



RECORRIDO PEDAGÓGICO A TRAVÉS DE LA GUITARRA RENACENTISTA

Autor: Francisco Javier Ruz Mata.

D.N.I: 80152010T. Córdoba

Título: Licenciado en música. Especialidad Guitarra clásica.

Radiografía de la vida de la guitarra renacentista.

“En mi aposento una guitarrilla tomo, que como barbero templo y como bárbaro toco”.

Con esta coplilla del insigne poeta y dramaturgo cordobés, **Don Luis de Góngora y Argote** (1561-1627), comienza mi andadura por el periodo musical en España, donde la guitarra es la humilde protagonista y acompañante. Aquí nuestro fundador del culteranismo, nos la posiciona como ejemplo de lo que fue su mundillo musical desde su nacimiento hasta convertirse en la guitarra del siglo XX.

La guitarrilla como se le conocía, fue un instrumento musical creado para el pueblo, para gente normal: *“...que como barbero templo...”*, gente de la calle y del día a día. Se usaba para acompañar a la voz y recordar en cualquier momento y con acordes sencillos, cualquier sentimiento humano, de alegría o tristeza. Podía ser una herramienta más de la casa: *“En mi aposento una guitarrilla tomo...”*, del zurrón del viandante, o de cualquier músico o escudero, siempre ahí, a cualquier hora y a disposición del que se atreviera a acariciarla: *“...y como bárbaro toco.”*, para alegrar, para añorar, para recordar.

Es curiosa y anecdótica la relación que siempre ha tenido nuestra guitarrilla y la profesión de barbero. Tan importante como la bacía o la navaja, era la guitarra para ellos. En ninguna barbería faltaba el instrumento. Afición popular, añeja y arraigada desde que fue creada hasta casi nuestros días, una conjunción perfecta donde nuestra literatura del Siglo de Oro Español le da un protagonismo sin precedentes en muchas de sus obras.

Para Don **Miguel de Cervantes Saavedra** (1547-1616), barberos y guitarras, aparecen en gran parte de su Obra, como ocurre en los entremeses **“La guarda cuidadosa”** y en **“La cueva de Salamanca”**.



Barbería del siglo XIX.
(Col. A. Alvarez Caballero)

En **“La guarda cuidadosa”**, el barbero, con sus oficiales, ameniza los desposorios al son de sus guitarras, y cantan un romance, cuyo estribillo dice: *“...más vale el peor concierto con ellas que no el divorcio mejor”.*

También en **“La cueva de Salamanca”** finaliza con el canto de un romance cantado por el sacristán, ayudado por el barbero, acompañándose con sendas guitarras.

El musicólogo **Miguel Querol Galvadá** en su libro **“La música en las obras de Cervantes”**, escribe: *“El número de veces que Cervantes menciona la guitarra está en relación directa con la popularidad de que gozaba este instrumento en la época. Son tantos los textos cervantinos referentes a la guitarra, que, de ponerlos todos, aún sin comentario alguno, ocuparían algunas páginas”.* *“Es tal el número de veces que Don Miguel menciona la guitarra y con tal conocimiento de ella,*

que hay que sospechar que hubiera sido guitarrista”. ¡Quién sabe si, antes de quedar manco, tocaría él mismo la guitarra!

De igual forma, el historiador **M. Soriano Fuertes**, en su libro *“historia de la música española”* escribe: *“Hay quien dice que Cervantes tocaba la vihuela y entendía perfectamente la música, más si esto no puede afirmarse con seguridad, debe creerse que era amante de ella, como lo prueban los continuos elogios que en sus obras le prodiga y su íntima amistad con Espinel cuanto con don Salvador Ruiz”*.

Mateo Alemán (1547-1614), uno de los mayores representantes de la novela picaresca española, mantiene dicha relación barbero-guitarra y así en la segunda parte de su obra *“Guzmán de Alfarache”* dice: *“No pasa un médico sin guantes ni sortija, ni un boticario sin ajedrez, ni un barbero sin guitarra, ni un molinero...”*.

También Don **Francisco de Quevedo y Villegas** (1580-1643) trata el asunto de los barberos guitarristas en algunas de sus obras *“los Sueños”*. Concretamente en el “Sueño” titulado *“Las zahúrdas de Plutón”*, el tormento de los barberos en el infierno consiste en no poder tocar la guitarra. *“Pasé allí, dice, y vi (¡qué cosa tan admirable y qué justa pena!), los barberos atados y las manos sueltas, y sobre la cabeza una guitarra..., y cuando iban con aquella ansia natural de pasacalles a tañer; la guitarra les huía... y ésta era su pena”*. También hace mención a la guitarra en el romance con el Conde Claros.

Con ella también se invitaba al divertimento y al baile, iniciando siempre los comienzos de canciones, glosas, romances y coplas del pueblo. Como se observa en la Obra de Cervantes *“La Entretenida”*. En esta comedia, a los barberos nos los presenta no solo como buenos tañedores de guitarras sino también como buenos bailarines, tan entusiastas a su son, que contagian hasta a sus propias esposas a danzar con ellos *“...De los danzantes, el primero es el barbero nuestro, después la barbera que canta por el cielo y baila por la tierra, en compás acertado... Pueden danzar ante el Rey, y aqueso será lo menos, pues alas lleva en los pies y azoge dentro del cuerpo...”*.

Don Luis de Briceño, músico y teórico guitarrista de finales del siglo XVI, decía de ella: *“Si presto se destempla, bien presto se vuelve a templar... es propia para cantar, tañer, dançar, saltar y correr y bailar y zapatear”*.

Como se ha dicho, no sólo era exclusiva y a disposición de esta digna profesión. Cualquiera podía tocarla, lo refleja Cervantes en muchos de sus personajes de su extensa obra. También **Don Sebastián de Covarrubias y Orozco**, lexicógrafo, criptógrafo, capellán del rey Felipe II, canónigo de la catedral de Cuenca y escritor español del siglo XVI, hacía alusión a la guitarra y a quien la tañía ya entrado el siglo XVII (1611), con esta apreciación: *“Aora 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.”*

De esta manera tan sencilla y descriptiva la definen nuestros invitados, en un paseo fugaz por lo que fueron sus casi cien años de existencia. Tanto el barbero como el ayudante de caballero, cualquiera que se atreviera, la podía hacer sonar, también como no, músicos cultos, músicos ambulantes, trovadores o juglares. Se paseaba de mano en mano, de mercado en mercado y de circo en circo. Dispuesta para todo el mundo y para ser tañida con simples acordes a lo rasgado.

¿Qué se sabe de la guitarra antes del siglo XVI?

No existen instrumentos originales, ni música que se escribiera especialmente para instrumentos cordófonos antes del siglo XVI.

Buscar los ancestros de la guitarra es del todo complicado y totalmente farragoso para tomar una decisión del origen real del instrumento, porque sólo se dispone de algunas iconografías en frisos, pórticos de catedrales e iglesias, algunas ilustraciones antiguas y restos arqueológicos en bajo-relieves antiquísimos, muy contados y esparcidos por el mundo. Es este último motivo, por el que existen historiadores y arqueólogos que le atribuyen un origen milenario.

La falta de documentación fehaciente hace que no se pueda trazar la más mínima historia sobre la guitarra hasta la llegada de al menos los finales del medievo, incluso asegurar su existencia en este período concreto, es tan atrevido como imposible de aseverarlo.

Como se ha dicho, sólo disponemos de los bajorrelieves de los pórticos de ciertas iglesias del medievo, al igual que de ciertas ilustraciones de libros del siglo XII-XIII, como los de las Cantigas de Santa María, del rey Alfonso X el Sabio. Tanto en unos como en otros aparecen figuras que representan músicos con ciertos instrumentos emparentados con la guitarra. Posiblemente hubo por aquel entonces, instrumentos de transición que cuentan ya con la presencia de mástil y que se consideran como los predecesores más cercanos a la guitarra.

Tenemos que llegar al siglo XIV y en España. En el “**libro del Buen Amor**” (1330-1343) del **Arcipreste de Hita** (1283-1350), y en algunos de sus poemas donde aparece impresa y por primera vez la palabra “guitarra” haciendo la distinción entre la guitarra latina y la guitarra morisca o sarracena.

Cuando El Arcipreste habla en estos años de **guitarra latina**, es muy probable que hiciese referencia a los instrumentos construidos con caja de resonancia plana, con una sola boca y un mástil estrecho como los instrumentos de procedencia Greco-romana emparentados con la antigua Kítara griega ó Cítara romana y posiblemente estuviese haciendo mención a la *vihuela de péñola* y *de arco*.

Mientras que **la guitarra morisca** fue siempre la que responde a los instrumentos de borde y fondo cóncavo o redondeado con un mástil ancho y varias incisiones en la tapa para la salida del sonido, común a la familia del laúd.

Guitarra morisca

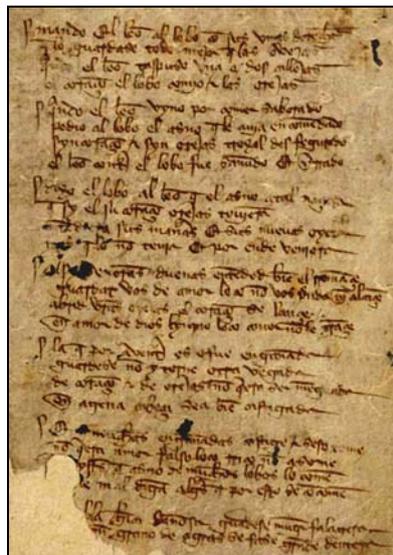


Guitarra Latina



Guitarra Morisca

Representado en el porche de Jaca, del s. XII y en la cantiga 150 de Alfonso X el sabio.



Folio 3º del manuscrito T (Toledo) del Libro del buen amor del siglo XIV conservado en la Biblioteca nacional de España.

Pero, ¿Por qué llamaban los ilustres del reino, guitarras a unos parientes cercanos a ella? ¿Por que guitarras y no otro nombre? ¿Existía realmente la guitarra antes del siglo XIII? ¿Podía ser un instrumento inmerso en el pueblo y que los cortesanos tuvieran referencia de él por otras fuentes o a través de músicos de la corte? ¿Realmente existía o se confundía con la vihuela? ¿Habría algo en el ambiente musical de la época del siglo XIII-XIV cuando la nombra?.

Se sabe a través de referencias bibliográficas que a finales del siglo XV, con el nacimiento de la VIHUELA DE MANO, surgió, paralelamente a ésta y en la España del siglo XVI, otro instrumento meramente popular, cuyas primeras referencias morfológicas y musicales se conocen desde 1546. Se tocaba con los dedos, era el instrumento más pequeño de cuerda pulsada, tenía 7 cuerdas y algunos grandes vihuelistas del siglo XVI de la España del Renacimiento, escribieron sobre ella, nos estamos refiriendo a nuestro instrumento en cuestión: **La Guitarra Renacentista**.

¿Qué conoció nuestra guitarra renacentista?

La guitarra renacentista nace en España a finales del siglo XV y se desarrolla durante todo el siglo XVI. El Siglo de Oro Español y siglo de grandes descubrimientos científicos y geográficos.

Fue la guitarra, el instrumento cordófono más popular de la época, que se crió con la unificación de los dos reinos de España, Castilla y Aragón, bajo la influencia del humanismo e inmersa en la grandeza del Imperio de Carlos I de España, que también supo mantener su hijo Felipe II.

Vive el Renacimiento como lo que fue, un amplio movimiento de revitalización cultural, que simbolizaba la reactivación del conocimiento y del progreso.

Conoció a grandes personajes de la literatura española: Cervantes, Quevedo y Lope de Vega. Como se ha visto en algunas de sus obras, la mencionan y la retratan, le dedican versos, párrafos en sus prosas y en ocasiones tuvo la suerte de ser protagonista en escenarios de grandes ciudades y pueblos al incluirla con algún papel dentro de las representaciones con sus actores.

También tuvo el contacto con pintores de renombre como Tiziano, Durero y el Greco. Percibió las consecuencias de la famosa y nombrada batalla de Lepanto contra los turcos, donde Don Miguel perdió su brazo izquierdo. También sintió la derrota de la Armada invencible frente a los ingleses y quizás con ello el declinar del Imperio Español.

Anduvo por muchos lugares y conoció a grandes de la historia, músicos y leyendas. Desde muy joven atravesó fronteras y conoció fundamentalmente Francia, Italia e Inglaterra.

No pudo conocer al Gran Leonardo, pero sus incursiones por Europa y más concretamente por la Italia renacentista, con sus amos deambulando por calles de pueblos y ciudades, hizo que en muchas paradas obligadas de tabernas y esquinas, se escuchara conversaciones del "Da Vinci", como también le llamaban, la máxima expresión y síntesis del hombre renacentista: inventor, pintor, escultor, poeta, músico, geólogo y matemático.

Recorrió sitios por donde pasearon algunos otros personajes que han constituido la esencia del Renacimiento: Boticelli, Rafael, Maquiavelo, Miguel Ángel, Galileo Galilei, Erasmo de Róterdam, Tomás Moro y un tal Schakespeare.

Como hija del pueblo y aventurera conoció muchas otras tierras y lejanas a las suyas. Se atrevió a cruzar el Atlántico y su fama llegó hasta ultramar.

Después mandó a sus hermanas a viajar con los colonizadores del nuevo mundo: Magallanes, Balboa, Valdivia, Pizarro, Hernán Cortés, Luis Vives, Elcano y Sebastián de Belalcázar, siempre con su pariente rica la vihuela. Las Américas tuvieron la suerte de acogerla y cada día se hizo más grande y conocida entre la gente de aquel lugar.

¿Qué ambiente musical le rodeaba?

Nuestra guitarrilla, seguía aquí, en la vieja Europa, esperando su oportunidad. Se encontraba inmersa en un mundo musical muy distinto al suyo. La magia de la voz transformada en polifonía era lo que reinaba en los ambientes musicales y cortesanos de la época. Era la música viva del momento.

La guitarra intentaba conectar con ella pero siempre fracasaba. La razón de su existencia continuó siendo su gente y su ambiente, su sello de identidad era la música creada por y con el pueblo, estancada en un ambiente musical muy diferente a lo que acontecía.



Era conocedora de una música vocal e instrumental rica en matices y bella, que en ocasiones se escuchaba en Iglesias, catedrales, y a su paso por palacetes y casas de los señores e ilustres de todos los reinos conocidos. Toda esta música, se basaba en una continuación y mejora del contrapunto de siglos anteriores. La polifonía constituía la culminación y el apogeo de la música vocal de los siglos pasados.

Escucho y advirtió en sus largas incursiones por Europa que hubo una gran rivalidad y luchas intestinas entre las gentes, motivadas por las famosas disputas religiosas entre seguidores de la Reforma y sus serios adversarios de la Contrarreforma. Como dos movimientos religiosos contrapuestos, siempre estuvieron enfrentados y dividieron a Europa en dos. Ello originó que, entre otras consecuencias sociales se enlenteciera el progreso de la música y de la cultura en general.

La música vocal religiosa se concretaba fundamentalmente en la “**Misa**” y en el “**Motete**”, donde encontraron su expresión serena y contenida. Fue “**el Coral Protestante**” en países seguidores de la Reforma los que usaran temas populares con texto en alemán en un intento por parte de su creador de unir a la mayor parte de la congregación de fieles y que se interuniesen en el canto.

Para esta música vocal y religiosa, dentro de los países de la Contrarreforma, aparecieron durante este siglo muchas **escuelas polifónicas** por toda Europa. Nuestra guitarra, no se encuentra ajena a dichos acontecimientos, era curiosa y sabía que detrás de dicha música había grandes compositores y músicos refinados.

Para la Polifonía **Franco flamenca** estaba **Guillermo Dufay, Lasso, Gilles Binchois, Johannes Ockeghem y Josquin des Près**, que supieron sintetizar todos los estilos de la polifonía del momento.

La escuela romana se erige en portavoz del movimiento contrarreformista musical y donde dentro de sus músicos hay uno de importancia especial, por la misión que le fue encomendada: **Pier Luigi de Palestrina**. La llegada del protestantismo provocará el Concilio de Trento y para combatir la herejía de Lutero, tratará de crear una música en la que se eliminase de las iglesias lo impuro y lo lascivo, para que fuese un lugar de oración, así el canto polifónico se conservaría, pero el texto se debía entender. Salmos y rezos dejaron de hacerse en latín. Palestrina compondrá varias misas, la más famosa será la del Papa Marcelo. En la música de **Palestrina** y músicos contrarreformistas, se respira un ambiente de religiosidad y espiritualidad en perfecta austeridad y equilibrio.

La Polifonía Veneciana con **Vilaer, Rore y los Gabrielli, Andrea y Giovanni**, resaltarán por su colorido y exaltación.

Y por último **la Ibérica**, destacará por el misticismo, el dramatismo y la simplicidad de su música. **Juan de la Encina, Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero y Cardoso, Los Mateo Flecha (el viejo y el joven) y sobre todo Tomás Luís De Victoria** serán los símbolos de la música polifónica española y de la época.

La guitarrilla lo seguía intentando, en ocasiones tenía contactos con diversos instrumentos en sus largas caminatas por senderos y veredas, conectaba con la otra música del momento y más afín a ella, buscaba relacionarse con la música vocal profana e instrumental de la época.

Tuvo muchas oportunidades de poder hablar y mostrar sus encantos musicales, lo hizo en determinados momentos, sola y acompañada de otros instrumentos que también eran usados por sus dueños y señores los juglares, goliardos, trovadores, mercaderes, circenses o simplemente viandantes. Posiblemente hizo música conjunta con ellos, en reuniones familiares o de amistad, en ruta y sin rumbo, buscando un destino para quedarse. De esta forma se acoplaron guitarras con arpas, Salterios, Rebab, tambur, laudes, Violas de arco, chirimías, flautas, zampoñas, cornamusas, trompetas, olifantes, sacabuches, zanfonias, campanitas, címbalos, carillones o nacarios, que todos ellos por su naturaleza rítmica, algunos muy acorde con la guitarra eran propicios para iniciar la danza, el baile y el canto.

Pero nuestra guitarrilla por su rasgueo único y peculiar, su sonido casi silencioso y tímido, sólo invitaba al canto individual o en grupo reducido, a ser escuchada o bailada en la intimidad. Nos lo dice los escritos del español **Fray Juan Bermudo**, religioso y teórico musical en su obra "**Declaración de instrumentos musicales**" Osuna. (1549-1555): "Pues no sé si es más sabio el que pretende contentar el oído, o más bien las orejas del pueblo al cual contentan con la música del canto del Conde Claros, tañido en guitarra, aunque sea destemplada y a lo rasgado."

Así y de esta manera, surge el **Madrigal** como una forma musical común en la Europa del Renacimiento que va evolucionando a lo largo del siglo XVI. Máxima expresión de la música vocal profana y de toda Europa. Se podría definir como una composición musical polifónico - vocal, sobre textos poéticos y sin estribillo, con música para toda la letra y de estilo contrapuntístico e imitativo, que la diferencian de la Frottola (que solo tenía música en la primera estrofa) y un poco a semejanza del Motete, con el cual se le suele comparar, salvo por el texto, que en este último era de carácter religioso.

Aunque el madrigalismo triunfa como forma musical en toda Europa, continúa cultivándose como especialidad vocal la **Frottola** y la **Canzone** en Italia, la **Chanson** como modalidad propia en Francia, el **Ayre** en Inglaterra y el **Villancico** en España. Hoy día se conocen por "Los Cancioneros": recopilaciones muy variadas de piezas musicales de la época siendo los mas conocidos los de "Segovia", "Palacio", "Upsala", "Medinaceli" y "de la biblioteca Colombiana".

Nuestra guitarra como instrumento cordófono, quiere estar al lado de los grandes, pero los instrumentos polifónicos de cuerda pulsada, laúd y vihuela, al igual que los de tecla, órgano, clave, clavicordio, espineta y el virginal, durante el siglo XVI, tuvieron más suerte que ella.

Comienzan a independizarse de la voz y los grandes doctos en la materia le hacen música propia, componen para ellos, se hacen independientes de la voz y comienzan a actuar solos. Proliferan las capillas cortesanas y los músicos con dichos instrumentos se convierten en servidores de reyes, nobleza y de las autoridades eclesiásticas.

El laúd y la vihuela triunfan como los elegidos. Sólo el órgano se convierte en líder como instrumento eclesiástico favorito, que continúa adherido a la voz y a la polifonía religiosa de capillas y catedrales.

La vihuela se convierte pues en España, como la primera y única dama para la música instrumental de cuerda pulsada culta y cortesana. Por sus escarceos en lo popular, se conoce gran parte de la música profana. Entre los músicos que componen para ella distinguimos a **Luis de Milán, Luis de Narváez, Alonso de Mudarra, Enrique de Valderrábano, Diego Pisador, Esteban Daza, Venegas de Henestrosa. Miguel de Fuenllana, Diego Ortiz y Antonio de Cabezón**. Escribieron para ella páginas bellísimas para vihuela sola, como fantasías y pавanas; para voz y vihuela, los villancicos, romances y sonetos. Se hizo también transcripciones de música vocal sacra y profana que se llamaron intabulaciones y como especialidad en el contrapunto, las diferencias, tientos y las glosas.

En cambio el laúd sigue su destierro desde España, debido al profundo rechazo que hubo en esta tierra hacia todo aquello que estaba relacionado con lo arábigo, y a través de fronteras busca su camino, convirtiéndose durante el siglo XVI en el galán de todas las cortes y calles de Europa. Las Danzas fue su especialidad y con ello lo hace ser diferente a la vihuela.

¿Cuáles eran las características que la definían?

Durante todo el siglo XVI, **la guitarra renacentista** tuvo su estilo propio como se ha visto. Además su morfología, cordaje, afinación y la música que se escribió para ella la hicieron ser diferente de cualquier otro instrumento y constituyeron sus rasgos de identidad. Pero la realidad es que según las fuentes originales, las categorías entre vihuela y guitarra no están bien definidas con absoluta claridad.

Ambas fueron consideradas instrumentos análogos porque atendían a rasgos comunes y muchas veces, la vihuela invadía su personalidad como nos relata los escritos de **Fray Juan Bermudo** donde nos dice que *la guitarra* y la *vihuela de mano* “eran prácticamente idénticas, diferenciándose sólo en su afinación y en el número de cuerdas. Escribe *”Si se quiere convertir una vihuela en guitarra, bastaba quitarle a aquella los dos órdenes extremos más graves”*.

Pero su morfología real era la siguiente: más pequeña que la vihuela y con siete cuerdas, de las cuales, la primera era sencilla y las tres restantes dobles, también llamados órdenes. El resto es igual a la vihuela: caja de resonancia pequeña de fondo plano ligeramente abombado, parecida a la guitarra moderna pero más rudimentaria, con cintura redondeada algo estrangulada y con aros laterales uniformes, roseta central simulando a la boca, cerrojo para el cordal, puente situado cerca del extremo inferior, mango o mástil estrecho separado de la caja y con trastes de tripa, con cabeza pequeña ligeramente inclinada con clavijas posteriores. Las cuerdas eran de tripa y se pulsaban con los dedos de la mano derecha. Nos sigue diciendo **Juan Bermudo** de ella que poseía dos tipos de afinación:

1.- La afinación al **Temple VIEJO** poseía intervalos descendentes de cuarta, tercera y cuarta, desde la prima, afinando al unísono la segunda y tercera y octavando el bordón. Escribe **Bermudo**: “...este temple a lo viejo, 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 nuevo...”

2.- La afinación al **Temple NUEVO** tendría intervalos descendentes de cuarta, tercera y quinta, afinando al unísono la segunda y tercera y requintando u octavando el bordón.

La afinación podía efectuarse en SOL, LA, RE, FA, MI, etc. Cualquier afinación era posible si se mantiene dentro del ámbito agudo y guarda la misma relación interválica entre los distintos órdenes. En cuanto a la cuarta cuerda requintada al temple nuevo, es difícil rastrear su procedencia. Convivieron los dos tipos de afinaciones. La inmensa mayoría de piezas, tanto francesas como españolas están escritas para el temple a lo nuevo, que indica el resultado de una evolución.

¿Quiénes escribieron para ella?

Don Alonso de Mudarra, fue el primer músico ilustre y de la corte española que se fijó en ella, la describe y le dedica algunas páginas en su obra pedagógica para vihuela conocida como los **“Tres libros de música en cifra para vihuela, publicado en 1546”**. Consiste en una *fantasía* “al temple viejo” y tres más “al temple nuevo”, una *pavana* y una *romanesca* (“Guárdame las vacas”), basado en un patrón armónico italiano.



Contiene la primera obra para guitarra de cuatro órdenes.



La otra publicación que aparece en España, dedicándole nuevas páginas a la guitarra de cuatro órdenes, aparece después de ocho años de la de Mudarra y se encuentra en la obra **Orphenica Lyra de Fuenllana (1554)**. Consiste en seis *fantasías*, un *romance*, un *villancico* y una transcripción de música polifónica.

Nuestra guitarrilla como viajera, aventurera, y siempre a través del pueblo, se hizo notar en toda Europa. Si algunos vihuelistas españoles fueron los primeros que se acordaron de ella, no fueron menos, los laudistas italianos, franceses e ingleses que también escribieron para ella. Tuvieron el gusto de dedicarle delicadas y bellas composiciones en sus obras para laúd a la nueva dama de España.

Se empezaba a conocer como guitarra española y a mediados del siglo XVI la guitarra ya empezó a ser popular en países como Francia e Italia. Hay que recordar, que la música escrita para la guitarra renacentista de cuatro órdenes toda procede, como las

obras de vihuela y laúd, en su técnica, básicamente de la polifonía vocal, y en su rítmica de la danza ya reutilizada y disuelta en la música vocal. De esta forma se escribieron fantasías, danzas, transcripciones de música profana como los ricercares, romances y villancicos.

Si en **España**, la vihuela era la dama de la corte, en **Italia**, el laúd fue el rey y tan sólo **Melchiore de Barberiis** le dedica en su colección para laúd algunas páginas a la guitarra, incorporando cuatro fantasías per sonar sopra la guitarra de sette corde o chitarrino, a su repertorio.

Sin embargo, un autor anónimo francés en un tratado de como "tocar laudes y gitterns", publicado en 1556, declara lo siguiente: "**durante los pasados 12-15 años, en Francia "todos" tocan la giterne y el laúd está prácticamente fuera de uso**".

En Francia es donde encontramos, en el siglo XVI, la mayor atención a la guitarra. Es en este país donde se encuentra la mayor literatura guitarrística en cuanto a cantidad escrita para ella. En ello influyó mucho el rey de Francia como protector del instrumento. Le llamaba "**le giterre o le giterne**" y las primeras publicaciones datan de 1550 con las ediciones de **Guillaume Morlaye**, **Simon Gorlier**, **Gregorio Brayssing** (expatriado alemán) y **Adrian Le Roy**.

Hay que decir que el carácter de gran parte del repertorio para guitarra que se cultivó en Francia es ligero y musicalmente más sencillo que las fantasías españolas para vihuela o los ricercari italianos para laúd. De esta forma encontramos un rico repertorio de fantasías y danzas (en las que la guitarra es principal instrumento en ensemble), además de canciones para voz con acompañamiento de guitarra. Las piezas para guitarra de los primeros libros franceses de danzas y fantasías, estaban muy influenciadas por músicos italianos, posteriormente predominará la música nativa francesa como le chanson y blaules.

Hay que hacer referencia a **La Croix du Maine** y a **Robert Ballard** como los grandes editores de la época y que gracias a ellos produjeron un amplio repertorio de obras de los mejores músicos de la época. El material para la guitarra Renacentista procedente de Francia se extenderá por el resto de Europa con la ayuda de las **Reediciones Flamencas de Pierre Paléese** publicadas en 1553 y 1570. El repertorio de la guitarra renacentista en Francia está constituido por más de trescientas cincuenta y una piezas repartidas en trece colecciones de las cuales doce están actualmente disponibles en ediciones facsímil o versiones modernas.

Mencionar por último la popularidad que alcanzó en **Inglaterra** "la Guitarra Renacentista o *gittern*". Son conocidos los manuscritos ingleses sobre temas españoles como la del Conde Claros. La última publicación dedicada específicamente a la guitarra de cuatro órdenes fue impresa en Inglaterra en 1652: "**A Book of New Lessons for the Cittern and Gittern**", cuyo autor fue **Playford**. Éste contiene melodías y música popular. Es significativo el hecho de que en fecha tan tardía, hablamos de mediados del siglo XVII, apareciera en Inglaterra dicha publicación, lo cual demuestra que la guitarra de cuatro órdenes se hizo muy popular en ese país.

¿Qué tipo de notación emplearon para promover su música?

La tablatura constituyó el tipo de notación musical utilizada durante el renacimiento, que usaba símbolos, cifras o letras diferentes a las notas utilizadas hoy día. Estos símbolos se disponen verticalmente sobre una tabla estructurada en tantas líneas como cuerdas tenga el instrumento, mostrando al intérprete el gesto físico y exacto que debe desarrollar sobre él (qué traste presionar con la mano izquierda, qué dedo de la mano derecha usar, etc.). El sistema de notación de tablatura presenta de forma completa el contenido melódico, polifónico y rítmico de una composición.

El periodo que comprende el uso de esta escritura comienza a principios del siglo XVI y se desarrolla hasta finales del siglo XVIII. El primer ejemplo de tablatura que se conoce data de 1507 y fue impreso en Italia por **Octaviano Petrucci**, primer editor (no compositor) del que tenemos referencia y utilizó el sistema italiano de escritura musical.

La tablatura se utilizó para todos los instrumentos de cuerda pulsada (básicamente la vihuela, el laúd, **la guitarra** y el arpa) también para los de tecla como el órgano. Sólo para la Vihuela y **guitarra renacentista** durante el siglo XVI y en España, se emplea la **tablatura Italiana**. Posteriormente aparecieron otros tipos de tablaturas como **la francesa** se usó en Francia, Flandes e Inglaterra para escribir música para laúd y guitarra.

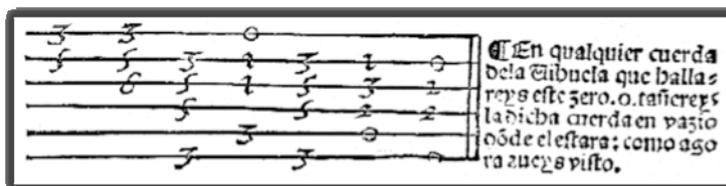
Por tanto, todos los libros de GUITARRA RENACENTISTA están en tablatura italiana con notación cifrada o en tablatura francesa con notación alfabética. El hecho de tener menos cuerdas que el laúd y la vihuela, su lectura en tablatura es más sencilla.

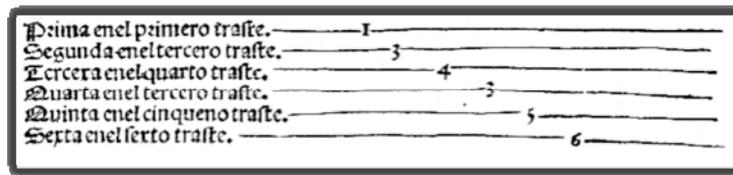
Tablatura Italiana.

Los libros de vihuela cuando hacían referencia a la guitarra renacentista usan una “tabla” con una estructura de 4 líneas, la inferior de las cuales se refiere a la primera cuerda o chanterelle. **El resto de la notación igual al de la Vihuela.**

Los trastes de tripa, de progresión semitonal, están representados por medio de números sobre la cuerda indicada. Para la guitarra renacentista MUDARRA la describe con un máximo de diez y mínimo de seis, quedan indicados del 1 al 9 con cifras arábigas, el último con cifra romana (X). El cero hace referencia a la cuerda al aire entre cejuela y primer traste.

Los números 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 y X escritos sobre cualquier línea del hexagrama, indican qué orden pulsar y qué traste pisar. El 0 significa “pulsar las cuerdas al vacío”, es decir, al aire. Así mismo, la disposición sucesiva de los números sobre las líneas se corresponderá con la sucesión en el tiempo de las notas que se han de pulsar, pulsándose como acordes al aparecer alineados en sentido vertical:





Las figuras y plicas van situadas fuera de la pauta en la parte superior alineadas con los números e indican la duración de las notas que estos representan. En una secuencia de valores iguales acostumbra a señalarse únicamente el primero de la serie y una vez indicado el valor de cada nota o acorde éste es válido hasta que aparece un nuevo cambio de valor. También en esto se desmarca Milán, que indica el valor de cada cifra. Los valores rítmicos y los silencios presentan el mismo aspecto de

signos utilizados en la música vocal o canto de órgano de la época: \circ , \downarrow , \downarrow , \downarrow .

En lo referente al Compás y Aire todos los vihuelistas explican el compás como “la igualdad del espacio de tiempo entre un dar y alzar”, quedando concretado en las piezas la proporción de figuras y compás desde el primer compás de la tablatura y, según qué autores, el aire que más conviene a la interpretación de la música. De ahí que no todos recurran a signos para especificar el compás, quedando suficientemente claro desde el primer compás, con las cifras o figuras de canto de órgano escritas en el mismo.

- En la obra de Luys de Milán encontramos expresiones como:
 “Compás algo apresurado”
 “Ni muy a espacio ni muy aprieta”
 “Compás a espacio”, etc.
 También encontramos signos referidos al compás cuya proporción de figuras es: ϕ \downarrow \downarrow ; ϕ 3 \downarrow \downarrow \downarrow ; ϕ \downarrow \downarrow .
- Para Luys de Narváez y Alonso de Mudarra el signo:
 ϕ indica que la música debe llevarse “algo aprieta o aprieta” respectivamente.
 ϕ mientras éste es indicativo de “muy de espacio o a espacio”
- Por su parte, para Enríquez de Valderrábano: ϕ indica que en la obra que aparezca se “tañá a espacio, y si estuviese con dos puntillos más aprieta, y si estuviese con tres muy más aprieta, (...)”.

Las líneas de compás no están siempre en su lugar exacto, en ocasiones entran en contradicción con los acentos y con el ritmo, por lo que se han de entender como una guía.

En algunas tablaturas para voz y vihuela, las cifras correspondientes a la voz se editaban en color rojo para distinguirla del resto de las cifras que representan las notas que se tañen. Tampoco es extraño que la parte vocal se anote en una línea aparte, sin líneas divisorias, tal como se acostumbraba entonces en la música vocal. Para Mudarra, las cifras de la voz, cuando ésta “**ha de ir también tañida**”, son distinguidos con una pequeña rayita en la parte superior derecha: $3'$. Fuenllana, por su parte,

utilizará un punto situado a la derecha de la cifra en su parte inferior para expresar la misma función en sus tablaturas: “donde quiera que ésta seña estuviere se ha de juntar la voz con el instrumento para lo que se tañen y canta, y la señal es ésta:

i . z . 5 . 4 .”

Existen diferentes **signos referidos a la ejecución e interpretación**. Por ejemplo, en Mudarra:

- El signo ^ encima de la cifra significa que el dedo que presiona el traste debe permanecer puesto hasta terminar el compás.
- También usa abreviaturas para expresar diferentes técnicas de mano derecha como “dedi” (se refiere a la técnica del dedillo) o “dos de” (referido a la técnica de alternancia p-i que posteriormente se conocería como figüeta. Este tipo de digitación produce una articulación que pone el énfasis ó acento en la primera nota de cada dos, resultando una de las características propias de la interpretación del período en cuestión).

Sin embargo, en las tablaturas de los vihuelistas no encontramos signos que indiquen cambios dinámicos o matices que reflejen las intenciones expresivas de dicha música, sino que las indicaciones ya referidas anteriormente por algunos vihuelistas, junto a algunos consejos dados en las explicaciones con que todos comienzan sus obras, conformarán el espíritu que debe animar esta música, cuya elegancia está en su sencillez y sobriedad, no dejando por ello de ser expresiva y rica en matices para quien la toca con franqueza. Así con respecto a esta música para vihuela, Fray Tomás de Santa María en su Arte de tañer fantasía (Valladolid, 1565) nos dirá: (...) “que el que quisiere tañer por arte y concierto, ha de ymaginar y hacer cuenta , que las cuatro voces son cuatro hombres de buena razón”.

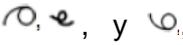
En cuanto a la ornamentación, no existen indicaciones de ornamentación en la música para guitarra y vihuela del siglo XVI. Aunque “El Glosado”, “trinos y mordentes” no se reflejaran en la obra, ello no quiere decir que no se realizaran. Más bien al contrario: Bermudo en 1555 critica a los que lo emplean demasiado. Hacia el 1600 aproximadamente, es cuando aparecen impresos estos dos tipos básicos de ornamentación.

La improvisación sobre un Cantus Firmus probablemente constituía una parte importante en la educación de todo músico de renacimiento, que debían conocer las técnicas de improvisación sobre una melodía así como improvisar composiciones a partir de una serie predeterminada de acordes. **Estos modelos o serie de acordes frecuentemente expresados en forma de bajo ostinato** hacen su aparición en la música escrita a finales del siglo XV y tienen una gran influencia en la música de danza del siglo XVI.

Tablatura Francesa.

Este sistema difiere del italiano en los siguientes aspectos:

1. Un tetragrama que representa los cuatro órdenes de la guitarra, figurando la primera cuerda en la línea superior y en la línea inferior el cuarto orden.
2. Los trastes, a diferencia de la tablatura italiana que utiliza los números, son indicados por letras minúsculas. Comenzando por la a, para señalar los órdenes al

aire, la b indicará el primer traste, c segundo traste y así sucesivamente. Hay que tener en cuenta que la letra "j" no existía por entonces, con lo que la secuencia en el 9º traste en lugar de ser la letra "j" sería la "k" y así hasta terminar. También, dentro de la tablatura francesa las letras d, e, y g, se verán transformadas en los siguientes signos: , con el fin de conseguir una identificación más inmediata a la hora de ejecutar la música. Dichas letras se escribirán sobre las líneas pudiendo aparecer en algunas tablaturas colocadas encima de las líneas.

3. Valores rítmicos o duración. Los valores de medida se colocaban perpendiculares a las líneas y encima de las letras. Se representan como figuras en la parte superior de cada tabla, hexagrama o sistema, justo encima de las letras a la que hace referencia, en ocasiones, unidos por una serie de puntos situados verticalmente sobre la estructura.

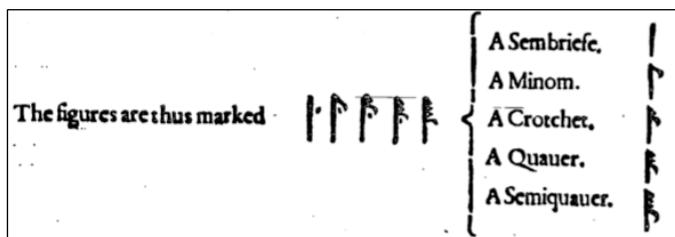
En el sistema francés, los signos para los valores de duración se representaban de la

siguiente manera: la **semibreve** era: , con doble duración que la mínima que en mi transcripción la he considerado como una blanca en la notación actual. Para la

mínima:  como una negra actual. La **semimínima** de duración como una corchea:

 . **Corche** como una semicorchea:  . **Semicorchea** como la fusa actual:  . Por

último: **Fusa** como la actual semifusa:  . Estos valores permanecen válidos hasta



que un nuevo valor modifica al anterior. En el caso de que aparezca un puntillo al lado de la figura, se entenderá igual que nuestro puntillo actual, añadiendo la mitad del valor de la figura a la que acompaña.

3.- Las líneas divisorias de compás no siempre estaban en su lugar exacto, en ocasiones entran en contradicción con los acentos y con el ritmo, por lo que se han de entender como una guía.

4.- Signos de tiempo no siempre quedaba precisado como ocurre en nuestro particular caso. En general utilizaban los mismos signos de compás que se usaba en la música polifónica del momento.

Compás apriessa = representado por el signo  .

Compás despacio = representado por el signo  .

Compás ni muy apriessa ni muy despacio = representado por el signo  .

¿Cuál fue su evolución y descendencia?

Al igual que con todos los instrumentos, con la guitarra renacentista también se fue experimentando. Dicen que el "inventor" de **La Guitarra Española de cinco órdenes**, y que por largo tiempo se creyó, fue el español **Vicente Espinel** (1550-1624). Pero quién realmente se encargó de atribuir esta invención a Espinel, fue el dramaturgo **Lope de Vega**. Esta declaración está refutada por **Doisi de Velasco** (1640) y **Gaspar Sanz** (1684) en sus tratados sobre la guitarra española.

En contra de V. Espinel está el hecho de los continuos cambios, experimentos y ensayos realizados, con anterioridad a él, con vihuelas de seis y cinco órdenes para asemejarlas a guitarras. Tampoco hay que olvidar que ya FUENLLANA en 1554 y en su libro "**Orphenica Lyra**", habla de una VIHUELA de CINCO ÓRDENES (para diferenciarla de aquella de seis que era lo habitual) y que en realidad se estaba refiriendo a una posible GUITARRA RENACENTISTA a la que ya se le podría añadir un orden más.

No obstante, si Espinel no fue el inventor de la Guitarra Española de cinco órdenes, ha sido probablemente quien se encargó de hacer de ella el instrumento popular más conocido tanto en las clases altas y bajas de la España de principios del siglo XVII.



Guitarra Barroca de cinco órdenes

A partir del último tercio del siglo XVI posiblemente ambas guitarras, las de cuatro y cinco órdenes convivieron juntas y en armonía. Esta última continuaba siendo un instrumento para ambientes populares. se seguía tocando rasgueada, aunque con la prima sencilla se fue introduciendo cada vez más el uso del punteado. Con ambas técnicas unidas, seguía siendo la ideal para iniciar y acompañar a la voz, marcando el ritmo con sencillos acordes, glosando e imitando a la voz en canciones populares y danzas. A finales del siglo XVI se pondrá de moda el empleo de la guitarra renacentista con un orden más, lo que dará paso a la guitarra barroca de cinco órdenes. La vihuela entrará en desuso y el laúd seguirá evolucionando y triunfando en Europa.

En 1586 la guitarra constaba definitivamente de cinco órdenes, cuatro de ellos dobles siendo la prima sencilla. Las del segundo y tercer orden estaban dobladas al unísono y las del cuarto y quinto podían estarlo a la octava. Esta afinación, que es la que describe Joan Carles Amat en su pequeño tratado sobre "La guitarra española de cinco órdenes" (Barcelona, 1586). Ésta, con pequeñas variantes, acabaría popularizándose en toda Europa.

En la actualidad, no existe ningún ejemplar original de guitarra de cuatro órdenes, lo más antiguo que hemos heredado es la música creada para ella de los dos vihuelistas españoles mencionados y de los laudistas europeos en sus respectivos libros. Sólo conservamos una guitarra de cinco órdenes creada por BELCHIOR DIAS (Lisboa, 1581) que posiblemente fuese transformada de otra que originariamente fuese de cuatro órdenes, por las características descritas antes.

A pesar de los avances en la organología, haber ampliado su cordaje, haber escrito para ella, vihuelistas y laudistas de renombre conocido, la guitarra de cuatro órdenes desapareció a finales del siglo XVI como lo que fue: el instrumento pobre de la familia e intentando ser alguien durante toda su existencia. Nació como un instrumento humilde para rasguear, destinado quizá al aficionado, a la gente sencilla y de la calle.

Su heredera, siguió su senda, continuó siendo un instrumento musicalmente olvidado. Los pocos que se interesaron, consiguieron grandes progresos para el avance de la guitarra, y supieron realzarla hasta lo más alto. Ellos fueron los elegidos y como decía el dicho popular "más vale pocos pero bien avenidos". Muchos instrumentos desaparecieron mientras ella supo estar ahí en su mundo, viva durante más de dos siglos después. Siempre con el pueblo.

Finalizo pues este recorrido a través de la guitarra renacentista, con una alocución perteneciente a Joan Carles Amat de finales del siglo XVI en su primer libro dedicado a esta nueva guitarra (aunque la primera reedición conservada es de 1626), donde dice de la heredera de la guitarrilla renacentista:

"Hay hombres que sin saber media solfa, templan, tañen, y cantan, solo con su buen ingenio muy mejor, que aquellos que toda su vida han gastado el tiempo en capillas". "...El modo de templar y tocar rasgado es esta guitarra de cinco, llamada española por ser más recibida en esta tierra que en otras."

¡CONTINUABA SIENDO LA MISMA!

BIBLIOGRAFIA.

- 1.- ARCIPRESTE DE HITA. *Libro del Buen Amor*. Edición de Julio Cejador y Frauca. Madrid, Espasa-Calpe. 3ª edición 1931.
- 2.- BERMUDO, J. (1549-1555). *Declaración de instrumentos*. OSUNA. Edición facsímil.
- 3.- BIDAURRE, C., Pérez, M. (1987). *Serie de Posters para Conservatorios y Comentarios*. Ediciones Real musical. Madrid.
- 4.- FERNANDEZ, I. (1983). *Historia de la música española*. Alianza Música. Madrid.
- 5.- FUENLLANA, M. (1981). *Libro de música para vihuela intitulado "Orphénica Lyra"*. Edición facsímil, Sevilla 1554: Minkoff, Ginebra.
- 6.- GARCIA, A., NAVAS, J. (1998). *Góngora, L. de., Coplillas y La Guitarra en la Historia, vol. IX*. Ediciones La Posada. Ayuntamiento de Córdoba.
- 7.- GRAN DICCIONARIO ENCICLOPEDICO LAROUSSE. (1991). Editorial planeta tercera edición.
- 8.- MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA. Instituto Nacional de Educación a Distancia (Inbad). *Libro de música. 1º de B. U. P.* Madrid.
- 9.- MUDARRA, A. (1979). *Tres libros de música en cifra para vihuela*. Mónaco. Edición facsímil, Sevilla 1546. Chantarelle.
- 10.- NELLI, R. (1987). *Trovadores y Troveros*. Edición José J. de Olañeta. Palma de Mallorca.
- 11.- POCHÉ, C. (1997). *La Música Árábigo-Andaluza*. Akal Musicas del Mundo. Madrid.
- 12.- QUEROL, M. (2005). *La música en las obras de Cervantes*. Ediciones Centro de Estudios Cervantinos. Madrid.
- 13.- REESE, G. (1968). *La Música en la Edad Media*. Alianza Música, Madrid.
- 14.- RIOJA, E. *Los barberos españoles y la guitarra*. w.w.w.guitarra.artelinkado.com.
- 15.- RODES, J. I. (1999). *Temario oposiciones guitarra*. Murcia.
- 16.- SALAZAR, A. (1983). *La música en la sociedad europea*. Alianza Música. Madrid.
- 17.- SORIANO, M. (1856). *Historia de la música española*. Tomo II. Madrid.
- 18.- STIMPSON, M. (1993). *La Guitarra. Una guía para estudiantes y profesores*. Madrid: Ediciones Rialp, S. A.