

Un manuscrito de guitarra en el Archivo Histórico Provincial de Málaga

JUAN CARLOS AYALA RUIZ

La guitarra vivió durante los siglos XVII y XVIII un momento de gran difusión en España. Fueron varios los libros de música para guitarra publicados, y se conservan algunos manuscritos de gran importancia por la calidad y cantidad de su contenido. Sabemos que en Hispanoamérica se asimiló en gran medida esta afición por el instrumento, que también alcanzó gran desarrollo en diversos países europeos. Los principales autores españoles, como Gaspar Sanz, Francisco Guerau o Santiago de Murcia, han sido objeto de sustanciosas investigaciones, y hoy podemos decir que el grado de conocimiento que se tiene de su obra, y de la guitarra de cinco órdenes en general, es muy completo.

Pero además de las raíces populares que impregnan, en mayor o menor medida, la obra guitarrística más culta de estos siglos, hubo un sustrato musical más popular cuya naturaleza nos es prácticamente desconocida, seguramente debido al escaso o nulo uso que se hizo en este entorno de la escritura musical. Es este mundo popular —del que bebió el mundo culto de la época— el que está aún por conocerse a fondo. Gracias a ilustradores trabajos de investigación tenemos más o menos perfilada la estructura teórica de este mundo musical de la guitarra barroca en España, pero desgraciadamente no nos ha llegado el material de trabajo de estos guitarristas que se ganaban la vida en teatros, ventas, ferias, fiestas locales; poco o nada sabemos sobre ellos y sobre su forma de anotar la música, sobre su repertorio.

Tampoco conocemos bien el papel que jugaron las provincias como focos exportadores hacia la Corte (desde donde fácilmente se exportaban a Hispanoamérica, Italia y otras zonas de influencia europeas) de determinadas tendencias y novedades guitarrísticas. Pero bástenos como ejemplo el importante efecto que causó Vicente Espinel en los círculos intelectuales salmantinos y madrileños de finales del siglo XVI y principios del XVII para comprender cómo algunos músicos llegados de lejanas localidades pudieron influir notablemente en los principales centros musicales españoles. El conocimiento aislado de estos focos locales puede ayudarnos a componer el mosaico de lo que fue realmente la guitarra barroca en España, y pensamos que trabajos como éste podrán contribuir a lograr este objetivo.

La guitarra en Málaga durante el siglo XVII

A finales del siglo XV, con la llegada a Málaga del violero Antón Ruiz Payagua, la tradición de la construcción de guitarras se estableció en dicha ciudad. A mediados del siglo XVI ya existía un gremio de violeros, cuyas ordenanzas datan del año 1556, y fueron impresas posteriormente en 1611 sin modificación alguna.

La presencia del gremio de violeros en Málaga durante el siglo XVII¹, a falta de un estudio más profundo, parece ser discreta, posiblemente en la misma proporción que en el siglo XVIII, cuando existían tres o cuatro talleres en la ciudad². Estos violeros construían, entre otros instrumentos, la guitarra que conocemos hoy como guitarra barroca o de cinco órdenes, conocida popularmente en la Málaga del siglo XVII como *vigueta* o *bigueta*, instrumento que gozaba de predicación en todas las clases sociales.

A pesar de este aparente auge no teníamos ningún dato sobre la práctica guitarrística en la Málaga de la época. Pero al llevar a cabo un vaciado selectivo en los archivos de la ciudad, hemos localizado en inventarios del siglo XVII datos sobre los instrumentos musicales que se tocaban:

- En el inventario de bienes de Juan Gutierrez, un ciudadano de condición humilde, encontramos «un discante». El inventario data de Octubre de 1600³.
- En el inventario de bienes de D. Fernando de Isla, llevado a cabo en 1658, persona de condición muy humilde, se incluía «una bigueta»⁴.
- En la dote de D^a Catalina de Galvez, una dama de elevada clase social, encontramos «una bigueta en tres d^o», una vihuela valorada en tres ducados⁵.
- En el inventario de bienes de D^a Maria de Bera y Urreta, una dama de elevada posición social, realizado en el año 1659, encontramos «una arpa de tocar» y «una vigueta»⁶.

Es curioso observar que, aún tratándose de una mínima representación, todos los instrumentos son de cuerda, destacando la ausencia de instrumentos de tecla y viento. Forman la relación un discante, tres vihuelas y un arpa. Una misma persona poseía una vihuela y un arpa, es evidente que obras como *Luz y Norte musical para caminar por las cifras de la Guitarra Española, y Arpa...* de Lucas Ruiz de Ribayaz (1677) tuvieron razón de ser en función de un público concreto.

En cuanto al discante, su presencia en un documento del año 1600 nos induce a pensar que se trataba realmente de un instrumento de la familia de las vihuelas del siglo XVI, de seis órdenes, más pequeño que la vihuela y de tesitura más aguda⁷.

Localización y descripción

El manuscrito objeto de este estudio, cuyo estado de conservación es preocupante, pertenece a los fondos del Archivo Histórico Provincial de Málaga, donde se guarda en la caja L-77, documento 3. Actualmente cuenta con ocho folios contenidos en un pliego sin indicaciones, este último de época posterior, conservando un orden que muy probablemente no sea el original. Desgraciadamente, nos ha llegado incompleto⁸; la evidente la pérdida de folios en su comienzo y al final parece ser el motivo de que desconozcamos el nombre de su autor y la fecha de copia.

Una vez estudiado hemos llegado a la conclusión de que se trata de un manuscrito de música para guitarra de cinco órdenes que data de la segunda mitad del siglo XVII, que muy probablemente fuera copiado en Málaga, y que seguramente perteneció a una persona bien instruida en la práctica de la guitarra en todas sus facetas. Todo esto apunta a que nos encontramos ante una importante (y hasta la presente casi única) muestra de lo que fueron la teoría y la práctica musical de la guitarra barroca en Andalucía, en su faceta más cercana a lo popular.

El pliego donde se conserva el manuscrito tiene marca de agua, una flor de lis muy copiada y difundida que



comienza a documentarse a partir del 1740. El papel del manuscrito, de excelente calidad, verjurado, de aproximadamente 42 x 30 cm, tiene una marca de agua muy difundida en Málaga entre 1672 y 1682⁹, si bien aparece, aunque con menor frecuencia, en fechas anteriores. Esto nos permite datar el manuscrito en la segunda mitad del siglo XVII. El papel es de procedencia italiana, pero muy abundante en documentos malagueños del S. XVII, debido sin duda al auge comercial que experimentó Málaga a través de su puerto durante este siglo.



Figura 1. Marca de agua de L-77.3

El hecho de que el pliego exterior, que es más reciente que el manuscrito, presente la característica oxidación de la tinta debida a los años de contacto nos indica que muy probablemente a mediados del siglo XVIII el manuscrito ya se encontrara incompleto y protegido de esta forma. Esto tiene su importancia, pues todos los intentos que hemos llevado a cabo para determinar la procedencia de L-77.3 han resultado infructuosos; el único dato que tenemos, una vez consultada la dirección del A.H.P.M., es que el manuscrito procede de fondos locales o provinciales, y que entró al citado archivo a través de un fondo de protocolos notariales. Esto nos indica que no procede de colección o donación, por lo que se descarta su traslado al A.H.P.M. en fechas recientes. También nos indica que procede bien de Málaga capital o de la provincia (ámbito geográfico que abarca el archivo), donde quizás permanezca desde su origen y donde probablemente fuera copiado. El uso de la 'z' en el texto del *Thono 17*, una característica fonética de algunas zonas malagueñas y andaluzas, parece corroborar esto último.

La foliación, en función de la disposición actual, quedaría de la siguiente manera (entre paréntesis se incluye la foliación original en aquellos casos en que existe):

- Pliego doblado en su mitad conteniendo el manuscrito.
- Folio 1r: *Thono 17* [para voz y guitarra].
- Folio 1v: continuación del texto del *Thono 17*.
- Folio 2r a 4r: pauta de cinco líneas en blanco.
- Folio 4v: *abecedario italiano*.
- Folio 5r: *otro abecedario* [título ilegible].
- Folio 5v: pauta de cinco líneas en blanco.
- Folio 6r: danzas estilo rasgueado.
- Folio 6v: danzas estilo rasgueado.
- Folio 7r (2): danzas estilo rasgueado.
- Folio 7v (2v): danzas estilo rasgueado.
- Folio 8r (3): danzas estilo rasgueado.

- Folio 8v (3v): pieza incompleta sin título [Marizápalos] estilo punteado.

Vemos que el manuscrito incluía los bloques característicos de los libros más completos de música para guitarra del siglo XVII:

- Al menos diecisiete tonos para voz y guitarra.
- Dos alfabetos para el cifrado de acordes.
- Una colección de danzas en estilo rasgueado.
- Al menos una danza (probablemente más) en estilo punteado.

Esto nos hace pensar que el autor tuvo la intención de aunar en un manuscrito todos sus conocimientos de la guitarra, configurando una recopilación sistemática con sus conocimientos teóricos básicos y un repertorio musical hoy parcialmente perdido. El anónimo copista debió cultivar la canción con acompañamiento de guitarra, conocía un amplio repertorio de danzas al estilo rasgueado (con el que acompañaría a cantantes danzantes, otros instrumentistas u obras de teatro), conocía la lectura de acordes en dos tipos de alfabeto: castellano e italiano, y ejecutaba piezas al estilo punteado de cierta dificultad. No tenemos ningún dato sobre esta persona, pero se puede afirmar que tenía un conocimiento amplio de las posibilidades interpretativas de la guitarra y que seguramente estuvo relacionado con el mundo de la danza y del teatro.

Contenido

I. THONO 17

Durante el siglo XVII, la música vocal con acompañamiento instrumental conoció un gran auge en España. Un tipo de canción, el tono, incluso extendió su influencia fuera de nuestras fronteras.

Aunque varias importantes colecciones de tonos polifónicos de la primera mitad del siglo XVII han llegado hasta nosotros, las fuentes que incluyen tonos humanos con acompañamiento de guitarra son más escasas. El manuscrito de José Marín¹⁰ contiene 51 tonos con acompañamiento integral de guitarra en tablatura italiana, constituyendo la más importante colección conservada de este género. Otros



Manuscrito del AHPM. Thono 17 Fol 1 (x 0.5)

manuscritos a destacar son el Ms. M.5660¹¹ de la Biblioteca de Catalunya y el *Libro de villanelle spagnuole et italiane*, de Francesco Palumbi¹², aunque este último es un manuscrito de poesía con la notación de los acordes para guitarra.

El título de *Thono 17* del manuscrito parece confirmar que al menos se han perdido 16 tonos de la colección o bien que fue copiado de una antología más extensa. Esta pieza consta de una parte para guitarra en tablatura italiana de cinco líneas con inclusión de los siete primeros versos del texto; la letra de la canción está copiada íntegramente en el reverso del folio. Por desgracia, y como era de cierto uso en la época, la tablatura no incluye compás, indicaciones rít-



micas ni el nombre del autor. La línea melódica de la voz tampoco se copió.

La música del *Thono 17* está escrita en el «octavo tono alto o por el final», un 'tono' (modo) similar a Re mayor, poco utilizado por los autores de la época¹³. Desgraciadamente, las indicaciones rítmicas no fueron copiadas, lo que hace inviable una transcripción con valores rítmicos de la parte de guitarra, si bien, con el fin de facilitar una idea del esquema armónico, se ha realizado una transcripción sin valores rítmicos, tomando como base la guitarra afinada en Mi¹⁴.

El texto es una seguidilla de siete versos, conocida como 'seguidilla de bordón' o 'seguidilla compuesta', frente a la 'seguidilla simple' de cuatro versos. Los cuatro primeros versos constituyen la estrofa de la canción y los tres restantes el estribillo (esto último incluso se indica en el manuscrito). En la estrofa los versos impares son heptasílabos y los pares pentasílabos; en el estribillo los versos impares son pentasílabos y el par heptasílabo. La rima es asonante, rimando el segundo verso con el cuarto y el quinto con el séptimo.

THONO 17

Con el juego del hombre
pintarte quiero
aunque no es tu belleza
cosa de juego.
Si vien me anima
ser de naype el retrato
si acaso pinta.

De tu pelo dorado
yo Anarda noto
que se a hecho sin duda
solo de oros.
Que gane es fijo
Porque tiene tu pelo
Juego tendido.

Para tirar ya polla
nada te falta
pues se mira tu frente
con carta blanca.
Y es dicha suma
porque ya nadie gana
sin ser [...].

Si en las zejas reparo
ganarte dudo
pues sus a[...] [...]osos
todos son triunfos.
Y amor es llano
que les sobran las flechas
[con ta]les arcos.

Tu gananc[ia] acreditan
tus bellos soles
porque tienes en ellos
dos matadores
Cosa es prezisa
que si triunfas con ellos
que [...].

Tus mejillas el juego
le desconoze
que a la flor siempre juegan
pe[r]o no al hombre.
Tu nariz hallo

pues a[m]or te condena
que tienes fallo.
Con dos reyes tu boca
su juego hazen
que aunque vi su e[...]
mil magestades.
Mas tus palabras
todo el juego acre[centan]
[co]n cartas falsas.

Perdidos a la nieve
del juego dejás
pues [...]
zincó princesas.
Y dellas digo
que tomara yo Anarda
cualquier codillo.

Que los pies son dos ases
yo no lo dudo
porque cualquiera dellos
solo es un pun[to].
Mas tus zapatos
parece que an perdido
que estan picados.

La seguidilla tuvo gran auge durante el Siglo de Oro, y en este metro compusieron poemas autores de la talla de Lope de Vega. La versión más antigua que se conoce de una seguidilla en tablatura se denomina *Segedillas para cantar* y se encuentra en el Manuscrito Barbarino (c.1610), procedente de Nápoles, actualmente conservado en Cracovia¹⁵. Algo posteriores son las seguidillas de Luis de Briçeno¹⁶. El *Thono 17* del manuscrito que nos ocupa parece ser, hasta donde sabemos, el primer ejemplo conservado de seguidilla compuesta con acompañamiento de guitarra.

A finales del siglo XVIII y principios del XIX, Fernando Sor utilizaría este tipo de poema para sus conocidas *Seguidillas boleras*. Aunque separados por más de un siglo, ambos estilos poéticos tienen bastante en común, lo cual se puede comprobar en *De amor en prisiones*. Esta seguidilla tiene el mismo esquema formal que el *Thono 17*, pero lo que más nos llama la atención es la comparación que se realiza en ambos textos entre el juego de cartas y el cortejo amoroso a una dama.

II. ABZEDARIO ITALIANO

El primer intento conocido de codificar el estilo rasgueado en una tabla de acordes fue el alfabeto catalán o sistema catalán que describe Joan Carles Amat, en su obra *Guitarra española y vandola...*, que muy probablemente viera la luz por vez primera en 1596¹⁷.

El alfabeto italiano, que codifica los acordes mediante letras, apareció por primera vez impreso en la obra de Girolamo Montesardo *Nuova inventione d'intavolatura per sonari li balletti sopra la Chitarra Spagniuola, Senza Numeri, e Note* (Florencia, 1606). El alfabeto italiano se mostró como un sistema eficaz de escritura de acordes, que tuvo vigencia mientras vivió la música rasgueada para guitarra. El sistema se basa fundamentalmente en letras que denominan a los acordes (aunque incluye cuatro signos), sumando un total de veintisiete acordes.

Además de la letra del acorde, era frecuente que unas líneas hacia arriba o hacia abajo indicaran la dirección del



Manuscrito del AHPM. Abecedario italiano Fol. 4v (x 0,25).

golpe de la mano derecha, si bien, lo habitual era no indicar símbolos rítmicos, que se sobreentendían. Estas líneas verticales aparecían sobre una línea horizontal continua o dentro de la tablatura de cinco líneas, siendo este último sistema de escritura posterior y más elaborado.

El *abecedario italiano* del manuscrito contiene veintiocho acordes, de los cuales veinticuatro coinciden con los incluidos por Montesardo en su tabla. A diferencia de la tabla de Montesardo, comienza esta por el acorde 'cruzado', disposición habitual desde comienzos del siglo XVII. Al final, Montesardo incluye dos acordes que no figuran en el manuscrito del A.H.P.M., y en este último podemos apreciar tres acordes ausentes en el libro del italiano:

Montesardo	+ A B C D E F G H I K L M N O
Manuscrito L-77.3	+ A B C D E F G H I K L M N O
Montesardo	P Q R S T V X Y Z & P ₂ P ₃
Manuscrito L-77.3	P Q R S T V X Y Z & M ₂ N ₂ O ₂

(*) Posición del acorde "cruzado" en la tabla de Montesardo.

Después de comparar el abecedario de L-77.3 con las fuentes primarias españolas (hay que decir que en las ita-

lianas hemos sido menos exhaustivos), se ha hecho evidente una mayor semejanza con el alfabeto de la *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española* de Gaspar Sanz (Zaragoza, 1674). Es de destacar que tres símbolos utilizados en L-77.3 para otros tantos acordes, sólo se han encontrado en el libro de Sanz. Se trata de los símbolos:

+ + +
M N y &

La cruz sobre el acorde parece indicar en este caso acorde 'menor', coincidiendo que las letras M, N y & definen a los relativos mayores de los acordes en cuestión en ambas fuentes. Hay que decir que en L-77.3 parece existir un error, habiéndose escrito $\frac{+}{M}$ en lugar de $\frac{+}{N}$.

Pero el alfabeto incluido en este manuscrito incluye también la numeración de algunos acordes en el sistema o alfabeto castellano, lo que convierte a esta fuente en uno de los contados manuscritos de música para guitarra donde se utilizan los dos sistemas, y nos viene a confirmar que la persona que copió el manuscrito conocía y utilizaba ambos tipos de escritura musical.

El sistema castellano, que representa los acordes por números, estuvo en uso durante más de un siglo, y fue utilizado en los libros de Briçeño¹⁸, Ribayaz¹⁹ y Minguet e Yrol²⁰. Comparadas las cuatro fuentes, la numeración es idéntica desde los números 1 al 7, pero a partir del 8 la tabla de Briçeño se vuelve más completa. Es evidente una mayor semejanza entre las tablas del manuscrito del A.H.P.M., Ribayaz y Minguet e Yrol:

Nombre actual del acorde	Briçeño (1626)	Ruiz de Ribayaz (1677)	Minguet e Yrol (1754)	Manuscrito AHPM (c. 1685)
Sol mayor	1	1	1	1
Do mayor	2	2	2	2
Fa mayor	3	3	3	3
Si b mayor	4	4	4	4
Re menor	5	5	5	5
La menor	6	6	6	6
Mi mayor	7	7	7	7
Fa # menor	8	-	-	-
Do menor	9	-	-	-
La mayor	P	P	P	P
Re mayor	+	+	+	+
Sol 6 (?)	§	-	-	-
Si mayor	4	8	8	8
Do menor	G	-	-	-
La b mayor	1	-	-	-
Mi b mayor	+	-	-	-
Fa # mayor	-	9	9	-
Si mayor	-	X	-	-
Si menor	-	-	X	-

Parece deducirse, por la similitud de los acordes de las tres fuentes más tardías, que el sistema castellano se perfiló durante la segunda mitad del siglo XVII, unificándose en doce símbolos, como nos dice Minguet.



III. [ABEZEDARIO]

El manuscrito cuenta con un segundo abecedario, de título ilegible, también copiado en los sistemas italiano y castellano, que no es sino una versión reducida del primer alfabeto. Se nos escapa la finalidad de esta última tabla, cuya única diferencia con la anterior, aparte del menor número de acordes, es una serie de números escritos en la base de los acordes con cejilla.

Los números escritos son el dos y el tres, y pueden indicar el uso de cejilla en dichos trastes. Este sistema fue indicado por primera vez en la obra *Intabulatura di chitarra alla spagnuola* (Milán, 1620) del italiano Giovanni Ambrosio Colonna.

IV. BAILES Y DANZAS

La música de danza tuvo gran auge en la España del siglo XVII. Los bailes y danzas formaban parte de la vida cotidiana, de los espectáculos, del teatro, de las fiestas. Se publicaron tratados de danza, como el de Juan Esquivel²¹.

Había una distinción entre bailes (en los que se utilizaban brazos y piernas) y danzas (en las que se utilizaban sólo piernas). Otra diferenciación entre ambos conceptos se basaba en el aspecto sociológico: los bailes son del pueblo, y las danzas cortesanas. Esquivel (fol. 44v-45) también recoge diferencias entre las danzas más populares y las del ámbito cortesano: «Danzas de Cascabel... para gente que puede salir a dançar por las calles» y «...el dançado de cuenta es para Principes y gente de reputacion».

La afición por los espectáculos de danza motivó que estos formaran parte incluso de las procesiones celebradas con motivo de la fiesta religiosa por excelencia, el Corpus. En

Málaga, esta afición, que despertaba opiniones encontradas, ha quedado patente en contratos como el que hizo el cabildo malagueño con Phellipe de Santiago, 'autor de danzas', en el año 1659 por:

«... buscar por su cuenta treinta personas hombres y mugeres para que dancen y bailen con tres danzas dos de sarao y una de cascabel con sus instrumentos y castañetas los días del Corpus xpti y su octava de los Santos Mártires que sean buenos danzantes y bailarines»²²

Eran habituales en estas fiestas grupos de bailarines aderezados con los más ricos atuendos:

«... de tela de plata y carmesí... con bohemias de lo mismo, forradas de tafetán carmesí aprensado, ligas, puntas y bandas, sombreros con toquillas y penachos, guardainfantes, sonajas, panderetas y demás instrumentos necesarios...»²³

Progresivamente la música de danza se fue estilizando, creciendo formalmente desde su interior en busca de otra finalidad: el deleite de los oídos. Teniendo presente este complejo entramado, entre lo popular y lo culto, lo profano y lo religioso, se comprende mejor la presencia de piezas de corte muy dispar en las colecciones de danzas: populares, cultas, importadas de Hispanoamérica, e incluso de origen africano. Estas colecciones constituyen generalmente el cuerpo más abundante dentro de las recopilaciones de música para guitarra barroca. En el manuscrito del A.H.P.M. encontramos una nutrida colección de piezas al estilo rasgueado con las siguientes características:

Nº	Nombre	Folio	Características	Tono	Concordancias
[1]	<i>Las vacas</i>	6	Habitual <i>ostinato</i> armónico sobre la romanesca, que durante el siglo XVII había duplicado su extensión de 8 a 16 compases.	Primer tono	Diversas
[2]	<i>Paraletas</i>	6	Sinónimo de 'paradetas', con este nombre aparece en otras fuentes, como el manuscrito de Joseph Maria Garcia en 1773 ²⁴ .	Octavo tono por el final	Sanz. <i>Libro de Diferentes Cifras</i> ²⁵
[3]	<i>Otras paraletas</i>	6	Diferencias con la anterior.	Octavo tono por el final	Sanz. <i>Libro de Diferentes Cifras</i>
[4]	<i>Mariola</i>	6v	O Mariona, considerada una chacona española, debido a su similitud con ésta.	Octavo tono por el final, se aleja del convencional quinto tono	Diversas
[5]	<i>Otras [mariolas]</i>	6v	Diferencias con la anterior.	Octavo tono por el final	Diversas
[6]	<i>Villano</i>	6v	Esquema armónico habitual.	Octavo tono por el final	Diversas
[7]	<i>Otro villano</i>	6v	Esquema armónico habitual	Octavo tono por el final	Diversas
[8]	<i>Zarambeque</i>	6v	Baile de origen africano que probablemente llegó a España vía Portugal ²⁶ . Popular en España desde mediados del siglo XVII. Se le ha asociado con otros bailes africanos como el cumbé o el guineo.	Octavo punto alto	Ruiz de Ribayaz, Códice Saldivar, <i>Libro de Diferentes Cifras</i>
[9]	<i>Guineo</i>	6v	Según Covarrubias ²⁷ : "...danza de movimientos prestos y apresurados; pudo ser fuesse trayda de Guinea, y que la dançassen primero los negros".	Octavo tono por el final	Briceño ²⁸ , <i>Libro de Diferentes Cifras</i>
[10]	<i>Danza del Hacha</i>	6v	Esquema armónico habitual.	Primer tono	Diversas
[11]	<i>La buelta del Hacha</i>	6v	Esquema armónico habitual.	Primer tono	Diversas
[12]	<i>Jacara</i>	7	Progresión armónica: V i f° V i V, muy diferente a la habitual: i i V V. Destaca el uso de un acorde disonante (Re menor en su segunda inversión con la novena añadida). Sólo encontramos un uso similar en el libro de Guerau ²⁹ , aunque la armonía aquí tan sólo se insinúa.	Octavo tono punto alto	La misma progresión sólo en Guerau



Nº	Nombre	Folio	Características	Tono	Concordancias
[13]	Zarabandilla	7	No hemos encontrado concordancias. Cotarello y Mori ³⁰ hace referencia a un entremés de Francisco de Castro, <i>La casa puntual</i> (1702) en el que se baila una zarabandilla al final de la pieza. Patrón armónico muy simple: I IV I V I V I V I.	Octavo tono por el final	No
[14]	Pavana	7	Esquema armónico frecuente.	Primer tono	Diversas
[15]	Mariola	7	Esquema armónico habitual.	Quinto tono	Diversas
[16]	Pasacalle	7	El contexto en el que se encuentra en pasacalle del manuscrito nos hace pensar en pasacalle como baile, un uso menos habitual. En palabras de Cotarello y Mori ³¹ , el pasacalle "era más conocido como tonada que como baile".	Pasacalle por le E. Armonía inusual: Rem-Lam-SiM-Solm-LaM-Re m	No con este esquema armónico
[17]	Gallarda	7	Esquema armónico habitual.	Primer tono	Diversas
[18]	[Españoleta]	7v	Esquema armónico habitual.	Primer tono	Diversas
[19]	Folias	7v	Esquema armónico habitual de las 'nuevas folias' ³²	Primer tono	Diversas
[20]	Sombras	7v y 8	Tipo de danza extremadamente escaso. Acordes diferentes respecto a las de Murcia y el <i>Libro de Diferentes Cifras</i> , posible error del autor.	Octavo tono por el final	<i>Resumen de acompañar la parte con la guitarra</i> ³³ , <i>Códice Saldivar nº 4</i> , <i>Libro de diferentes cifras y Compendio numeroso</i> ³⁴
[21]	Canario	8	Esquema armónico habitual. Vírgulas especiales, probablemente coincidiendo con el taconeo de los danzantes.	Octavo tono por el final	Diversas
[22]	Otro canario	8	Esquema armónico habitual.	Octavo tono por el final	Diversas
[23]	Matachin	8	Esquema armónico habitual.	Octavo punto alto	Sanz, Ruiz de Ribayaz, <i>Libro de Diferentes Cifras</i>
[24]	Otro matachin	8	Esquema armónico habitual.	Octavo punto alto	Sanz, Ruiz de Ribayaz, <i>Libro de Diferentes Cifras</i>
[25]	Portuguesas por el 1	8	Aunque su nombre indica su procedencia, nada más sabemos sobre la 'portuguesa'. Complejo esquema armónico, con cambio de centro tonal, que marca una gran diferencia entre esta pieza y el resto de danzas y bailes del repertorio. Ausencia de acordes menores. Por el 1 se refiere a la numeración en sistema castellano, es decir, Sol M. Pieza copiada por otra mano, carece de líneas divisorias entre los diferentes acordes y puntos guía.	Centro tonal cambiante	No

El sistema en el que están escritas estas piezas no deja de ser peculiar. El autor descartó el abecedario italiano a la hora de copiar las piezas, por lo que prefería este sistema para leer la música. Para esta tarea eligió el sistema castellano, mostrando así su preferencia. Además de la numeración de los acordes en sistema castellano, las danzas incluyen una tablatura de cinco líneas en la que se indican los acordes (excluyendo las cuerdas al aire).

Los valores rítmicos de las piezas son más bien indicaciones del rasgueo que implican valores rítmicos hasta cierto

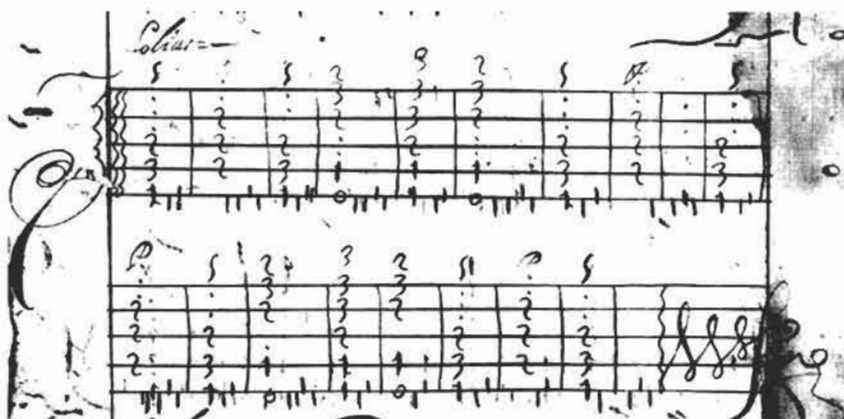
punto y están indicados mediante pequeñas vírgulas verticales en la primera línea de la tablatura, como era habitual en la época. Unas vírgulas están situadas hacia arriba (rasgueo ascendente) y otras hacia abajo (rasgueo descendente). En los canarios se intercalan las vírgulas con otro tipo de signos, unas comas muy marcadas, cuyo significado se nos escapa, pero que sin duda obedecen a una métrica o rasgueo especial característico de esta danza.

La transcripción de este poco explícito sistema es complicada en algunos casos, debido a la variedad rítmica de las piezas. Además, la tablatura presenta unas divisiones verticales que no indican compases sino la vigencia de un acorde, esta particularidad, que se da también en otras fuentes manuscritas³⁵, complica la transcripción en el caso de piezas o pasajes con rasgueados complejos.

V. PIEZA AL ESTILO PUNTEADO

Son las secciones del manuscrito dedicadas a los tonos y a las piezas al estilo punteado las que más folios han perdido. Desafortunadamente sólo una pieza al estilo punteado se ha conservado, además incompleta.

Esta pieza, en tablatura italiana de cinco líneas, presenta líneas divisorias entre compases, un tipo de líneas dobles con el interior rayado para distinguir las dos frases de la pieza y las diferentes variaciones, así como los siguientes signos de medida:



Manuscrito del A.H.P.M. Folias. Fol 7v. (x 0.5)



Manuscrito del A.H.P.M. Jácara (transcripción) Fol 7



= Negra



= Corchea

La pieza conservada es un marizápalos cuyos primeros compases incluyen la característica melodía de este baile. Esta conocida melodía abre los marizápalos de Sanz, Gue-
rau, Murcia y el *Libro de Diferentes cifras*.

Es notable el parecido del tema principal con el de Sanz, también la primera diferencia es especialmente parecida a la primera diferencia del 'Marizápalos' del *Códice Saldívar* de Santiago de Murcia (fol. 31v). Esto confirma una vez más que las variaciones sueltas se transmitían libremente entre músicos, y que muchas de las piezas que adscribimos a determinados autores por habernos llegado en determinadas colecciones impresas o manuscritas son en realidad obra de autores, anónimos o no, que habrán contribuido tanto como los más conocidos a la creación de estos modelos estandarizados. Esto se puede comprobar simplemente comparando las diferentes fuentes.

Desgraciadamente, tan sólo nos han llegado treinta y cuatro compases de esta preciosa música, los primeros diecinueve constituyen la presentación del tema y los quince siguientes la primera e incompleta variación. A continuación se incluye la transcripción de esta pieza³⁶

NOTAS

¹ AYALA RUIZ, Juan Carlos. 'The violeros of old Málaga'. *Lute News. The Lute Society Magazine*, nº 71. Octubre 2004, pp. 27 y 28.

² Málaga 1753. *Según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*. Madrid, Tabapress, 1995, p. 224.

³ Archivo Histórico Provincial de Málaga, leg. 823, fol. 828.

⁴ A.H.P.M., leg. 1880, fol. 85. Debemos entender aquí vihuela en su acepción más amplia, como guitarra de cinco órdenes.

⁵ A.H.P.M., leg. 1880, fol. 445.

⁶ A.H.P.M., leg. 1766, fol. 173-175.

⁷ Para mayor información sobre este instrumento ver CORONA-ALCALDE, Antonio. 'The Viola de Mano and the Vihuela, Evidence and Suggestions about their Construction'. *The Lute. Journal of The Lute Society*. Volume XXIV (Part 1). 1984.

⁸ El tono del primer folio tiene el número 17 y la última pieza se encuentra incompleta, lo que parece confirmar que se trataba de un manuscrito bastante más extenso.

⁹ Ausente en: BRIQUET, Charles Moïse. *Les filigranes, Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition ver 1482 jusq'en 1600*. Genève, 1907 y GAYOSO CARREIRA, Gonzalo. *Historia del papel en España*. Lugo, 1994. Agradezco a José Carlos Balmeda, gran experto en la materia, su inestimable ayuda en la catalogación de estas marcas de agua.

¹⁰ MARÍN, José. Fitzwilliam Museum, Cambridge. (Mus. Ms. 727). Transcripción a cargo de Alicia Lázaro. Ed. Chanterelle, Heidelberg, 1997.

¹¹ Agradezco a Monica Hall la información sobre este manuscrito. Ver: YAKELEY, M. June. 'New Sources of Spanish Music for the Five-Course Guitar'. *Revista de Musicología* 19 (1996), pp. 267-288.

¹² PALUMBI, Francesco. *Libro de villanelle spagnuole et italiana*. Bibliothèque National, Paris, (M. 390).

¹³ En el manuscrito de José Marín, tan sólo tres de los cincuenta y un tonos están escritos en «octavo tono por el final».

¹⁴ En cuanto a la afinación, para las transcripciones se ha recurrido a la que Gaspar Sanz cita como la más apropiada para el acompañamiento: La.la - re.re' - sol.sol - si.si- mi'. Para facilitar la lec-

tura, en las transcripciones se han omitido las octavas de los órdenes cuarto y quinto.

¹⁵ Biblioteca Jagiellonska MS Mus. 40032, p. 380.

¹⁶ BRIÇEÑO, Luis de. *Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra*. París, 1626, fol. 16v y 22v. Edición facsímil de Ed. Minkoff, Ginebra, 1972.

¹⁷ AMAT, Joan Carles. *Guitarra española y vandola (c. 1761)*. Edición facsímil de Ed. Chanterelle. Mónaco, 1980. Introducción de Monica Hall.

¹⁸ BRIÇEÑO. 1626, fol. 4v.

¹⁹ RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas. *Luz y Norte musical*. Madrid, 1677, pp. 5-7. Edición facsímil y estudio de Rodrigo de Zayas y Editorial Alpuerto, Madrid, 1982.

²⁰ MINGUET E YROL, Pablo. *Reglas y advertencias generales para acompañar sobre la parte con la guitarra, clavicordio, organo...* Madrid, 1754.

²¹ ESQUIVEL, Juan. *Discursos sobre el arte del Dançado, y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*. Sevilla: Juan Gómez de Blas, 1642. Existe edición facsímil de la editorial París-Valencia, Valencia, 1992. Agradezco a John Griffiths el llamar mi atención sobre esta y otras fuentes y en general la inestimable ayuda prestada para la elaboración de este trabajo.

²² Archivo Municipal de Málaga. Secretaría y Escribanía de Cabildo, leg. 28, fol. 117.

²³ PÉREZ DEL CAMPO-QUINTANA TORET. *Fiestas barrocas en Málaga*. Málaga, 1985, p. 68.

²⁴ GARCIA, Joseph Maria. Los Ángeles, Southwest Museum, Braun Research Library, Eleanor Hague Collection, MS 203.

²⁵ *Libro de diferentes cifras de guitar[r]a escogidas de los mejores avtores*. 1705. Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. M.811.

²⁶ RUSSELL, Craig H. *Santiago de Murcia's Códice Saldívar nº 4. A Treasure of Secular Guitar Music from Baroque*. Illinois: University of Illinois Press, 1995, p. 78.

²⁷ COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, 1611, fol. 457v.

²⁸ BRIÇEÑO. 1626. El ejemplar que ha servido de fuente a la edición facsímil (Bibliothèque Nationale, París) incluía un guineo, hoy perdido por la falta de dos folios.

²⁹ GUERAU, Francisco. *Poema harmonico*. Madrid, 1694, fol. 57.

³⁰ COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Nueva Biblioteca de Autores Españoles, nº 17. Madrid: Casa Editorial Bailly Bailliére, 1911. Vol 1, nº 1, p. CCLXXI.

³¹ COTARELO Y MORI. 1911, p. CVL.

³² HUDSON, Richard. 'Folia'. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 6, S. Sadie y J. Tyrrell, eds. Londres: Macmillan, 1980, pp. 690-692.

³³ MURCIA, Santiago de. *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. Madrid, 1714. Ed. facsímil de Arte Tripharia, Madrid, 1984.

³⁴ FERNÁNDEZ DE HUETE, Diego. *Compendio numeroso*. Madrid, 1702. Incluimos esta concordancia en un libro de arpa por la rareza de la danza.

³⁵ *Libro de diferentes cifras de guitar[r]a (1705)*.

³⁶ A pesar de que Gaspar Sanz recomienda encordar la guitarra sin bordones para «puntear con primor y dulzura» y de que muy probablemente la afinación empleada por Santiago de Murcia en la época en la que escribió el *Códice Saldívar* incluyera sólo un bordón en el cuarto orden, a la hora de elegir una afinación para la transcripción nos hemos decidido por la afinación con bordones en el cuarto y el quinto orden, pues de esta manera se conducen mejor las voces. Las octavas agudas de estos órdenes se han omitido en la partitura.

Marizápalos

Anónimo. Archivo Histórico Provincial de Málaga

Transcripción: Juan Carlos Ayala

6

11

16

21

25

29

*

* Re en el original