarra, que no es sino un plagio del libro *Guitarra española* de Joan Carles Amat y lo titula «Arte para aprender con facilidad la guitarra de cinco órdenes»⁷. Es decir, ya nuestra guitarra no se llama simplemente guitarra española; ya coexisten dos tipos de guitarra, de cinco y de seis órdenes.

El primer documento en que encontramos música para guitarra de seis órdenes es, por el momento, la *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra*, manuscrito de Juan Antonio de Vargas y Guzmán fechado en Veracruz en 1776⁸. Nuevamente, las innovaciones en el instrumento parten de España —en este caso, de la Nueva España—.

⁵ Tyler 1980: 125-136 cita más de ciento cincuenta impresos con música de guitarra entre 1606 y 1799.

⁶ Ambos anuncios fueron publicados por Kenyon de Pascual 1983: 301-2.

⁷ El subrayado es mío.

⁸ De este manuscrito existen dos copias, una en la Newberry Library de Chicago y otra en el Archivo General de la Nación, México. Al

Un ejemplo claro de la diferencia entre la guitarra española y la guitarra fuera de España en aquellos años lo constituye Federico Moretti, guitarrista nacido probablemente en Nápoles, pero afinado en España desde su juventud. Moretti escribe en Italia un método para guitarra de *cinco órdenes*, que se imprime en 1792⁹. Cuando más tarde, en 1799, su autor reedita esta obra en castellano —ya viviendo en España—, la adapta para la guitarra de seis órdenes. En este mismo año se publican otras dos obras para la guitarra: la *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes*, de Antonio Abreu y Víctor Prieto, y el *Arte de tocar la guitarra española por música*, ya enteramente dedicado a la guitarra de seis órdenes, de Fernando Ferandiere. Del mismo año de 1799 nos ha llegado un manuscrito, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, escrito por Juan Manuel García Rubio. El título del manuscrito es: *Arte, reglas y escalas armónicas para aprehender a templar y puntear la Guitarra Española de seis órdenes según el estilo moderno*. Nótese particularmente lo de *según el estilo moderno*: son años de cambio, en los que ya se ha impuesto prácticamente la guitarra de seis órdenes. Sólo queda un paso, que es la transformación de los órdenes de cuerdas en cuerdas simples, para llegar a la guitarra de Fernando Sor y de Mauro Giuliani, que es, en líneas generales, la guitarra que seguimos usando hoy en día¹⁰.

final del ejemplar de México hay trece sonatas para dos guitarras de seis órdenes; la primera guitarra está escrita en clave de sol y la segunda en clave de fa. Sobre estos manuscritos cf. Stevenson 1979 y Arriaga 1985.

⁹ No se conserva ningún ejemplar de esta edición italiana. Cf. Posselli 1973.

¹⁰ El lector que quiera profundizar en la historia de la guitarra puede leer, para el tema que nos ocupa, Tyler 1975. Una introducción general útil es Turnbull 1978. Tyler 1980 es, hasta la fecha, el libro más fiable y científico sobre el tema: Sucinto e interesante es Char-nassé 1985. Tonazzi 1971; Nickel 1972; Ragossnig 1978 y Radole 1979 son de utilidad. Zuth 1926 mantiene aún interés, a pesar del año en que se escribió; otro tanto puede decirse de Bueck 1926 y Bone 1972² —cuya primera ed. es de 1914—. Evans 1977 tiene informaciones útiles, sobre todo de carácter iconográfico; lo mismo Bellow 1970 que, sin embargo, hay que leer con reservas. A pesar de las pocas páginas que dedica a la guitarra, Marcuse 1975 es, en el aspecto organológico, un

Resumiendo todo lo anterior en sentido inverso: la guitarra moderna desciende de la de seis órdenes de cuerdas, que comenzó a utilizarse en España en la segunda mitad del siglo XVIII. Esta guitarra, a su vez, proviene de la de cinco órdenes, hoy llamada guitarra barroca, que fue utilizada entre la segunda mitad del siglo XVI y el final del siglo XVIII. Por su parte, la guitarra barroca fue el resultado de la adición de un orden de cuerdas a la guitarra de cuatro órdenes. Esta guitarra de cuatro órdenes, hoy llamada *renacentista*, que se tocó en Europa en el siglo XVI y parte del XVII, es la protagonista del presente artículo.

EL INSTRUMENTO

Desgraciadamente, no ha llegado hasta nuestros días ninguna guitarra de cuatro órdenes del siglo XVI, por lo que tenemos que confiar en la iconografía, las descripciones de los teóricos y las guitarras de cinco órdenes del siglo XVI que han sobrevivido.

Gracias a estos testimonios sabemos que la guitarra renacentista era, en líneas generales, un instrumento pequeño, de siete cuerdas repartidas en cuatro órdenes: la primera simple y las otras tres dobles. En las portadas de los cuatro libros de guitarra de Guillaume Morlaye y Simon Gorlier publicados en París en 1551, 1552 y 1553¹¹, aparece un grabado de una guitarra de cuatro órdenes sobre un libro abierto¹². La guitarra tiene siete clavijas, ocho trastes, aros laterales muy estrechos, rosa, y es muy similar, salvo en la forma de la cabeza, a otro grabado publicado en *Selectissima... in guiterna luden-*

buen resumen. Una buena bibliografía es Lyons 1978. En cuanto a las historias de la guitarra escritas en castellano, aunque me pesa, no me atrevo a recomendar ninguna.

¹¹ Números 3, 6, 7 y 9 del apartado dedicado a las fuentes en este artículo.

¹² Cf. la edición facsimilar de los libros (Gorlier-Morlaye 1980). El grabado ha sido reproducido en muchos estudios modernos: cf. Nickel 1972: lám. 3; Turnbull 1978: lám. 16b; Tyler 1975: 341; Ragossnig 1978: lám. 43; Tyler 1980: lám. 4a; Klier 1980: lám. 43.

da carmina, ed. por Pierre Phalèse y Jean Bellère en Lovaina y Amberes, en 1570¹³. Otro testimonio iconográfico es un rudimentario dibujo de una guitarra de cuatro órdenes que se halla en la *Nueva corónica y buen gobierno* (p. 856), escrita entre 1587 y 1615 por el peruano Poma de Ayala¹⁴.

En cuanto a los instrumentos originales, la guitarra más antigua que conocemos fue construida por Belchior Dias en Lisboa, en febrero de 1581. Tiene cinco órdenes de cuerdas, tapa inferior ligeramente abombada, aros muy estrechos y es muy pequeña: su longitud total es de 76,5 cm., y el tiro de las cuerdas mide 55,4 cm. Concuerdas en espíritu con los grabados de los libros de Morlaye y Phalèse-Bellère mencionados arriba, aunque es un instrumento diferente, por tener un orden más de cuerdas. Se conserva en Londres, Royal College of Music (Donaldson Collection, núm. 171)¹⁵. Otra guitarra, probablemente también del siglo XVI, se ha conservado en la colección particular de Robert Spencer, Londres. Es similar a la de Belchior Dias, aunque algo mayor y con la tapa inferior plana. La longitud de tiro es de 68 cm., y ha sido restaurada¹⁶. Ambas guitarras pueden contener en el mango cómodamente diez trastes, que es el número ideal, según Juan Bermudo¹⁷; sin embargo, en los grabados de Morlaye citados arriba, la guitarra tiene sólo ocho trastes. Podía llegar a tener incluso cinco o seis, pero entrastada así era, según Bermudo (1555: f. 96v), propia de tañedores *cortos o abreviados en música*.

Como queda dicho arriba, el número de cuerdas era de siete (en Italia incluso fue llamada *chitarra da sette corde*), dispuestas en cuatro grupos: primera sencilla y tres órdenes do-

¹³ Es el número 13 del apartado dedicado a las fuentes en este artículo; el mismo grabado fue reproducido por Mersenne (1636, III, f. 95), y modernamente puede verse en Tyler 1980: lám. 4b y Charnassé 1985: 27.

¹⁴ Zavadvivker 1978: 69, 72 y Charnassé 1985: 110.

¹⁵ Cf. Baines 1966: 47; Nickel 1972: lám. 35; Tyler 1975: nota 4; Turnbull 1978: láms. 14a-b y 28 c; Evans 1977: 27.

¹⁶ Cf. Evans 1977: 27 y Tyler 1980: 36, 37.

¹⁷ «No tan solamente diez trastes es buen medio para la vihuela, sino también para la guitarra.» Bermudo 1555: f. 30.

bles. La manera de afinar estas cuerdas es el tema del siguiente apartado.

AFINACION

Altura absoluta, altura musical fija, relación interválica entre los distintos órdenes, afinación real y afinación imaginaria: he aquí cinco conceptos sobre los que baso la exposición del presente apartado. Para evitar confusiones los explico brevemente a continuación.

Si queremos conocer la *altura absoluta* de una cuerda o de una afinación es necesario el conocimiento exacto del número de vibraciones por segundo producidas por esa cuerda. En la música de guitarra del siglo XVI este conocimiento es imposible, por lo que el concepto de *altura absoluta* ha de sustituirse por el de *altura musical fija*: una cuerda al aire es, por ejemplo, *re* y solamente *re*; aunque desconozcamos el número de vibraciones por segundo de la nota producida por esa cuerda, dentro de nuestro sistema musical le hemos dado el nombre de *re* y no podemos darle ningún otro. Incluso podemos determinar el *re* exacto de que se trata: *re* de la cuarta línea en clave de sol; en este caso, la cuerda no puede ser ni siquiera otro *re*. *Relación interválica entre los distintos órdenes* es el número de tonos y semitonos que hay entre dos cuerdas, independientemente de su altura musical fija; por ejemplo, entre el orden cuarto y el tercero hay un diapente (quinta justa, tres tonos y medio): si el orden cuarto es do, el tercero será sol; si el cuarto es re, el tercero será la, etc. Por último, llamo *afinación real* a la que estuvo efectivamente en uso en la época y puede corroborarse a través de las fuentes musicales, y *afinación imaginaria* a los tipos de afinación ideados por los teóricos, pero que no fueron empleados (hasta donde sabemos) en la práctica musical.

En la transcripción de música de vihuela se han mezclado frecuentemente los conceptos de *altura musical fija* y de *relación interválica entre los distintos órdenes*, debido principalmente a dos factores: las indicaciones de alturas proporciona-

das por algunos vihuelistas —como Narváez y Daza— al comienzo de las obras y la necesidad de transcribir la música modal dentro de su ámbito teórico exacto (el primer tono ha de terminar en re, el cuarto en mi, etc.). Esta disposición metodológica ha sido llevada al extremo del absurdo en las transcripciones vihuelísticas de Emilio Pujol. Dicho sea con el mayor respecto y sin pretender quitar ningún mérito —pues lo tiene, y mucho— a la obra del gran maestro catalán, hay que reconocer que el hecho de que haya transcrito la música de Narváez, Mudarra y Valderrábano como si la vihuela tuviese siete afinaciones distintas, dificulta enormemente la lectura en cualquier instrumento de cuerda pulsada, hasta tal punto que resulta mucho más sencilla de leer la tablatura original que la transcripción.

Bermudo, una vez más, nos da la clave de estas afinaciones:

«Comúnmente los tañedores de vihuela que son diestros en el arte de cifrar, y de poner en este instrumento cifras: *ymaginan*¹⁸ comenzar la sexta cuerda en vazío en gamaut y algunas veces en Are¹⁹. Verdad es, que cifras he visto de buen tañedor ser la sexta la tecla negra que está entre Are y **b** mi²⁰. Bien sé, que por aquí y por otros lugares no acertarán todos a tañer. Lo uno porque no está usada la mano: y lo otro, porque es menester para los sobredichos lugares mudar ciertos trastes. Sabiendo el compás de poner los trastes²¹ *pueden ymaginar la sexta en vazío en qualquier signo que quisieren. Puede ser la sexta en vazío no solamente gamaut, o Are (según dicho avemos), pero **b** mi, y Cfaut, y Dsolre²² y qualquiera de los otros signos diferentes. Dixe señaladamente imaginar: porque pintar las vihuelas, guitarras, bandurrias y rabeles²³, que adelante vereys: no se hace porque de parte de los dichos instru-*

¹⁸ Los subrayados en esta cita son míos.

¹⁹ Vihuelas en sol y en la, respectivamente.

²⁰ Vihuela en si bemol.

²¹ La distancia exacta que han de guardar entre sí los trastes de tripa en el mango del instrumento, o sea los distintos puntos en donde hay que colocarlos.

²² Vihuelas en si, en do y en re.

²³ Es decir, dibujar el diapasón de estos instrumentos con las notas correspondientes según una altura musical fija.

mentos ello sea assí: sino que teniendo las vihuelas debuxadas, fácilmente (mirando a los signos que en ellas están pintados) puedan cifrar. Es pues este arte imaginario: para por él venir con facilidad, y certidumbre a cifrar, que es lo que muchos tañedores dessean. De la manera que imagináredes ser la sexta cuerda en vazío: assí ternán las claves sus asientos.» (Bermudo 1555: f. 29 v.)

De lo anterior se concluye que las afinaciones de la vihuela y la guitarra dadas por Bermudo en su *Declaración de instrumentos*, más que representar una *altura musical fija*, indican la *relación interválica entre los distintos órdenes*.

Pasemos, pues, a las afinaciones de la guitarra de cuatro órdenes indicadas por Bermudo, considerando en primer lugar las *afinaciones imaginarias*. En la primera de estas afinaciones imaginarias, Fray Juan Bemudo rinde tributo a tres autoridades: la de la Biblia, la de Boecio y la de la antigüedad clásica:

«Andando a buscar el primero que usó la vihuela, o guitarra después del inventor Tubal (de lo qual da testimonio la sacra scriptura)²⁴, de las palabras de Boecio en el capítulo veynte del libro primero saqué lo que desseava. Dize este sancto doctor trayendo por testigo a Nichomacho antiguo, que Mercurio fue el inventor de poner la música en quatro cuerdas a imitación de los quatro elementos: y duró esta manera de instrumento hasta el tiempo del gran músico Orpheo... De las palabras de Boecio saco, que Mercurio usó guitarra: y Orpheo la augmentó y la hizo vihuela... Por lo qual me pareció resucitar la guitarra del gran Mercurio. La distancia de este instrumento en vazío es un diapasson: la qual se ordena desta manera. Desde la quarta a la tercera hay un diatessaron, desde la tercera a la segunda un tono, desde la segunda a la prima un diatessaron...²⁵. Tiémplase por unisonus en la forma si-

²⁴ *Génesis*, IV, 20-21. «Genuitque Ada Iubal, qui fuit pater habitantium in tentoriis atque pastorum. Et nomen fratris eius Iubal: ipse fuit pater canentium cithara et organo.» Sobre Iubal o Tubal véase el interesante artículo de Judith Cohen 1974.

²⁵ «Simplicem principio fuisse musicam refert Nicomachus, adeo ut quatuor nervis tota constaret. Idque usque ad Orpheum duravit, ut primus quidem nervus et quartus diapason consonantiam resona-

guiente. Hollada la quarta en el quinto traste viene ygual con la tercera en vazío. Hollada la tercera en el segundo traste queda ygual con la segunda en vazío. La segunda se ha de hollar en el quinto traste: para que venga igual con la prima» (Bermudo 1555: lib. IV, cap. 66, fols. 96-97).

He aquí esta afinación:



Bermudo nos sigue hablando de afinaciones imaginarias; a partir de la anterior desarrolla la siguiente ²⁶:



Nuestro autor anota otra afinación imaginaria, pero es para guitarra de cinco órdenes. Las *afinaciones reales* que da para la guitarra de cuatro órdenes son las siguientes:

«La guitarra común tiene quatro órdenes de cuerdas: las quales cuerdas se pueden llamar quarta, tercera, segunda y prima. Esta guitarra tiene comúnmente dos temples. Uno se llama a los nuevos y otros a los viejos» ²⁷. En el libro IV de la *Declaración de Instrumentos* lemos:

«... es de saber, que se usan dos maneras de guitarra: y

rent. Medii vero ad se invicem atque ad extremos diapente, ac diatesarum, ac tonum. Nihil vero in eis esset inconsonum, ad imitationem scilicet musicae mundanae, quae ex quatuor constat elementis. Cujus quadrichordi Mercurius dicitur inventor.» Boecio, *De musica libri quinque*, col. 1183.

²⁶ «La guitarra de Mercurio se puede hazer (dentro del ámbito, o distancia del diapasson que tiene) en mejor temple, que sea más al tiempo: Abaxando la tercera un semitono: formará la dicha tercera con la quarta una tercera mayor... De forma, que todas quatro cuerdas heridas en vazío: hazen Música.» Bermudo 1555: f. 97.

²⁷ Bermudo 1555: f. 28v.

son las que dicen a los nuevos y a los viejos, a los altos y a los baxos... suelen llamar a la cuerda más baxa quinta, yo la llamaría quarta, y a la otra tercera, a la siguiente segunda y a la más alta prima. Baxa y alta llamo en comparación de la música: y no del sitio, o lugar que tiene en el instrumento... Suelen poner a la quarta de la guitarra otra cuerda, que llaman requinta. No sé si cuando este nombre pusieron a la tal cuerda: formava con la dicha quarta un diapente, que es una quinta perfecta: y por esto tomó nombre de requinta. Ahora no tiene este temple: mas forman ambas cuerdas una octava: según tiene el laúd, o vihuela de Flandes... Tiene esta guitarra a los nuevos en vazío nueve puntos: y ordénanse de la manera siguiente. Desde la quarta a la tercera ay un diatessaron: por lo que el tañedor que la quisiere pintar ha de poner en la quarta una g, que es gamaut, y en la tercera una c, que es Cfaut. Desde la tercera a la segunda ay una tercera mayor: por lo qual la segunda terná una e, que significa Elami. Desde la segunda a la prima ay un diatessaron: y assi en la prima ha de ser puesta una a, que significa alamire» (Bermudo 1555: f. 96).

Es decir, la afinación es la siguiente ²⁸:



Tres interrogantes plantea el párrafo anterior. En primer lugar, si la primera cuerda era en España sencilla o doble. En segundo, si las notas dadas hay que tomarlas a la altura indicada en el ejemplo 3 o una octava grave, y por último, si las notas del mismo ejemplo representan una altura musical fija.

En cuanto a si la primera cuerda era sencilla o doble, nada

²⁸ En éste y en los ejemplos siguientes ha de mirarse si la clave de Sol tiene un 8 debajo: en ese caso, hay que leer a la octava grave, como lee la guitarra moderna. Si no lo tiene, léanse notas reales.

dice Bermudo al propósito. Pero los testimonios europeos en favor de la primera sencilla son abrumadores. En primer lugar, toda la música francesa e italiana; gran parte de la iconografía disponible (recuérdese el grabado de los libros de Morlaye y Gorlier citado en el anterior apartado) y el mismo nombre dado en Italia a la guitarra renacentista —*chitarra da sette corde*—. Por último, quisiera citar dos testimonios españoles. En 1611, Sebastián de Covarrubias escribe:

«Es la guitarra, vigüela pequeña en el tamaño, y también en las cuerdas, porque no tiene más que cinco cuerdas, y algunas son de solas las quatro órdenes. Tienen estas cuerdas requintadas, que no son unísonos, como las de la vigüela, sino templadas en quintas, fuera de la prima que está en ambos instrumentos, es una cuerda sola» (Covarrubias, 1611: s. v. *guitarra*).

La peregrina afinación anotada por Covarrubias sería (tomando como base la afinación de la guitarra de cinco órdenes):



Lógicamente, no pudo estar en uso una afinación tan absurda. En realidad, Covarrubias considera demasiado etimológicamente el término *requintadas*. Ya hemos leído arriba lo que dice Bermudo sobre el particular: las cuerdas requintadas se afinan a la octava. Por otra parte, dudo mucho que hubiera una guitarra de cinco órdenes en la que se afinaran todas las cuerdas, menos la prima, a la octava. A pesar de la inexactitud de estos datos, el artículo *guitarra* del *Tesoro* de Covarrubias nos proporciona dos noticias interesantes: que la guitarra era un instrumento pequeño —vigüela pequeña—, en lo que coincide con la iconografía, y que la prima era sencilla.

Otro testimonio español en favor de la prima sencilla es el libro *Guitarra española*, de Joan Carles Amat, cuya primera

edición apareció probablemente en 1596, según vimos en el apartado segundo de este artículo. Dice Amat en el capítulo primero de su libro:

«Esta guitarra española de cinco órdenes está compuesta de nueve cuerdas: una en el orden primero, llamada prima, y en los demás órdenes dos...» En el capítulo noveno: «... en la guitarra de cinco ay un orden más, que es el quinto: pero quitado este, es mi más ni menos como la de quatro.» Más adelante, en el mismo capítulo, leemos: «... el que quisiere saber tocar la guitarra de quatro órdenes siga todas las reglas, y el mismo estilo desta guitarra de cinco órdenes, y haga cuenta que el orden quinto estuviesse borrado de este librito.» Por último, al principio del mismo capítulo, el autor escribe: «Para que los músicos de la guitarra de quatro órdenes (*que es la de siete cuerdas*) no me diessen culpa...»²⁹.

Concluyendo: todos los testimonios apuntan a que la primera cuerda era sencilla y no doble en la guitarra renacentista española, como lo era sin lugar a dudas en Italia y en Francia.

Para dilucidar la segunda cuestión (si la afinación indicada por Bermudo corresponde a la del ejemplo 3, o si hay que bajarla una octava), hemos de tomar muy en cuenta el sistema hexacordal en el que, lógicamente, se mueve el autor de la *Declaración de instrumentos musicales*. No es éste el lugar de explicar dicho sistema³⁰; para nuestro intento basta con escribir dos tablas con el *nombre* de las notas, según el sistema general y según el particular de Juan Bermudo.

²⁹ Cf. Amat 1980: 1, 37-38. El subrayado es mío.

³⁰ La mejor exposición del sistema hexacordal que conozco es, con mucho, la de Juan José Rey Marcos 1978: 21-32. A ella remito al curioso lector.

Sistema general:

Ejemplo 5

1 2 3 4 5 6 7
 nombre: gamaut a re bni cfaut dsolre elami ffaut

8 9 10 11 12 13 14 15
 gsolreut alamire bjabni csolfaut dlasolre elami ffaut gsolreut

16 17 18 19 20 [21]
 alamire bja bni csol fa dlasol e la [ffa]

Sistema de Bermudo:

Ejemplo 6

1 2 3 4 5 6 7 8
 nombre: gamaut Are bni Cjaut Dsolre Elami Ffaut gsolreut

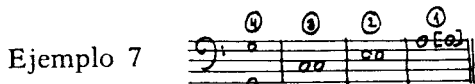
9 10 11 12 13 14 15 16
 alamire bjabni csolfaut dlasolre elami ffa gsol ala

El sistema general fue, por supuesto, el más empleado³¹. El de Bermudo tiene cinco notas menos, y por lo tanto, los nombres de las notas 14, 15 y 16 varían en ambos sistemas.

A la luz de los nombres empleados para designar las notas en los dos sistemas, recordemos la afinación propuesta por Bermudo para la guitarra de cuatro órdenes: 4.^a = gamaut;

³¹ Prácticamente todos los teóricos mencionan el sistema. Baste citar a tres, elegidos casi al azar: Durán 1492: a 1; Martínez de Bizcargui 1511: a 2v a 3v, y Espinosa 1520: a 4.

3.^a = Cfaut; 2.^a = Elami; 1.^a = alamire. Esto quiere decir que la afinación propuesta en el ejemplo 3 del presente apartado no concuerda con las instrucciones de Bermudo; en efecto, gamaut es la nota 1 en los ejemplos 5 y 6, y no la nota 8; Cfaut es la nota 4 y no la 11; Elami puede ser tanto la nota 6 como la 13, y por último alamire puede corresponder, según el sistema general, tanto a la nota 9 como a la 16, pero en el de Bermudo sólo se refiere a la nota 9 y no a la 16. Por lo tanto, la afinación indicada por Bermudo es:



La afinación correspondiente al ejemplo 3 se indicaría así: 4.^a = Gsolreut; 3.^a = csolfaut; 2.^a = elami; 1.^a = ala en el sistema de Bermudo, o bien alamire en el sistema general.

Por otra parte, en varios lugares de la *Declaración de instrumentos* leemos que la diferencia entre vihuela y guitarra son las dos cuerdas extremas de la vihuela: quitadas éstas, tenemos una guitarra³². Si a la afinación del ejemplo 3 añadimos una cuarta aguda y otra grave, el resultado sería:



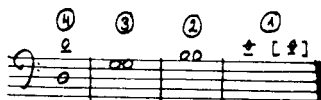
Es decir, una vihuela agudísima, casi podríamos decir imposible de tan aguda. La afinación del ejemplo 7 soporta, en cambio, perfectamente la adición de una cuerda al agudo y otra al grave:



³² «No es otra cosa esta guitarra: sino una vihuela quitada la sexta y la prima», f. 28v; «Digo, que si la vihuela quereys hazer guitarra a los nuevos: quitalde la prima y sexta, y las quatro cuerdas que le quedan: son las de la guitarra», f. 96.

Para la guitarra de Dsolre pongan en la cuarta cuerda una d, en la tercera una g, en la segunda una \square quadrada, y en la prima una e»:

Ejemplo 13 ³⁵



O bien:

Ejemplo 14



«La sexta guitarra comienza en Elami. Póngase a la cuarta una e, a la tercera una a, a la segunda una c, con señal de \square quadrado a la prima una f con señal de \square quadrado»:

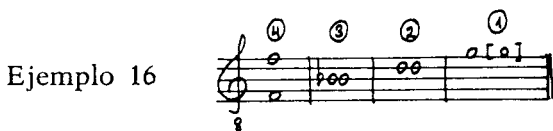
Ejemplo 15



«Para la última guitarra se ponga al principio de la quar-

³⁵ A partir de este ejemplo he bajado una octava; la afinación de esta guitarra coincide con las cuatro primeras cuerdas de la guitarra moderna. El ejemplo 13 está en notas reales, el 14, en escritura guitarrística actual.

ta una f, a la tercera una b pequeña, a la segunda una d, a la prima una g»³⁶:



En cuanto a la guitarra *a los viejos*, según Bermudo « no hay otra diferencia entre ambas: sino que en la de los viejos abaxan la quarta un tono» (f. 96v). «...avía desde la quarta a la tercera a los nuevos un diatessaron: y a los viejos ay un diapente, que es quinta perfecta» (f. 28v). Por último, dice Bermudo: «El estudioso tañedor por la inteligencia de lo ya dicho assí en las vihuelas, como en las guitarras puede pintar siete en este temple de los viejos» (f. 96v). Esto quiere decir que para obtener la afinación a los viejos hay que bajar un tono a la cuarta cuerda, en los ejemplos 3 y 10-16. Escogiendo dos afinaciones al azar, las de los ejemplos 3 y 14, nos quedarían las siguientes afinaciones *a los viejos*:



³⁶ Nótese que Bermudo sigue, lógicamente, definiendo estas afinaciones en términos hexacordales: en el ejemplo 10, *A* y *D* (mayúsculas) se refieren a los sonidos números 2 y 5 del ejemplo 6, mientras que en el ejemplo 12, *a* y *d* (minúsculas) remiten a los sonidos 9 y 12 del ejemplo 6; las siete afinaciones —ejemplos 3 y 10 a 16—, van, pues, en sentido ascendente; por lo tanto, las de los ejemplos 3, 10, 11 y 12 estarían, de tomar en cuenta la altura musical fija, una octava baja con relación a mi transcripción, mientras que los ejemplos 13-14, 15 y 16 están escritos a la altura expresada por Bermudo.

Se trata de una vihuela grave, en Re.

¿Significa esto que la guitarra era también un instrumento grave, que se afinaba según el ejemplo 7? Responder a esta pregunta es responder a la tercera cuestión que nos planteaba el texto de Bermudo, es decir: ¿Las notas indicadas en los ejemplos de afinación de instrumentos de la *Declaración* representan alturas musicales fijas?

De ninguna manera, por varias razones: el texto de Bermudo citado al comienzo de este apartado, en el que nombra *arte imaginario* al hecho de «pintar» vihuelas y guitarras; en segundo lugar, los testimonios iconográficos y teóricos, que coinciden unánimemente en que la guitarra era un instrumento pequeño³³ —recordemos el tiro de la guitarra de Belchior Dias: 55,4 cm. Con esa longitud de tiro es prácticamente imposible, con cuerdas de tripa, la afinación del ejemplo 7—. Por otra parte, el mismo Bermudo nos proporciona, en el capítulo 65 del libro cuarto de su *Declaración* otras seis afinaciones distintas para la guitarra de cuatro órdenes, siempre manteniendo la misma relación interválica. La diferencia entre *altura musical fija y relación interválica entre los distintos órdenes* es, en este caso, de la máxima importancia: en las afinaciones expresadas por Bermudo, tanto para la vihuela como para la guitarra, sólo tiene validez la relación interválica entre los distintos órdenes; se alude a una altura musical, que no es fija, simplemente para esclarecer y ejemplificar las indicaciones.

En síntesis, la guitarra es un instrumento agudo, para el que la afinación del ejemplo 7 es imposible. Pero tampoco puede admitirse que el ejemplo 3 constituya la única afinación —la afinación— de la guitarra renacentista española: cualquier afinación es posible si se mantiene dentro del ámbito agudo y guarda la misma relación interválica entre los distintos órdenes.

³³ Hasta el mismo Bermudo, en aparente contradicción con las indicaciones de afinación: «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», f. 96.

He aquí las otras seis afinaciones a los nuevos que da Bermudo³⁴:

«Comenzará la segunda guitarra en Are, la quarta della será Are, la tercera Dsolre, la segunda Ffaut con señal de □ quadrado, que quiere dezir començar la tal cuerda en la tecla negra de entre Ffaut y gsolreut, la primera será el mi de bfa□mi. De forma, que a la quinta se ponga una A, a la tercera una D, a la segunda una f con señal de □ quadrado y a la prima una □ quadrada»:



«A la tercera guitarra se ponga en la quarta una □ quadrada, en la tercera una E, en la segunda una G con señal de □ quadrado, y en la primera una c con señal de □ quadrado»:



«Para la guitarra de Cfaut póngase a la quinta cuerda una C, a la tercera una F, a la segunda una a, y a la prima una d»:



³⁴ Todas ellas contenidas en el libro IV, cap. 65 (f. 96v) de la *Declaración*.

Ejemplo 18

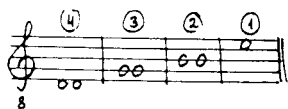


El temple de esta guitarra a los viejos se empleó también en Francia: por ejemplo, el *Second livre de ... guitare*, de Guillaume Morlaye, contiene, en el f. 29 un *Bransle*, y en el 29v la misma pieza en otro tono, con afinación «a los viejos» o *a corde avallée*: ésta era la designación francesa³⁷. No obstante, la inmensa mayoría de piezas, tanto francesas como españolas, están escritas para el temple *a los nuevos*, que como su mismo nombre indica, es el resultado de una evolución. Bermudo escribe: «... este temple [a los viejos] más es para romances viejos y música golpeada: que para Música del tiempo. El que uviere de cifrar para guitarra buena Música: sea en el temple de los nuevos» (f. 28v).

En cuanto a la cuarta cuerda *requintada*, o sea octavada, de la guitarra renacentista española, es difícil rastrear su procedencia. Comúnmente se acepta que la vihuela no octavaba las cuerdas graves, por lo que tal vez haya que buscar el origen de esta octavación en la *vihuela de Flandes* —el laúd renacentista—.

En el origen de la octavación de la cuarta ha de estar, necesariamente, alguna de las dos afinaciones siguientes³⁸:

Ejemplo 19



³⁷ Sobre el *Second livre de guitare*, véase el apartado de las fuentes, núm. 9.

³⁸ A pesar de que para una guitarra renacentista original resultaría demasiado grave, utilizo como afinación básica la del ejemplo 14, pensando en los guitarristas actuales.

Ejemplo 20

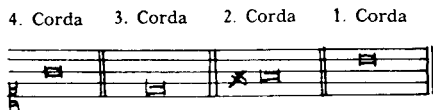


En la del ejemplo 19 se procedería a sustituir una de las cuartas por una cuerda más delgada, capaz de dar una octava alta; en la del ejemplo 20, a la inversa.

En 1601, en su *Prattica musica vocale et strumentale*, Scipione Cerreto escribe ³⁹:

«... la Chitarra à sette Corde contiene quattro ordini, l'acordo del quale comincia in questa maniera, cioè le due quarte vacante, che saranno due Corde equali, come fussero due prime staranno in G Sol Re ut sopr'acuto, le due terze vacante in D la Sol Re acuto, le due seconde vacante staranno in F faut Semitonato, e la prima Corda vacante starà in B mi sopr'acuto, como si vede in queste Notule qui apresso.

[Ejemplo 21a]



Ejemplo 21b



Se trata de un tipo de afinación que llamaré (pidiendo perdón por el neologismo) *afinación recurrente* ⁴⁰, en la que la

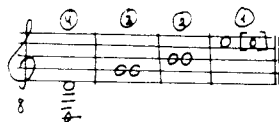
³⁹ Cerreto 1601: 320.

⁴⁰ En inglés, *reentrant tuning*, afinación que vuelve de donde salió, que vuelve a entrar, regresiva. No tenemos un equivalente castellano.

nota más grave no se encuentra en la cuerda más cercana a la cabeza del ejecutante, sino en un lugar intermedio: en este caso, en la tercera cuerda ⁴¹. La afinación imaginaria del ejemplo 20 es, pues, en 1601 y en Nápoles afinación real (con un tono de diferencia en el cuarto orden). Pero ¿desde cuándo?

En el año en que Bermudo publica su libro, 1555, la octavación de la cuarta ya es un hecho. ¿Lo era nueve años antes, en 1546, cuando Alonso Mudarra publica sus *Tres libros de música en cifras para vihuela*? En la primera fantasía para guitarra de cuatro órdenes contenida en esta obra, su autor escribe dos advertencias: «A de esta entrastada como vihuela con diez trastes. A da tener bordón en la quarta» ⁴². De la última de estas advertencias pueden sacarse dos conclusiones: una, que casi con toda certeza aún no era admitida generalmente la octavación de la cuarta, y la otra, la más interesante, que es muy probable que Mudarra pensara en la afinación recurrente del ejemplo 20: en efecto, si indicara al ejecutante la colocación de un bordón en la cuarta pensando en la afinación del ejemplo 19, el resultado sería:

Ejemplo 22



Lo cual es materialmente imposible dadas las dimensiones del instrumento. Es más, aun admitiendo la posibilidad de una afinación muy aguda, como la del ejemplo 12, el resultado no

⁴¹ Andando el siglo xvii, la afinación recurrente fue muy usada en la música italiana de guitarra de cinco órdenes: véase lo que dice Sanz en su *Instrucción* de 1674 (Sanz 1979: p. LXV).

⁴² Mudarra 1980: p. 65 (= f. XX). Sobre Mudarra y sus *Tres libros...* cf. Fuentes, en este artículo, núm. 1.

es muy satisfactorio para un instrumento tan pequeño como la *chitarra da sette corde*:

Ejemplo 23



Si, por el contrario, Mudarra piensa en una afinación como la del ejemplo 20, el resultado de su advertencia es la afinación normal de la guitarra renacentista, la de nuestros ejemplos 3, 10, 11, 12, 13-14, 15 y 16.

¿Es posible concluir de estos datos que hubo una tradición de *afinación recurrente* en las guitarras españolas anteriores a 1546? No, desgraciadamente no hay por el momento suficientes pruebas para afirmarlo. Pero tampoco es imposible que así fuera. Una prueba adicional es el hecho de que las innovaciones en la guitarra generalmente partieron de España: la primera música impresa para cuatro y para cinco órdenes, la adición del quinto orden, el estilo rasgueado, la adición del sexto orden. Quizá la afinación que describe Cerreto en 1601 refleje una tradición muy antigua, probablemente de carácter popular, que en España hacía casi cincuenta años que se había perdido. Sin embargo, una prueba en contra de esta hipótesis es la publicación, en 1549, del libro de Melchiore de Barberiis⁴³: sólo tres años después de la publicación del libro de Mudarra, la guitarra es tratada en Italia por un músico culto.

Todo esto es mera conjetura. Para volver al campo de la realidad, nada mejor que resumir el presente apartado:

La afinación de la guitarra renacentista fue, en líneas generales, igual a la de las primeras cuatro cuerdas de la guitarra actual, con una de las cuartas afinada a la octava superior.





⁴³ Fuentes, núm. 2.

Esto en cuanto a la relación interválica de los distintos órdenes, ya que no conocemos la altura musical fija, por lo menos a través de las fuentes españolas. Sin embargo, se trataba de un instrumento agudo, lo cual se deduce de su tamaño: pueden ser válidas las afinaciones propuestas en los ejemplos 3, 10 (que guarda relación con la del ejemplo 21), 11, etc. El guitarrista moderno o el ejecutante de guitarra barroca pueden incluso leer las obras de guitarra renacentista en las cuatro primeras cuerdas —u órdenes— de sus respectivos instrumentos. Pero la lectura es uno de los temas del apartado siguiente.

NOTACION, LECTURA Y TRANSCRIPCION

He aquí tres cosas distintas que a veces suelen integrarse en un batiburrillo verdadero. Aunque parezca una perogrullada decirlo, la notación de la música antigua, su lectura práctica y su transcripción a notación moderna representan tres niveles, interdependientes pero bien diferenciados, dentro de la obra musical. El saber distinguirlos, por una parte, y relacionarlos, por otra, constituye una de las claves del éxito o fracaso en nuestro contacto con la música.

Examinemos en primer lugar el aspecto notacional de la música de guitarra renacentista. Como es de esperar, está escrita en tablatura, italiana en las fuentes números 1, 2 y 10⁴⁴ y francesa en todas las demás.

La tablatura italiana emplea una pauta de cuatro líneas¹, que representan las cuerdas del instrumento: la línea inferior la primera cuerda, la superior, la cuarta. Sobre esas líneas se colocan números que indican el traste que hay que pisar con la mano izquierda: 0 = cuerda al aire; 1 = primer traste; 2 = segundo traste, etc. Sobre las cifras se colocan los valores rítmicos: □ = breve (□ o bien ); ♦ = semibreve (); ♯ = mínima (); ♮ = semínima (); ♯ = cor-

⁴⁴ La numeración de las fuentes remite al apartado siguiente.

chea (♩) y ♮ = semicorchea (♩). Al principio de las obras puede ponerse la indicación de compás, aunque esto no es indispensable, ya que en la pauta se escriben barras de compas —a diferencia de la notación mensural de aquellos años—. Otras veces, hay signos indicativos de velocidad al principio de las obras. Así, en Mudarra, Φ = compás apriessa; C = ni muy apriessa ni muy a espacio, y C = despacio. Dos cifras colocadas en sentido vertical, una sobre otra en distintas líneas, se tocan simultáneamente. Los valores rítmicos no se colocan sobre cada nota, sino cada vez que cambian: las cifras sin valor rítmico tienen, consiguientemente, el valor del último signo escrito.

He aquí los primeros compases de una *fantasía*, de Alonso Mudarra (*Tres libros...*, f. 23).

Ejemplo 24

The image shows two staves of guitar tablature. The top staff begins with a common time signature 'C'. The notation consists of circles on a five-line staff, with numbers 0-5 below them. Above the circles are rhythmic flags and stems. The bottom staff continues the notation with similar circles and numbers, including some with dots above them. The piece ends with a double bar line and a fermata-like symbol.






Transcripción del ejemplo anterior ⁴⁵:

⁴⁵ Versión para guitarra en re (= cuatro primeras cuerdas de la guitarra moderna. Se aplica aquí lo dicho en la nota 38).

Ejemplo 25



En la tablatura francesa se empleaba, igualmente, una pauta de cuatro líneas, pero se escribían *letras* en los *espacios*: a = cuerda al aire; b = primer traste; c = segundo traste...; i = octavo traste; k = noveno traste, etc. El primer espacio (inferior) correspondía a la cuarta cuerda; sobre la línea superior se escribía la primera. La signatura de compás podía escribirse al principio de la obra (C. C, 3). Valores rítmicos:

| (semibreve, ); | (mínima, ); | (semínima, ); | (corchea, ); | (semicorchea, ). Al igual que en la tablatura italiana, los valores rítmicos no se indicaban sobre cada nota, sino cada vez que cambiaban⁴⁶. El siguiente ejemplo está tomado del *Premier livre de tabulature de guitte*, de Adrian le Roy (Paris, 1551); son los primeros compases de la *fantasie seconde*, que se encuentra en el f. 3v⁴⁷.

⁴⁶ Con la diferencia que aunque no cambiaran en varios compases, se indicaba siempre el valor al inicio de cada compás.

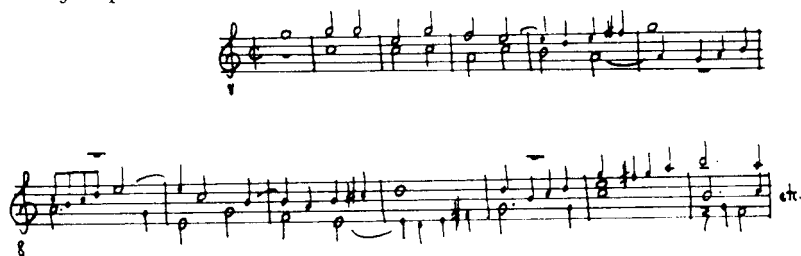
⁴⁷ Sobre el *Premier livre*, de le Roy véase el apartado siguiente, número 4. El lector que quiera profundizar en el tema de las tablaturas puede consultar Tyler 1980: 61-76 y Tonazzi 1971.

Ejemplo 26



Transcripción del ejemplo anterior:

Ejemplo 27



En cuanto a la lectura de estas obras, recomiendo vivamente al guitarrista que la efectúe directamente de la tablatura original: ninguna transcripción, por buena que sea, puede suplir el placer de la lectura de las fuentes directas. Además, hoy en día podemos tener fácil acceso a ellas a través de numerosas ediciones facsimilares. Por otra parte, la tablatura es un sistema sumamente sencillo, en el que el símbolo se ha reducido a su mínima abstracción: las líneas o los espacios representan las cuerdas; los números o letras, los trastes, y eso es todo. Recuerde el lector los numerosos métodos modernos para aprender guitarra sin maestro y sin esfuerzo (y algunos hasta sin guitarra): la mayoría están escritos en el sistema de cifra, es decir, tablatura. James Tyler llega a decir,

y estoy totalmente de acuerdo con él, que el sistema se puede aprender en media hora ⁴⁸.

En realidad, es una tarea mucho más difícil el transcribir esta música a notación moderna que el tocarla en la tablatura original. La complejidad y amplitud del asunto de la transcripción de la música antigua me impide tratarlo aquí con detalle. Quiero, no obstante, apuntar brevemente algunas ideas.

En primer lugar, hay que elegir bien la afinación. Como hemos visto arriba, no es factible determinar una altura musical fija en las tablaturas de guitarra renacentista; por lo tanto, la afinación elegida debería reunir dos cualidades: comodidad de lectura para el ejecutante moderno y conformidad con el sistema teórico renacentista. Muchas veces es difícil —o imposible— reunir ambas cualidades en una transcripción: por ejemplo, no tendríamos que introducir notas cromáticas extrañas al sistema (re \flat , la \sharp , etc.), pero tampoco tendríamos que cambiar la afinación en cada pieza. Generalmente los transcriptores se inclinan por una o por otra solución: el caso de Emilio Pujol es en este sentido muy significativo. Sus transcripciones de música de vihuela son intachables bajo el punto de vista teórico, pero poco menos que ilegibles en la guitarra, salvo las de *vihuela en mi*. La triste realidad es que Narváez, Mudarra y Valderrábano siguen siendo desconocidos para el guitarrista, principalmente a causa de esa manera de transcribir. Consideremos, por ejemplo, las obras de guitarra de Alonso Mudarra transcritas por Pujol ⁴⁹: son sólo seis obras, y Pujol las transcribe en tres afinaciones distintas (guitarra en la, en do y en re). Lo mejor, ante la imposibilidad de reunir en una sola versión las dos cualidades, es tomar el camino de en medio y realizar dos versiones: una que facilite la lectura al guitarrista y otra que cumpla hasta en sus mínimos detalles los requisitos teóricos. Mi opinión es que hay que realizar la primera versión para guitarra

⁴⁸ «... tablature is, in fact, a beautifully clear method of notation for plucked instruments —so simple and efficient that one can be playing from it within half an hour» (Tyler 1975: 342).

⁴⁹ Mudarra 1949: núms. 18-23.

en re (es decir, para las cuatro primeras cuerdas de la guitarra moderna)⁵⁰ y a una clave; la segunda versión puede ir a una o a dos claves, con una afinación aguda correspondiente al modo de la pieza: si es un protus ha de terminar en re; deuterus en mi, tritus en fa y tetrardus en sol. Lógicamente, para ello hay que conocer en profundidad el sistema modal.

Por último, considero que ninguna versión puede considerarse perfecta si no incluye la tablatura original, ya sea dibujada o en impresión facsimilar. Con una transcripción trilingüe quedan satisfechas las necesidades de todos los interesados en esta música: facsímil para los intérpretes de instrumentos antiguos; versión a una sola clave y en una sola afinación para los guitarristas modernos; versión a una o dos claves con afinaciones teóricas para el análisis y los ejecutantes de otros instrumentos.

LAS FUENTES

1. Alonso Mudarra: *Tres libros de música en cifras para vihuela*. Sevilla, Juan de León, 1546.

En esta colección primordialmente dedicada a la vihuela encontramos seis obras destinadas a la guitarra de cuatro órdenes: cuatro fantasías, una pavana y una «romanesca o guárdame las vacas». Existen dos ediciones facsimilares y una transcripción moderna por Emilio Pujol (Mudarra 1949; 1980). Para una descripción detallada del libro cf. Brown 1967: 1546₁₁.

2. Melchiorre de Barberiis: *Opera intitolata continua*. Venezia, Girolamo Scoto, 1549.

Principalmente dedicado al laúd (veintidós obras para laúd solo y dos para dos laúdes). Al final del libro van impresas cuatro fantasías para guitarra de cuatro órdenes. Estas fantasías han sido publicadas por Koczirz (1921). Cf. Brown 1967: 1549₂.

⁵⁰ Cf. el ejemplo 14.

3. Simon Gorlier: *Le troysieme livre... de Guiterne*. París, Robert Granjon y Michel Fezandat, 1551.

Es la primera colección íntegramente dedicada a la guitarra renacentista que ha llegado hasta nuestros días. Comprende quince piezas (dos cánones, un dúo, once versiones para guitarra sola de *chansons* de diversos autores —Janequin, Sermisy, Jacotin, etc.—, y una parte del motete *Benedicta es coelorum regina* de Josquin también para guitarra sola). Hay edición facsimilar (Gorlier-Morlaye 1980), con una útil introducción de James Tyler. Cf. Brown 1967: 1551₁.

4. Adrian le Roy: *Premier livre de tabulature de guiterre*. París, Adrien le Roy y Robert Ballard, 1551.

En total contiene veintiséis piezas para guitarra sola: danzas (pavanas, gallardas, branles, allemandes), fantasías y arreglos de *chansons*. Hay edición facsimilar (Le Roy-Ballard 1979), con introducción de James Tyler. Algunas obras de este libro están transcritas y publicadas por Emilio Pujol (Le Roy, s. a.). Cf. Brown 1967: 1551₃.

5. Adrian le Roy: *Tiers livre de tabulature de guiterre*. París, Adrian le Roy y Robert Ballard, 1552.

Treinta y dos composiciones para guitarra sola: preludios, danzas versiones instrumentales de *chansons* de Sermisy, Janequin, Certon, etc. Hay edición facsimilar (Le Roy-Ballard 1979) Cf. Brown 1967: 1552₃.

6. Guillaume Morlaye: *Le premier livre... de guiterne*. París, Robert Granjon y Michel Fezandat, 1552.

Veintiocho composiciones para guitarra sola: fantasías, transcripciones de *chansons*, danzas. Hay edición facsimilar (Gorlier-Morlaye, 1980). Cf. Brown 1967: 1552₅ y Hertz 1960.

7. Guillaume Morlaye: *Quatresme livre... de guiterne... ed de la cistre*. París, Michel Fezandat, 1552.

Veintiuna piezas para guitarra sola (fantasías, versiones de villanescas y *chansons*, danzas) más nueve para cistro. Hay

edición facsimilar (Gorlier-Morlaye 1980). Cf. Heartz 1960 y Brown 1967: 1552_a.

8. Gregoire Brayssing: *Quart livre de tabulature de guitierre*. París, Adrian le Roy y Robert Ballard, 1553.

Veinte obras para guitarra sola (fantasías, chansons). Hay edición facsimilar (Le Roy-Ballard 1979). Kennard ha transcrito y publicado tres fantasías de este libro (Brayssing 1956). Cf. Brown 1967: 1553_s.

9. Guillaume Morlaye: *Le second livre... de Guiterne*. París, Michel Fezandat, 1553.

Treinta y una composiciones para guitarra sola (fantasías, versiones de música vocal, danzas). Cf. Heartz 1960; Brown 1967: 1553_a.

10. Miguel de Fuenllana: *Libro de música para vihuela intitulado Orphénica Lyra*. Sevilla, Martín de Montedoca, 1554.

Dentro de esta enorme colección dedicada principalmente a la vihuela encontramos nueve obras para guitarra de cuatro órdenes (seis fantasías, un *crucifixus*, el villancico *Covarde cavallero*, de Juan Vázquez, para voz y guitarra, y el romance *Paseábase el rey moro*, también para voz y guitarra). Hay, además, ocho piezas para vihuela de cinco órdenes (seis fantasías, el villancico *La mi sol la*, de Juan Vázquez para voz y vihuela y el *Et resurrexit* del Credo de la misa *Ave María* de Morales, también para voz y vihuela). Las piezas para guitarra de cuatro órdenes han sido publicadas por Koczirz (1922); hay edición facsimilar del libro (Fuenllana 1981) y transcripción de Charles Jacobs (Fuenllana 1978). Cf. Brown 1967: 1554_s.

11. Adrian le Roy: *Cinquiesme livre de guitierre*. París, Adrian le Roy y Robert Ballard, 1554.

Veinte *chansons* de diversos autores (Certon, Arcadelt, Bonnard, etc.), en versiones para voz y guitarra. Hay edición facsimilar (Le Roy-Ballard 1979). Cf. Brown 1967: 1554_a.

12. Adrian le Roy: *Second livre de gitarre*. París, Adrian le Roy y Robert Ballard, 1556.

Veintitrés *chansons* para voz y guitarra de cuatro órdenes. Hay edición facsimilar (Le Roy-Ballard 1979). Cf. Brown 1967: 1556_s.

13. Pierre Phalèse y Jean Bellère (editores): *Selectissima elegantissimaque... in guiterna ludenda carmina*. Lovaina y Amberes, Pierre Phalèse y Jean Bellère, 1570.

Con ciento ocho piezas, esta colección es, con mucho, la más extensa de las publicaciones renacentistas dedicadas a la guitarra. Muchas composiciones están tomadas (hoy diríamos fustiladas) de colecciones anteriores, aunque también encontramos piezas que sólo aparecen en este libro. El repertorio comprende *chansons*, danzas y fantasías. Cf. Hertz 1963; Brown 1967: 1570₄.

Para las fuentes de que tenemos noticia, pero que no han llegado hasta nosotros, cf. Brown 1967: 1550₂, 1551₄, 1568₉, 156?₂, 1573₇, 1578₇, 158?₃; en cuanto a las pocas fuentes del siglo XVII y los manuscritos, cf. Tyler 1975: 347 y Tyler 1980: 123 ss.

CONCLUSION

La música de guitarra renacentista, aunque es bien conocida por el investigador y el estudioso de la historia de la música, rara vez es escuchada y ni siquiera tiene cabida en los programas de estudio de los conservatorios. Esta situación sorprende, si tomamos en cuenta que su repertorio no es tan escaso ni tan inasequible: considerando sólo los impresos del siglo XVI, el *corpus* está constituido por trescientas cincuenta y una piezas repartidas en trece colecciones, doce de las cuales están actualmente disponibles en ediciones facsimilares o versiones modernas. Este repertorio constituye una excelente introducción a la música antigua, tanto para el estudiante de guitarra actual como para el que se inicia en la práctica de

los instrumentos renacentistas de cuerda pulsada. En efecto, el hecho de tener menos cuerdas que el laúd o la vihuela vuelve la lectura de sus tablaturas más sencilla; a esto hay que añadir el carácter de gran parte del repertorio que se cultivó en Francia, ligero y musicalmente más sencillo que las fantasías españolas de vihuela o los *ricercari* italianos de laúd. Aparte de los indiscutibles méritos musicales del repertorio, sus posibilidades pedagógicas son tales, que si alguna vez contáramos con una escuela de música antigua (aunque ello parece, desgraciadamente, poco probable) habría que pensar seriamente en la inclusión de la guitarra renacentista en los primeros grados, y entiéndase lo mismo para la guitarra moderna —es incomprensible que no figure este repertorio en el grado elemental de la enseñanza de guitarra—. Porque además esa sencillez aparente no opaca el brillo del instrumento y de su música; como escribiera fray Juan Bermudo, *de mayor abilidad se puede mostrar un tañedor con la inteligencia, y uso de la guitarra que con el de la vihuela, por ser instrumento más corto.*

BIBLIOGRAFIA

AGAZZARI, Agostino:

1607 *Del sonare sopra il basso...* Siena: Dom. Falcini.

AMAT, Joan Carles:

1980 *Guitarra española. Gerona, Joseph Bró, c. 1761.* Ed. facsimilar con introd. de Monica Hall. Monaco: Chanterelle.

ARNOLD, Franck Thomas:

1931 *The art of accompaniment from a thorough-bass.* Oxford: Oxford Univehsity Press.

ARRIAGA, Gerardo:

1985 «El método de guitarra de Juan Antonio de Vargas y Guzmán», en *Revista de Musicología*, vol. VII, núm. 1.

BAINES, Anthony:

1966 *European and American Musical Instruments.* Londres.

BELLOW, Alexander:

1970 *The Illustrated History of the Guitar.* Nueva York: Franco Colombo Publications.

BERMUDO, Juan:

1555 *Declaración de instrumentos musicales.* Osuna: Juan de León. (Ed. facs. Madrid, Arte Tripharia, 1982).

BOECIO, Severino:

De musica libri quinque, en MIGNE, *Patrología Latina*, vol. 63.

- BONE, Philip J.:
1972² *The Guitar and Mandolin*. Londres: Schott.
- BRAYSSING, Gregoire:
1956 *Three Fantasies from Adrian le Roy's Quart Libre de Tabulature de Guiterne (1553)*, ed. por Deric Kennard. Maguncia-Londres: Schott.
- BROWN, Howard Mayer:
1967 *Instrumental Music Printed Before 1600. A Bibliography*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- BUECK, Fritz:
1926 *Die Gitarre und ihre Meister*. Berlin: Robert Lienau.
- CACCINI, Giulio:
1601 *Le nuove musiche*. Florencia: Marescotti. (Ed. facs. Florencia, SPES, 1983).
- CERRETO, Scipione:
1601 *Della prattica musica vocale, et strumentale*. Nápoles: Iacomo Carlino (Ed. facs. Bolonia, Forni, 1969).
- COHEN, Judith:
1974 «Jubal in the Middle Ages», en Yuval. *Studies of the Jewish Research Centre*, vol. III.
- COVARRUBIAS, Sebastián de:
1611 *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. moderna: Madrid, Turner, 1979.
- CHARNASSE, «Hélène»:
1985 *La guitarra*. París: Presses Universitaires de France. Col. Que sais-je?, núm. 2.191.
- DURAN, Domingo Marcos:
1492 *Lux Bella*. Sevilla: quatro alemanes compañeros. (Ed. facs. Madrid, Joyas Bibliográficas, 1976).
- ESPINOSA, Juan de:
1520 *Tratado de principios de música práctica*. Toledo: Arnao Guillém de Brocar. (Ed. facs. Madrid, Joyas Bibliográficas, 1978).
- EVANS, Tom and Mary Anne:
1977 *Guitars. Music, History, Construction and Players from the Renaissance to Rock*. Londres: Oxford University Press.
- FUENLLANA, Miguel de:
1978 *Orphénica Lyra (Sevilla, 1554)*. Ed. por Charles Jacobs. Oxford: Clarendon Press.
1981 *Libro de música para vihuela intitulado Orphénica Lyra*. Ed. facs. Ginebra: Minkoff.
- GORLIER, Simon y MORLAYE, Guillaume:
1980 *Four guitar books*. Ed. facs. con introd. de James Tyler. Monaco: Chanterelle.
- GROSSI DA VIADANA, Lodovico:
1602 *Cento concerti ecclesiastici...* Venecia. Giacomo Vincenti.
- HALL, Monica:
1978 «The 'Guitarra española' of Joan Carles Amat», en *Early Music*, vol. 6, núm. 3 (julio).

- HEARTZ, Daniel:
 1960 «Parisian Music Publishing under Henry II: à propos of four recently discovered guitar books», en *The Musical Quarterly*, vol. XLVI, núm. 4.
 1963 «An Elizabethan Tutor for the Guitar», en *Galpin Society Journal*. XVI.
- KENYON DE PASCUAL, Beryl:
 1983 «Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del s. XVIII (parte II)», en *Revista de Musicología*, vol. VI.
- KLIER, Johannes y HACKER-KLIER, Ingrid:
 1980 *Die Gitarre. Ein Instrument und seine Geschichte*. Bad Schusserried: Biblioteca de la Guitarra.
- KOCZIRZ, Adolf:
 1921 «Die Fantasien des Melchior de Barberis für die siebensaitige Gitarre (1549)», en *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, vol. IV.
 1922 «Die Gitarrecompositionen in Miguel de Fuenllanas Orphenica Lyra (1554)», en *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. IV.
- LE ROY, Adrian:
 s. a. *Pavanes, Bransle de Poictou. Allemande. Branle Gay. Neuf Bransles de Bourgogne*. Transcripción de Emilio Pujol. París: Max Eschig. Bibliothèque de musique ancienne et moderne pour guitare, núms. 1.060, 1.065, 1.066 y 1.071.
- LE ROY, Adrian y BALLARD, Robert:
 1979 *Five guitar books*. Ed. facs. con introd. de James Tyler. Monaco: Chanterelle.
- LYONS, David B.:
 1978 *Lute, vihuela, guitar to 1800: a bibliography*. Detroit: Detroit Studies in Music Bibliography, núm. 40.
- MARCUSE, Sibyl:
 1975 *A Survey of Musical Instruments*. Londres: David & Charles.
- MARTINEZ DE BIZCARGUI, Gonzalo:
 1511 *Arte de canto llano y contrapunto*. Burgos: Fadrique, alemán de Basilea. (Ed. facs. Madrid, Joyas Bibliográficas, 1976).
- MERSENNE, Marín:
 1636 *Harmonie Universelle*. París: Sebastien Cramoisy.
- MONTESARDO, Girolamo:
 1606 *Nuova inventione d'intavolatura per... la chitarra spagniuola*. Florencia.
- MUDARRA, Alonso:
 1949 *Tres libros de música en cifra para vihuela (Sevilla, 1546)*. Transcripción y estudio por Emilio Pujol. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología.
 1980 *Tres libros de música en cifras para vihuela*. Ed. facs. con introd. de James Tyler. Monaco: Chanterelle. (Otra ed. facs. Ginebra: Minkoff).

NICKEL, Heinz:

1972 *Beitrag zur Entwicklung der Gitarre in Europa*. Haimhausen: Biblioteca de la Guitarra.

PERI, Jacopo:

1600 *Le musiche... sopra l'Eurdice del Sig. Ott. Rinuccini...* Florencia: G. Marescotti.

PICO, Foriano:

1608 *Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola*. Nápoles: Francesco Paci.

PLAYFORD, John:

1652 *A Booke of New Lessons for the Cithern and Gittern*.

POSELLI, Franco:

1973 «Federico Moretti e il suo ruolo nella Storia della chitarra», en *Il Fronimo*, núm. 4 (julio).

PUJOL, Emilio:

1950 «Significación de Joan Carlos Amat (1572-1642) en la historia de la guitarra», en *Anuario Musical*, vol. V.

RADOLE, Giuseppe:

1979 *Liuto, chitarra e vihuela*. Milán: Suvini Zerboni.

RAGOSSNIG, Konrad:

1978 *Handbuch der Gitarre und Laute*. Maguncia: Schott.

REY MARCOS, Juan José:

1978 *Portus musice de Diego del Puerto*. Madrid: Joyas Bibliográficas.

SANZ, Gaspar:

1979 *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Ed. facs. con prólogo y notas de Luis García-Abrines. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico».

STEVENSON, Robert:

1979 «A Neglected Mexican Guitar Manual of 1776», en *Inter-American Music Review*, vol. 1.2 (spring-summer).

TONAZZI, Bruno:

1971 *Liuto, vihuela, chitarra e strumenti similari nelle loro intavolature. Con cenni sulle loro letterature*. Ancona-Milán: Bèrben.

TURNBULL, Harvey:

1978 *The Guitar from the Renaissance to the Present Day*. Londres: B. T. Batsford.

TYLER, James:

1975 «The renaissance guitar 1500-1650», en *Early Music*, vol. 3, núm. 4.

1980 *The Early Guitar. A History and Handbook*. Londres: Oxford University Press.

ZAVADIVKER, Ricardo A.:

1977 «El primer grabado de la guitarra en América», en *Gendai Guitar*, núm. 124 (febrero).

ZUTH, Josef:

1926 *Handbuch der Laute und Gitarre*. Viena: Verlag der Zeitschrift für die Gitarre.