



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

TEORÍA Y PRAXIS DE UN PARADIGMA DE LA
INTERPRETACIÓN MUSICAL:
LA TÉCNICA GUITARRÍSTICA (1500-1900)

Juan Ignacio Rodas Biosca



Tesis **Doctorales**

UNIVERSIDAD de ALICANTE

Unitat de Digitalització UA
Unidad de Digitalización UA

TESIS DOCTORAL

Octubre 2020

Juan Ignacio Rodes Biosca

TEORÍA Y PRAXIS DE UN PARADIGMA DE LA
INTERPRETACIÓN MUSICAL:
LA TÉCNICA GUITARRÍSTICA (1500 – 1900)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

UNIVERSIDAD DE ALICANTE



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA,
LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TEORÍA Y PRAXIS DE UN PARADIGMA DE LA
INTERPRETACIÓN MUSICAL:
LA TÉCNICA GUITARRÍSTICA (1500-1900)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Juan Ignacio Rodes Biosca
Programa de doctorado: Doctorado en Filosofía y Letras

Tesis presentada para aspirar al grado de
DOCTOR POR LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Director: Pedro Aullón de Haro
Co-director: Víctor Candia Hidalgo

A Malena



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Teoría y praxis de un paradigma de la interpretación musical:
La técnica guitarrística (1500-1900)



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ÍNDICE



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

RESUMEN	15
INTRODUCCIÓN	19
Introducción al objeto y al método	25
Justificación y objetivos	29
Fuentes y metodología.....	32
I. Antecedentes iconográficos y documentales: una gama heteróclita de precursores instrumentales.....	37
II. El siglo XVI y el surgimiento de la autonomía instrumental.....	45
II.1. La vihuela y la dimensión sustancial del instrumento de cuerda pulsada.....	49
II.2. La guitarra renacentista: «si la vihuela quereys hazer guitarra»	68
II.3. El laúd renacentista y su singular protagonismo en Europa	79
III. La transmutación de la práctica musical en el siglo XVII.....	99
III.1. La guitarra barroca: eclosión instrumental y transversalidad social.....	105
III.1.1. Escuelas nacionales	114
III.1.1.1. Escuela española.....	114
III.1.1.2. Escuela Italiana.....	124
III.1.1.3. Escuela Francesa.....	125
III.1.2. Técnica y procedimientos	127
III.1.2.1. Mano derecha	130
III.1.2.2. Mano izquierda	140

III.2. Otros instrumentos de cuerda pulsada: procedimientos técnicos	144
IV. Una evolución en estadios progresivos: del Barroco al Clasicismo.....	155
IV.1. La Guitarra de seis órdenes: una breve y significativa transición.....	163
IV.1.1. Técnica y procedimientos.....	179
IV.1.1.1. Posición del instrumento	185
IV.1.1.2. Mano derecha	187
IV.1.1.3. Mano izquierda.....	193
V. El siglo XIX y el Romanticismo.....	197
V.1. La guitarra clásico-romántica de seis cuerdas: el esplendor de la evolución instrumental en la primera mitad del siglo XIX. Fundamentos técnicos.....	205
V.1.1. La escuela española de Dionisio Aguado (1784-1849) y Fernando Sor (1778-1839).....	209
V.1.2. La escuela italiana a través de sus protagonistas: de Ferdinando Carulli, (1770-1841) a Luigi Legnani (1790-1877).....	257
V.1.3. Otros guitarristas en la Europa de la primera mitad del siglo XIX	283
V.2. Dos realidades diferentes de la guitarra en la segunda mitad del siglo XIX: Europa y España.	287
V.2.1. El virtuosismo de los guitarristas europeos	290
V.2.2. Napoleón Coste y su visión del <i>Método</i> de Fernando Sor.....	293
V.2.3. La continuidad de la tradición guitarrística en España.....	300
V.2.4. La figura de Francisco Tárrega.....	324
VI. Los primeros registros sonoros de la guitarra: algunas evidencias técnicas y cronología.....	339

CONCLUSIONES.....	355
APÉNDICE	363
Apéndice 1	365
Apéndice 2.....	368
Apéndice 3.....	369
Apéndice 4.....	370
Apéndice 5.....	371
TABLA DE ILUSTRACIONES	375
BIBLIOGRAFÍA	383



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

RESUMEN

La presente Tesis, con el título *Teoría y praxis de un paradigma de la interpretación musical: la técnica guitarrística (1500-1900)*, es una investigación con tres partes diferenciadas: en primer lugar, establece los orígenes y evolución de los procedimientos técnicos inherentes a los instrumentos de cuerda pulsada precursores a la guitarra de seis cuerdas, que se consolida a principios del siglo XIX; la segunda parte comienza con las primeras sistematizaciones de los recursos técnicos propios de ese instrumento y su desarrollo, que llega hasta la figura de Francisco Tárrega, para finalizar con un análisis y cronología de las primeras grabaciones guitarrísticas que se llevan a cabo a finales del siglo XIX y los primeros años de la siguiente centuria.

Esta investigación no solo se ha desarrollado a partir del estudio y aplicación de los recursos técnicos consustanciales a cada uno de los instrumentos que se han tratado, sino que también se ha establecido una relación contextual con los diferentes períodos históricos en los que cada uno de ellos estuvo presente. De la misma manera, se ha examinado la correlación de los numerosos cambios organológicos con la implementación de nuevas posibilidades instrumentales.

Palabras clave: vihuela, guitarra renacentista, laúd renacentista, guitarra barroca, guitarra de seis órdenes, guitarra de seis cuerdas, grabaciones antiguas, técnica guitarrística.

ABSTRACT

The present Thesis, with the title *Theory and Praxis of a paradigm of musical performance: the guitar technique (1500-1900)*, is an investigation with three different parts: first of all, it establishes the origins and evolution of the technical procedures inherent in the plucked string instruments precursors to the six-string guitar, which was consolidated in the early nineteenth century; the second part begins with the first systematizations and development of the technical resources of that instrument, and reaches the figure of Francisco Tárrega, ending with an analysis and chronology of the earliest guitar recordings that were carried out at the end of the 19th century and the first years of the next century.

This research has not only been developed taking into account the study and application of the technical resources of each instrument that has been discussed, but also considering the contextual relationship that has been established with the different historical periods in which each of them was present. In the same way, the correlation of the numerous organological changes with the implementation of new instrumental possibilities has been examined.

Keywords: vihuela, renaissance guitar, renaissance lute, baroque guitar, six-course guitar, six-string guitar, early guitar recordings, guitar technique.

INTRODUCCIÓN



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

INTRODUCCIÓN

La música, como arte abstracto, cristaliza en el sonido que emana del instrumento, siendo música e instrumento el reflejo de una circunstancia histórica indefectiblemente sujeta a las circunstancias sociales y culturales del momento. A partir de esta premisa, cabe preguntarse si es la música la que se ajusta al instrumento o si ese proceso es inverso, reflexión que sin duda llevaría a esta investigación fuera de los límites que nos proponemos. En cualquier caso, es evidente que estamos haciendo referencia a una relación simbiótica que a lo largo de la historia, ha generado maravillosas creaciones. El instrumento y su intérprete han sido los canalizadores de un concepto creativo anterior y para ello, han necesitado explorar y desarrollar los diversos recursos técnicos que han tenido a su alcance en cada etapa de la historia.

El presente trabajo tiene como objeto el estudio, análisis y evolución de la técnica guitarrística, desde el siglo XVI hasta los albores del XX. A partir de los diferentes tratados, métodos y escritos referidos a ella y a instrumentos predecesores, trataremos de establecer una relación entre los procedimientos más importantes que en esas fuentes documentales se encuentran y los recursos técnicos más habituales o al menos ampliamente establecidos entre los guitarristas actuales. Para ello, será necesario desarrollar una amplia visión que nos permita entender la pervivencia, transformación o marginación de aquellos sistemas que fueron propuestos en otros tiempos por pedagogos e intérpretes, y vincular su alcance o las razones de su desaparición con los procedimientos intrínsecamente instrumentales que hoy conocemos.

Por tanto, nos referiremos a la *técnica* guitarrística desde una perspectiva integral, considerando su acepción como el conjunto de procedimientos y recursos necesarios para la mejor consecución de la expresión instrumental. En esta investigación será necesario establecer criterios claros acerca del ámbito de aplicación

de las diversas directrices o tendencias que han ido apareciendo a lo largo de los años, así como el contexto histórico, social y cultural en el que se muestran. A partir de esta premisa, sería lógico pensar que la extensión del contenido que propone el título de esta Tesis pudiera resultar inabordable si atendiéramos de manera exhaustiva a los numerosos planteamientos que durante varios siglos han abordado los múltiples aspectos técnicos de la interpretación musical. Sin embargo, este trabajo no tendrá su objeto en la acumulación de datos: el principal foco de atención reside en la valoración crítica de los principales procedimientos instrumentales que se encuentran en los métodos y publicaciones que han sido determinantes para el desarrollo y asentamiento de los modos fundamentales de ejecución guitarrísticos y que en la mayoría de los casos, se encuentran descritos en tratados escritos por guitarristas españoles.

La guitarra actual es el resultado de la evolución de un gran número de cordófonos predecesores como la vihuela, la guitarra renacentista, la guitarra barroca y la guitarra de seis cuerdas dobles (cada uno de ellos con variantes, dependiendo del período histórico en el que se desarrollaron) hasta llegar al instrumento de seis cuerdas simples y plantilla análoga a la actual que queda establecido muy a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX.

Todos los instrumentos mencionados tienen sus propias características y singulares medios pero a la vez comparten de una o de otra manera, procedimientos técnicos que no solo fueron el origen de muchos de los que en la actualidad son habituales sino que además han permanecido inalterados a través del tiempo.

Es frecuente la creencia, entre muchos guitarristas actuales, de que la mayoría de los principales aspectos que conforman la base de la técnica que hoy conocemos fueron propuestos por primera vez en tiempos no lejanos. Una rápida lectura de algunos libros y tratados publicados entre los siglos XVI y XVIII, demuestran lo contrario. A su vez, tras las brillantes décadas de la primera mitad del siglo XIX en cuanto al desarrollo técnico y pedagógico del instrumento, la mayoría de los tratados guitarrísticos de la segunda mitad de ese siglo XIX resultaron ser una consolidación de aquellos y en ocasiones, una simple repetición de lo que ya habían expuesto grandes guitarristas y pedagogos como Fernando Sor o Dionisio Aguado. Es verdad que nunca

como en la actualidad se han tenido al alcance y de una forma tan sencilla y directa, la gran cantidad de libros, tratados y documentos susceptibles de ser consultados desde cualquier ordenador. Esa circunstancia ha facilitado enormemente la posibilidad de acceder a fuentes de estudio de importancia considerable que, de otra manera, hubiera exigido mucho tiempo e incluso podría haber llegado a resultar imposible.

Después de una evolución instrumental que comienza con la vihuela, y tras más de doscientos cincuenta años, las primeras décadas del siglo XIX marcan el punto de partida sobre el que se asentarán los principales procedimientos técnicos que servirán para impulsar a la guitarra como instrumento de concierto y que de manera genérica, se podría decir que siguen vigentes en la actualidad.

Es evidente que el interés por la interpretación de la música con criterios historicistas y por tanto con instrumentos originales (o creados a partir de ellos) ha obligado al intérprete a explorar los procedimientos técnicos propios de cada período mediante el estudio de libros y tratados de la época. Con la aparición del movimiento cecilianista, surgido en el sur de Alemania a mediados del siglo XIX y rápidamente extendido al resto de Europa, se pretendió un regreso a la esencia de la música católica, una vuelta al canto gregoriano y a la música *alla Palestrina*, es decir, a la denominada polifonía clásica.¹ Ello iba en detrimento, en cierto modo, del auge que la música profana había tenido en los templos a lo largo del siglo XIX, con el movimiento romántico como principal catalizador. Desde entonces, las fuentes primarias que han salido a la luz en relación con la técnica y las características propias de cada

¹ «El interés más o menos generalizado por la interpretación de música anterior a la contemporaneidad surge a partir del éxito de las campañas napoleónicas desplegadas por toda Europa y, algo más tarde, del movimiento cecilianista, con el que se pretendía reaccionar contra los excesos de la música sacra romántica, en lo relacionado con las orquestaciones de gran aparato (Bruckner o Liszt), reivindicando en la interpretación de la liturgia, como contrapartida o contrapeso, la vuelta al canto gregoriano y las obras de los grandes polifonistas del Renacimiento como Palestrina, Orlando di Lasso o Tomás Luis de Victoria. Como consecuencia, se llevó a cabo una gran labor de recopilación de fuentes, estudios, difusión de música antigua y ediciones, entre las que destaca la monumental edición de la Paleografía de Solesmes y otras publicaciones de allí salidas, o la poco posterior Editio Vaticana. Con ese espíritu, Francisco Asenjo Barbieri defendió en 1889 que la música religiosa moderna tomara como modelo la pureza de la polifonía del siglo XVI y así, es a partir de finales del siglo XIX cuando comienza el auge del historicismo en música y los primeros escauceos de una aproximación históricamente informada a la música antigua. » Extraído del seminario titulado «Música, música antigua, musicología histórica e investigación. Metodologías, problemas y retos en torno a las fuentes desde la órbita hispana», impartido por Antonio Ezquerro, Investigador Científico del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Conservatorio Superior de Música de Alicante, 11, 12 y 13 de mayo de 2015.

instrumento a través de la historia son numerosas y esa circunstancia ha enriquecido enormemente múltiples aspectos relacionados con el conocimiento sobre la interpretación musical anterior a la grabación.

Pero, ¿cuál era el resultado sonoro? Es una pregunta imposible de contestar porque simplemente, carecemos de evidencia alguna, más allá de la hipótesis y de los testimonios escritos. Cabe hacerse entonces la siguiente reflexión: ¿un concertista de guitarra del siglo XIX, por ejemplo, podría poseer una técnica *mejor* que un concertista actual? ¿Se entendería por una técnica *mejor* aquella que se juzga con parámetros actuales? Las preguntas nunca podrán ser respondidas porque no tenemos certeza alguna sobre cómo era aquella interpretación. Solamente nos podemos basar en documentos que, al fin y al cabo, quedan lejos de poder resolver la cuestión. En todo caso, cabe hacer esa misma consideración al referirnos a otros campos artísticos como la pintura o la escultura, con una gran diferencia: conocemos el resultado de la obra de un pintor o escultor del siglo XIX, pero nunca será posible llegar a conocer las interpretaciones musicales anteriores a la grabación musical. Muchos instrumentistas nos preguntamos con frecuencia cual sería el resultado sonoro de una obra musical compuesta antes de la aparición del registro sonoro. En realidad, se busca la manera de recrear una manera de interpretar que parte de hipótesis, relaciones, analogías o especulaciones pero que a la vez puede estar sólidamente razonada mediante el estudio crítico de tratados y documentos de la época correspondiente. Aspectos tan determinantes como el papel significativo de la ornamentación o de la improvisación por parte del intérprete en cada uno de los momentos históricos o las características sonoras de instrumentos históricos que no han llegado hasta nosotros dejan un rastro de misterio que complica la situación.

En ese sentido, si fuera posible escuchar en la actualidad a un laudista o vihuelista del Renacimiento, ¿sería respetado de manera tan unánime como lo son en el campo de la escultura y de la pintura Miguel Angel Buonarroti o Leonardo da Vinci? En un principio sería lógico pensar que los intérpretes musicales de primer orden que han ocupado lugares de privilegio a lo largo de la historia mantendrían una situación equiparable a otros creadores en campos artísticos como la escultura o la pintura y sin embargo, en muchos casos, ese paralelismo queda lejos de ser evidente cuando

escuchamos grabaciones antiguas que confrontan los procedimientos técnicos y las corrientes estilísticas del momento con las prácticas comúnmente aceptadas en la actualidad. Sin duda alguna, conceptos como el de la perfección en la ejecución instrumental, el grado de acuidad en la afinación o la consideración de un sonido bello serían cuestiones que podrían ser debatidas largamente pero en cualquier caso traspasan el ámbito de nuestras indagaciones. Procede mencionar aquí un caso paradigmático como es el que se refiere a Toshio Shimada, gran intérprete de la *tromba da tirarsi*, que se dio a conocer principalmente por su participación en las grabaciones y conciertos formando parte del Bach Collegium Japan, conjunto formado en 1990 por Masaaki Suzuki. Las opiniones sobre sus interpretaciones se dividen entre quienes consideran que es un magnífico intérprete y los que piensan que la afinación que consigue con el instrumento está lejos de ser aceptable. Se puede alegar que se trata de un instrumento de época, difícil de afinar pero, ¿es ello razón suficiente como para que el resultado sonoro pueda ser aceptable en términos actuales? ¿Admitiría Johann Sebastian Bach esa afinación que a nuestros oídos puede llegar a ser inadmisibles? Cuando escuchamos a Shimada en una cantata con el Bach Collegium Japan, ¿hasta qué punto podemos contemporizar con el contraste que supone la perfecta afinación de todos los cantantes e instrumentistas y la peculiar afinación de la *tromba da tirarsi* que toca Shimada?

Esta Tesis pretende ordenar e interpretar los recursos técnicos que marcan la evolución del desarrollo instrumental de la guitarra y abordar, más allá de la especulación, una correlación de los procedimientos que son relevantes en otros instrumentos de cuerda pulsada, con especial atención a los relacionados con el laúd renacentista y el laúd barroco. No hay que olvidar que entre el siglo XVI y mediados del XVII la producción laudística y la consideración prestada a su repertorio superan claramente a la que recibe la guitarra y en muchos de sus tratados y libros aparecen documentados por primera vez algunos recursos que después serán asimilados por ella. Cabe mencionar igualmente que casi todo el repertorio laudístico del siglo XVI se podía interpretar sin el menor cambio en la vihuela y viceversa, por lo que sin duda existió un trasvase de conocimientos que, sin duda, contribuyó al enriquecimiento de los recursos propios de cada instrumento.

Es a partir de la segunda mitad del siglo XVII cuando la guitarra adquiere unas características privativas que le separa de otros instrumentos de cuerda pulsada aunque hasta finales de ese siglo siguió habiendo importantes músicos en Europa que además de guitarristas fueron laudistas e incluso tiorbistas. Tras la enorme popularidad de la guitarra barroca habría que esperar hasta las primeras décadas del siglo XIX para que salieran a la luz los primeros tratados que abordaran de manera específica las primeras aproximaciones técnicas y musicales a un instrumento que posee una gran afinidad con la guitarra actual. Durante esa centuria la técnica guitarrística evolucionó sobre las bases establecidas por Fernando Sor, Dionisio Aguado y otros guitarristas italianos como Mauro Giuliani, hasta la llegada de Francisco Tárrega quien, partiendo de los modos y maneras de los instrumentistas españoles, da un nuevo impulso al desarrollo de la técnica guitarrística. El siglo XX será testigo de una gran eclosión en torno a todos los aspectos relacionados con el instrumento, desde el campo organológico hasta la composición y la interpretación, con la consecuente evolución de procedimientos y recursos técnicos que ese florecimiento lleva consigo. Y esa expansión sigue en la actualidad.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Introducción al objeto y al método

Habiendo expuesto que la técnica instrumental se refiere a cualquier aspecto procedimental que resulte determinante para alcanzar una óptima ejecución musical, cabe cuestionarse la frecuente separación que a menudo se acepta entre técnica y musicalidad. Procede entonces hacer una comparación con la elocuente distancia que separa la gramática y la retórica, entendida esta última como el arte de dar al lenguaje escrito o hablado la capacidad para deleitar, persuadir o conmover. En música, la habilidad para realizar movimientos puramente mecánicos, aunque puedan llegar a producir un resultado pretendidamente espectacular, no deja de ser un ejercicio desprovisto de una *técnica* que es necesaria para poder transmitir el espíritu de una obra. La capacidad para realizar un rubato adecuado al estilo, el uso de una flexibilidad dinámica y articulación coherente o la producción de un sonido bello y ajustado al estilo musical al que pertenece una determinada composición son partes fundamentales de la técnica de un instrumento. La ausencia de estos elementos, que con frecuencia no son considerados estrictamente como parte de la técnica instrumental, hace que esa interpretación quede despojada de unas bases técnicas imprescindibles. Todos esos aspectos y muchos más requieren un conocimiento exhaustivo acerca del modo a través del cual se puede llegar a una interpretación musical en donde la expresión sea parte de un todo. Es por ello que en esta Tesis la consideración de recurso técnico como procedimiento para alcanzar el mejor resultado musical engloba cualquier forma de ejecución que vaya más allá de la pura mecánica del movimiento.

Los instrumentos de cuerda pulsada, desde la vihuela o la guitarra renacentista hasta la de seis cuerdas simples, pasando por la guitarra barroca y la guitarra de seis cuerdas dobles, han tenido en España su morada natural. Con la excepción de la vihuela, todos ellos han tenido una doble y acentuada vertiente, culta y popular. Durante siglos, importantes guitarreros, guitarristas y pedagogos, junto a una pléyade de aficionados y amantes de este instrumento han situado a la guitarra en un lugar preferente de nuestro entorno sociocultural hasta el punto de que sería difícil

encontrar otro objeto o símbolo que identifique de una manera tan profunda la esencia de nuestra cultura. Instrumentos afines como el laúd, la bandurria o la guitarra flamenca han ocupado también un espacio destacado en nuestro folclore y la interrelación de todos ellos ha contribuido de manera determinante al enriquecimiento y el desarrollo de los recursos técnicos propios de cada instrumento.

En este sentido, el musicólogo alemán Curt Sachs (1851-1959) afirma que «los pueblos mediterráneos prefirieron siempre los instrumentos de cuerdas pulsadas a los de arco»². También el historiador y crítico musical Gilbert Chase (1906-1992), hace referencia a esta circunstancia:

[...] Es un hecho interesante que, mientras en el reino de la música vocal predominó la influencia italiana en España, en el dominio de la música instrumental el genio español ejerció una fuerte influencia sobre los compositores italianos. La explicación está probablemente en que los maestros no fueron principalmente cantantes, sino danzarines e instrumentistas, maestros sobre todo de este fascinante instrumento, la guitarra, cuya potente y trascendental influencia no ha sido nunca lo bastante reconocida. Los ritmos de las danzas españolas y los efectos instrumentales de la guitarra no pudieron dejar de cautivar la atención imaginativa de compositores como Scarlatti, cuya larga residencia en España le puso en contacto directo con tales elementos hispanos. Después de Scarlatti llegó otro italiano, Luigi Boccherini, que pasó cerca de cuarenta años en España. Es él mismo quien nos cuenta que, para la composición de algunas de sus obras, se inspiró oyendo tocar en la guitarra al célebre P. Basilio [...]³

Esa tradición continuó su desarrollo y evolución de manera ininterrumpida en nuestro país hasta bien entrado el siglo XX, por lo que estamos considerando unas bases y procedimientos técnicos que tienen en España sus raíces principales.

² PUJOL, Emilio: *Tárrega. Ensayo biográfico*. Valencia. Artes Gráficas Soler, 1978, p. 82.

³ *ibid.*, p. 82.

La adecuación del método⁴ científico⁵ a la investigación performativa ha sido objeto de debate en tiempos recientes. Ese nexo es necesario y plenamente viable; su exploración y desarrollo contribuyen a estrechar los vínculos entre las humanidades y la investigación artística, campos que frecuentemente han seguido caminos divergentes y que en pocas ocasiones han encontrado el contexto y las circunstancias necesarias para su asociación.

El proceso investigativo es susceptible de poder ser aplicado en la investigación performativa, cuyas características principales residen en el tipo de cuestiones que se formulan y en las metodologías correspondientes. Resulta determinante examinar, pues, las fuentes de información que utiliza, el contexto y cometido de la práctica artística y las competencias específicas que requiere para desarrollarla. Por tanto, se requiere el conocimiento de la praxis artística para poder exponer y resolver problemas de investigación que estuvieran enmarcados en este ámbito. Resulta evidente, por tanto, que el proyecto de investigación y las preguntas que se plantean en ese espacio resultan imposibles de abordar para un historiador o un musicólogo cuyo ejercicio quede lejos de la interpretación musical o de su práctica, acotando el espacio propio que la investigación artística ocupa. En ese sentido, se puede distinguir claramente entre investigación performativa e investigación académica, cuyos pilares se sustentan en la investigación documental, el método cuantitativo y el método cualitativo.

Considerando que la investigación performativa se dirige a posibilitar la investigación a partir del propio proceso creativo, bien se podría argumentar que una buena interpretación de una suite de J. S. Bach, por ejemplo, es por necesidad y en sí misma, el resultado de un proceso de investigación. En el caso de una transcripción guitarrística, no solo sería necesario acudir a las fuentes primarias para obtener una información bien documentada (manuscritos o ediciones críticas) sino contemplar aspectos tan variados como la manera de conseguir un sonido acorde con el espíritu musical de la época, encontrar la articulación adecuada, conocer las características

⁴ La RAE define *método* en su cuarta acepción como «procedimiento que se sigue en las ciencias para hallar la verdad y enseñarla».

⁵ El *método científico* podría ser definido como el procedimiento mediante el cual se puede alcanzar un conocimiento objetivo de la realidad a través de la observación, medición y experimentación, permitiendo formular, analizar y proponer hipótesis.

específicas de cada uno de los movimientos de la suite, comprender el proceso de conversión de las danzas en piezas instrumentales, realizar un estudio comparativo de las versiones instrumentales para el que la obra fue escrita y tantos otros aspectos que van unidos al propio hecho interpretativo.

La investigación musical queda enmarcada, consecuentemente, en el ámbito de una actividad académica relacionada con el objeto en sí mismo, con recursos formales propios y objetivos que quedan claramente diferenciados de aquellos relacionados con la investigación puramente académica. El contenido de esta Tesis no puede ser atendido ni abordado de forma coherente si no parte de una experiencia instrumental que pueda discernir los procedimientos propios de la realización instrumental correspondiente.

Rubén López Cano nos dice que «La necesidad de establecer tipos de investigación en artes se manifiesta inicialmente en el ámbito de las artes visuales y el diseño. Christopher Frayling desarrolló una de las primeras propuestas en 1993, al distinguir tres tipos de investigación: investigación *en* el arte, investigación *a través* del arte e investigación *para* el arte». ⁶ En el campo de la música, encontraríamos igualmente tres grandes categorías investigativas: *acerca* de la práctica artística (en donde entrarían ámbitos como la musicología o la pedagogía musical), *para* la práctica artística (en la que cabrían todo tipo de actividades que producen razones naturales para el desarrollo de la actividad musical) y *desde* la práctica artística (en la que se atienden problemas que no pueden ser tratados ni resueltos por individuos que no tengan un nivel de práctica artística alto: se centra en el proceso de creación y por ello es necesaria una experiencia específica que pueda realizar indagaciones sobre procedimientos que solamente pueden haber sido adquiridos a través de una experiencia determinada). Este último tipo de investigación es el que mejor representa la configuración de la presente Tesis.

La nota distintiva de la investigación artística sería, pues, que en ella la práctica es imprescindible y fundamental, ya sea a nivel interpretativo o creativo. Es un

⁶ LÓPEZ-CANO, Rubén y Úrsula San Cristóbal Opazo: *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*, Barcelona, SMUC, 2014.

trabajo en el que el propio investigador se encuentra implicado de manera evidente, con la subsiguiente carga de subjetividad, en un proceso de estrecha relación entre la investigación, su proceso y los resultados. Las tareas de investigación fundamentales y la estrategia metodológica no varían demasiado con respecto a los métodos generales de la investigación académica aunque es necesaria su adecuación.

Justificación y objetivos

A diferencia de otros instrumentos en los que el estudio pormenorizado de la técnica instrumental se ha llevado a cabo de manera sistemática desde el punto de vista de la ejecución instrumental (principalmente el piano, violín o violoncello, cuyas evoluciones organológicas y ordenamiento de principios han sido más estables), la investigación en torno a los procedimientos técnicos y recursos propios de la guitarra ha sufrido una evidente falta de estructuración. Su intrincada historia, las transformaciones organológicas y las múltiples vicisitudes por las que ha pasado el instrumento podrían explicar esa circunstancia.

Se han llevado a cabo estudios relacionados con la técnica guitarrística centrados en períodos concretos de la historia, prestando especial atención a los métodos publicados en la primera mitad del siglo XIX. Entre ellos podemos destacar la tesis doctoral de Paul Cox,⁷ en la que nos presenta un contenido exhaustivo de los métodos aparecidos en esos años, sin pretender ofrecer una visión crítica que relacione esas prácticas con procedimientos actuales. Así ocurre igualmente con el excelente trabajo del guitarrista noruego Erik Stensvadbold titulado *Annotated Bibliography of Guitar Methods, 1760-1860*.⁸ Ese mismo período fue tratado también por Joseph Holecek en su tesis doctoral presentada en el departamento de musicología de la universidad de Göteborg en 1966. Resulta valiosa la tesis doctoral escrita por Pascal Valois, titulada «Les Guitaristes français entre 1770 et 1830. Practiques d'exécution et

⁷ *Classic Guitar Technique and its Evolution as reflected in the Method Books ca.1770-1850*, Indiana University, 1978.

⁸ Hillsdale, Nueva York, Pendragon Press, 2010.

catalogue des méthodes». ⁹ Es necesario mencionar aquí los magníficos estudios que Brian Jeffrey ha publicado en torno a la figura de Fernando Sor. Por supuesto existen otros ensayos que han tenido en el análisis y el listado de los métodos escritos para guitarra en una época determinada su foco de atención aunque como decíamos anteriormente, profundizando la mayoría de ellos más en el aspecto teórico que en la vertiente práctica. En el campo de la música antigua cabe destacar también los estudios referidos a procedimientos instrumentales que, comenzando con los trabajos de Emilio Pujol y su interés por el repertorio vihuelístico, se han realizado hasta la fecha. Entre ellos, debemos mencionar los trabajos sobre el laúd renacentista que llevó a cabo Diana Poulton y los de James Tyler dedicados a la guitarra barroca y a la guitarra de seis órdenes.

Casi todos los principales guitarristas del siglo XIX publicaron métodos en los que se incluían los procedimientos técnicos necesarios para la interpretación de sus obras. Pareciera que no tuvieran en consideración algunos de los aspectos técnicos que habían sido anunciados con anterioridad aunque bien es verdad que esos tratados se referían a un instrumento *nuevo*, como era la guitarra de seis cuerdas simples. La mayoría de los que vieron la luz a partir de 1843 estuvieron basados en aquellos que habían sido publicados anteriormente por los guitarristas españoles Fernando Sor¹⁰ y Dionisio Aguado¹¹. Con posterioridad, el intento más ambicioso e importante en la primera mitad del siglo XX corresponde también a un guitarrista español nacido en Lérida, Emilio Pujol, y está fundamentado en su mayor parte en las enseñanzas de su maestro, el guitarrista de Villareal Francisco Tárrega. La obra consta de cinco volúmenes¹² y el prólogo de Manuel de Falla nos deja una idea muy clara acerca del conocimiento que este gran músico tenía no solo de las posibilidades musicales de la guitarra sino de su historia desde el punto de vista pedagógico:

[...] Desde los lejanos tiempos de Aguado, carecíamos de un Método completo que nos transmitiera los progresos técnicos iniciados por Tárrega. Usted, con el suyo, logra excelentemente esta finalidad, a la que une su magnífica aportación

⁹ Quebec, Faculté de musique, Université Laval, 2009.

¹⁰ SOR, Fernando: *Méthode pour la guitare*, Paris, 1830.

¹¹ AGUADO, Dionisio: *Nuevo método*, Madrid, 1843

¹² PUJOL, Emilio: *Escuela razonada de la guitarra*, Buenos Aires, Ricordi, 1934.

personal, beneficiando así, no solo al ejecutante, sino también al compositor de aguda sensibilidad, que hallará en su Método motivos que la exalten al descubrir nuevas posibilidades instrumentales [...]

Desde entonces han ido apareciendo multitud de métodos que sistematizan diversas aproximaciones técnicas instrumentales enfocadas a partir de distintos puntos de vista, muchos de los cuales aportan una valiosa información. El método más destacado de la segunda parte del siglo XX y que como el de Pujol, también pretende ofrecer un programa integral, es el que el guitarrista uruguayo Abel Carlevaro publica en Buenos Aires en 1979, titulado *Escuela de Guitarra. Exposición de Teoría Instrumental*.

Teniendo en consideración lo anteriormente expuesto, el presente proyecto de tesis acerca de los diversos procedimientos técnicos propios de los instrumentos de cuerda pulsada precursores de la guitarra y de aquellos inherentes a la tradición del instrumento actual, se propone organizar de manera efectiva y documental las prácticas más habituales de los diferentes instrumentos históricos junto con aquellas que con el tiempo han sentado las bases de una praxis instrumental coherente, llegando hasta los albores del siglo XX. Esos elementos se relacionan con las principales características musicales e interpretativas de las sucesivas etapas históricas y artísticas que condicionan cambios profundos en conceptos organológicos varios.

La guitarra, con su significativa participación en diferentes ámbitos culturales relacionados con el mundo culto y popular, ha desarrollado a través de los siglos importantes funciones de diversa índole en cada uno de esos aspectos: como acompañante, como instrumento perteneciente a una formación camerística y como instrumento solista. Seguramente ha sido el instrumento que más fácilmente se ha adaptado a las necesidades sociales y culturales por las que ha pasado a través de la historia. No podemos olvidar el papel tan destacado que ha tenido y sigue teniendo en el folclore, origen de algunos procedimientos técnicos que han influido de manera determinante en la así llamada guitarra clásica. Si llegamos al siglo XX, se evidencia su idoneidad para convertirse en el vehículo protagonista en el desarrollo de todo tipo de música, desde el jazz hasta el flamenco, pasando por la guitarra eléctrica. En este

sentido, cabe hacer una distinción clara entre los recursos que han contribuido al desarrollo de la técnica guitarrística clásica y aquellos que son propios de un campo ajeno a esta.

El principal objetivo de la presente Tesis se centrará, pues, en el estudio relacionado de manera específica con los métodos y escritos vinculados a la ejecución instrumental que llegan hasta los primeros años del siglo XX, así como en los primeros documentos sonoros. Serán de especial importancia los conceptos que hayan resultado determinantes en la configuración de la técnica guitarrística y que en la mayoría de los casos son la consecuencia de una clara evolución. Ese desarrollo y transformación será uno de los ejes principales en los que se basará el presente trabajo.

Fuentes y metodología

Las principales fuentes documentales que se van a manejar en esta Tesis se refieren a fuentes primarias: tratados, libros y artículos publicados desde el siglo XVI hasta los albores del siglo XX. Lógicamente, se contemplan destacados trabajos y ensayos publicados desde las primeras décadas del pasado siglo hasta la actualidad aunque ese corpus será un material de apoyo que servirá de complemento a la investigación a partir de los documentos y obras originales.

De importancia capital para adentrarnos en el mundo de la vihuela serán las colecciones a ella dedicadas de Luis Milán, Luys de Narváez, Alonso Mudarra, Diego Pisador, Enríquez de Valderrábano, Esteban Daza y Miguel de Fuenllana; en el mismo siglo XVI, testigo del esplendor de ese instrumento, encontramos los libros dedicados a la guitarra de cuatro órdenes cuyos autores fueron, además de los citados Mudarra y Fuenllana en España, Melchiore de Barberiis en Italia y Guillaume Morlaye, Simon Gorlier, Adrian Le Roy y Gregorie Brayssing en Francia. Entre las principales publicaciones destinadas a la guitarra barroca pertenecientes a la escuela española se contemplan las de Luis de Briceño, el portugués Nicolai Doizi de Velasco, Gaspar Sanz, Lucas Ruiz de Ribayaz, Francisco Guerau y Santiago de Murcia; en la escuela italiana,

destacan los nombres de Francesco Corbetta, Giovanni Battista Granata y Ludovico Roncalli, teniendo la escuela francesa a Robert de Visée y François Champion como sus principales representantes. Entre las publicaciones y métodos que se ocupan de la guitarra de seis órdenes encontramos a Juan Antonio de Vargas, Antonio Ballesteros, Juan Manuel García Rubio y los libros de Antonio Abreu y Víctor Prieto, Fernando Ferandiere y Federico Moretti. De especial importancia para este trabajo será el examen pormenorizado de los tratados de los españoles Fernando Sor y Dionisio Aguado y en menor medida los de la escuela guitarrística italiana de la primera mitad del siglo XIX, como son los de Ferdinando Carulli, Mauro Giuliani, Francesco Molino, Matteo Carcassi y Luigi Legnani, revisando algunas contribuciones guitarrísticas del gran violinista Niccolò Paganini. Abordaremos también la aportación posterior del francés Napoleón Coste en su ampliación del método de su profesor Fernando Sor y las de otros guitarristas europeos como fueron Johann Kaspar Mertz y Giulio Regondi. Aunque los métodos que aparecen en España en la segunda mitad de ese siglo no aportan avances significativos respecto a publicaciones precedentes (ese es el caso de Antonio Cano, José María de Ciebra, José Viñas, Jaume Bosch o Federico Cano), examinaremos su contenido y nos detendremos en aquellos que pudieran incluir novedades técnicas o tuvieran una consideración importante para el devenir instrumental, como es caso del método de Tomás Damas o el de Rafael Marín, este último por ser el primer tratado escrito para la guitarra flamenca y un paradigma de la retroalimentación desarrollada en España en la segunda mitad del siglo XIX entre la guitarra académica y la flamenca. La figura de Julián Arcas, quien no dejó escrito método alguno, y su influencia en la consolidación de la escuela guitarrística española, será igualmente contemplada. Esta sólida tradición instrumental tuvo en el cambio de siglo su culminación en la figura del villarealense Francisco Tárrega y Eixea, músico trascendental en la historia del instrumento. Al no existir ensayo ni libro alguno redactado por este gran guitarrista, será necesario atender a ejercicios y obras por él compuestas, indicaciones presentes en sus manuscritos y testimonios de discípulos y personas que le conocieron. Todo ello nos acercará a comprender mejor el desarrollo de sus conceptos instrumentales.

Pondremos fin a esta investigación con el análisis de los primeros registros sonoros en el que la guitarra fue protagonista, un ámbito sobre el que aportamos nueva información.

En muchos de los libros mencionados quedan descritos con detalle los procedimientos utilizados en la época y en otros, existe la suficiente información como para deducirlos. Los elementos iconográficos serán también una fuente importante de información para la demostración de ideas y consejos relacionados con cuestiones tales como la posición del instrumento por parte del intérprete o la colocación de las manos en el instrumento. En ese sentido, la información que se incluye en esta tesis sobre los primeros diseños de los trípodes realizados por Dionisio Aguado revelan documentos inéditos hasta la fecha.

Además de dejar pruebas documentales de las referencias técnicas más importantes, se pretende encontrar la relación de esas prácticas con el contexto musical, social y cultural correspondiente, analizar su evolución y estudiar sus diferentes aplicaciones, función e influencias en la técnica guitarrística actual.

Los métodos utilizados son por necesidad y sobre todo el histórico-crítico documental y el técnico-conceptual comparatista, relativos a materia musicológica.

No existe una forma única de aproximación a la técnica instrumental y en el caso de aquella referida a un instrumento como la guitarra (en el que intervienen multitud de parámetros distintos), a medida que se avanza en el tiempo, se constatan diferentes criterios y propuestas, en ocasiones contrapuestas. Por ello, en este trabajo se dejará constancia de opiniones relevantes y posibles soluciones aportadas a lo largo de la historia, así como de la información que podemos obtener mediante la observación y reflexión de la propia práctica artística.

Esta Tesis estudia la práctica principalmente mediante textos que la describen o argumentan y dan ideas de la misma. Por otra parte, una metodología para desarrollar conceptos sobre técnica instrumental necesitaría de la audición musical para poder ser completa ya que, lógicamente, aporta una gran cantidad de información sobre los recursos técnicos utilizados. Los registros sonoros con una calidad suficiente para ser evaluados comienzan en la primera década del pasado siglo y dejan valiosos testimonios sobre los usos y procedimientos instrumentales del momento.

El período que discurre desde la primera grabación de guitarra conocida, realizada por el mexicano Octaviano Yañez el 19 de octubre de 1908 y comercializada en febrero de 1909, hasta el día de hoy, es reducido si se compara con los más de cuatro siglos que contempla esta investigación. En esta Tesis mostraremos los resultados del análisis de las grabaciones de guitarra más antiguas de las que se tiene conocimiento, algunas de ellas mediante su reproducción en un excepcional gramófono de la época: un aparato EMG (Handmade Gramophones Limited) accionado con motor Garrard (The Garrard Super Gramophone Motor, 1924. Patent n° 223474). Este modelo de gramófono está todavía considerado como el mejor artefacto para la reproducción de discos acústicos (1899-1924) y discos eléctricos (1925-1951), siempre grabados en torno a 78 revoluciones por minuto. Los tipos de aguja utilizados son igualmente originales, manufacturados a principios del siglo XX con dos tipos de material: espina de acacia o fibra de madera. La correcta utilización de una u otra aguja depende de la antigüedad de la grabación y del estado del surco que conserva cada uno de los discos, siendo lento el proceso necesario para su audición ya que requiere la restauración de la aguja después de cada reproducción.

Procedimientos metodológicos relacionados con la audición de grabaciones históricas que en muchos casos son desconocidas nos permitirán abordar cuestiones relacionadas con aspectos tales como la producción del sonido, las preferencias por ciertas digitaciones utilizadas, los tipos de vibrato, los diferentes usos de la técnica *tirando* y *apoyando* y otros recursos que solamente pueden ser analizados mediante el análisis de los resultados sonoros.

I. Antecedentes iconográficos y documentales: una gama heteróclita de precursores instrumentales

Aunque entre las culturas antiguas podemos encontrar numerosas expresiones artísticas en las que aparecen instrumentos cuya morfología recuerda a la de la guitarra, su historia es relativamente reciente, con sus orígenes en el siglo XV y con la cedra y cítola como antecesores más directos¹³. La variedad de instrumentos de cuerda pulsada provistos de mango durante la Edad Media en España fue muy amplia, siendo algunos de ellos el resultado de una evolución de sus predecesores mientras que otros fueron introducidos por viajeros o directamente por otras culturas, como es el caso del laúd. Por otra parte, en la Península Ibérica coexistieron durante varios siglos tres áreas geográficas, lingüísticas y culturales (galaico-portuguesa, catalano-provenzal y arábigo-andaluza) cuyas relaciones darían lugar a una amplia diversidad de términos referidos al mismo objeto por lo que hubo un gran número de nombres diferentes para designar instrumentos similares, dependiendo del lugar en donde se tañían. Por todo ello, es muy difícil encontrar un hilo directo que nos conduzca de forma inequívoca hacia el origen de la guitarra.

Lois Ibsen al Faruqi¹⁴ enumera trece transliteraciones de la palabra *kaithāra* y afirma que «desde el siglo X fue un instrumento de caja plana, con cuatro cuerdas, dos de seda y dos de metal». Muchos historiadores y escritores antiguos y modernos coinciden en afirmar que el instrumento conocido como *kaithāra* o guitarra tuvo su origen en la Península Ibérica.

¹³ ROMANILLOS, José Luis: *Esbozo histórico de la guitarra española, génesis y concreción*. Catálogo de la *Exposición de Guitarras Antiguas Españolas*. Alicante. Fondo editorial de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1990, p.3.

REY, Pepe: *La guitarra en la Baja Edad Media*. Catálogo de la *Exposición La Guitarra Española*. Madrid. Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992, p. 49.

¹⁴ AL FARUQUI, Lois Ibsen: *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*. Westport, Connecticut, Estados Unidos, Greenwood Press, 1981.

Son numerosos los escritos que debaten posibles orígenes y derivaciones que conducen al vocablo *guitarra*. Muy clarificadora resulta la información que ofrece el diccionario Corominas en su entrada correspondiente: «...del árabe *Kītāra*, y éste del griego *χιθάρα* 'cítara'... En árabe hallamos *kāitāra* ya en la fuente hispánica del S. XI, *kaiṭāra* en otra del S. XIII, *kittāra* en el Xaleŷí, *qitār* en Almacari, hoy *qītāra* en todo el Norte de África y *qītār* o *qītāra* en Oriente. Pero dado el mantenimiento del acento griego (opuesto al del latín *cithāra*) y la conservación de la velar inicial oclusiva, es seguro que el vocablo no pasó de Europa a los árabes por España, como da a entender Simonet, sino desde el griego al árabe en Oriente, y el árabe lo transmitió al romance, probablemente después de cambiar el tipo de instrumento musical...». También nos dice Corominas que este arabismo entró en Europa a través de España. Aunque de manera más concisa, también la RAE coincide con la etimología que propone Corominas: «Del árabe *qītārah*, este del arameo *qitārā*, y este del griego *κιθάρα* *kithāra* 'cítara'».

Como curiosidad que demuestra la cadena de múltiples teorías sobre la etimología del instrumento, cabe traer a colación la raíz que propone el jesuita vasco Terreros y Pando en su diccionario de 1787¹⁵ al proponer un origen vascuence: «...del Basc. Guita, y arra, lo que tiene cuerdas delgadas».

Las raíces filológicas del término *guitarra* nos inducen a pensar que no hubo uno sino varios tipos de instrumentos precursores de la guitarra en España. En la Edad Media, la referencia a instrumentos semejantes a la guitarra incluía vocablos como *quitaire*, *quinterne*, *gytern* o, directamente, *guitarra*.

Más allá de las diferentes denominaciones, la escasez de documentación relacionada con la gran diversidad de instrumentos de cuerda pulsada con mango anteriores al siglo XVI, hace prácticamente imposible la tarea de llegar a obtener conclusiones sólidas sobre su transformación y evolución. Por otra parte, la inexistencia de instrumentos históricos de esos siglos hace muy complejo cualquier trabajo de investigación relacionado con los campos de la musicología y de la organología. En ese

¹⁵ TERREROS Y PANDO, Esteban: *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes de las tres lenguas francesa, latina e italiana*, Viuda de Ibarra, hijos y compañía, 1787.

sentido, la iconografía se convierte en el referente principal al intentar describir características principales. Es evidente que esa circunstancia delimita las posibilidades que nos podrían llevar a realizar aseveraciones que quedaran exoneradas de la especulación por lo que el resultado de esas investigaciones no permiten ir más allá de la hipótesis.

Entre los instrumentos de cuerda pulsada, la iconografía nos permite distinguir (aunque no siempre) la forma, el número de cuerdas y dos tipos de pulsación: la realizada con los dedos o aquella que se vale de un plectro. Así, podemos saber que hasta mediados del siglo XV, los cordófonos con mango se tocaban casi siempre con plectro, momento a partir del cual se abandona esta práctica y se empieza a tañer directamente con los dedos.



Figura 1. Cantigas de Santa María de Alfonso X El Sabio (c.1275), Miniatura de la Cantiga 150. Cítola e instrumento de identificación dudosa. Biblioteca de El Escorial.

Tal y como afirma Raimundo González Herranz¹⁶,

[...] Las fuentes plásticas medievales (miniaturas, esculturas y pinturas), así como la literatura, hacen referencia constante a los instrumentos musicales y nos presentan una gran tipología siendo sobre todo, los cordófonos, los más numerosos. También podemos comprobar que los instrumentos pintados en las miniaturas, generalmente, son los más fantásticos, los modelados en la

¹⁶ GONZALEZ HERRANZ, Raimundo: *Anales de Historia del Arte*, nº 8, Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad Complutense, 1998, p. 67.

escultura, los más imperfectos, y los representados en la pintura de los siglos XIV y XV son los más fielmente reproducidos [...]

En este punto, es procedente referirnos a la comunicación de María del Rosario Álvarez Martínez¹⁷ al advertir sobre el contraste entre la carencia de iconografía instrumental en la Alta Edad Media y la riqueza que ofrecen la Plena y Baja Edad Media. A partir del siglo X cambia esta tendencia y aumentan las representaciones instrumentales en el arte hispano, llegando en el siglo XV a su máximo esplendor. Es necesario mencionar las miniaturas de los códices de las *Cantigas de Santa María* del siglo XIII, probablemente la fuente más importante para estudiar los instrumentos en uso en la Europa medieval.

Las interpretaciones de imágenes musicales antiguas y las posibles conclusiones que puedan derivarse a partir de ellas, deben de tener en cuenta la improcedencia de aplicar criterios actuales al concepto visual del artista medieval, cuyo modo de realización está muy alejado de lo que hoy entendemos por realismo. Lógicamente, ello puede ser aplicado a cada una de las etapas artísticas que se caractericen por un destacado subjetivismo. Sin embargo, el desarrollo de un estudio que pueda reunir y clasificar un número suficiente de instrumentos análogos dentro de un período determinado sí podría permitir llegar a resultados convincentes. En cualquier caso, a partir de las imágenes y esculturas del Medievo, no es posible sacar conclusiones que nos aporten información evidente respecto a los orígenes de una técnica instrumental. En ocasiones aparece el tañedor con plectro o sin él, de pie o sentado, con los brazos dispuestos en las más variadas formas, con instrumentos de tamaños diversos. A menudo se trata de una mera representación, ya que la posición del instrumento o de las manos, en muchos casos, no permitiría ni siquiera una realización musical sencilla. Por otra parte, no existen instrucciones escritas acerca de la técnica instrumental empleada en los instrumentos de cuerda pulsada hasta finales del siglo XV.

¹⁷ «La iconografía musical hispánica en la Edad Media en relación con los criterios estéticos de las diferentes etapas artísticas» en *Actas del Congreso Internacional España en la música de occidente*, vol.1 p. 49-61, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.



Citolero con plectro



Citolero sin plectro

Figura 2. Taller de Giotto di Bondone, *Ancianos del Apocalipsis*, ca. 1315-19. Convento de San Francisco, frescos de la Basílica inferior, Asís (Italia), Bildarchiv Foto Marburg.

El primer documento castellano que cita el vocablo *guitarra* aparece en una escena escrita por un poeta anónimo del *Mester de Clerecía* en el *Libro de Alexandre* (c. 1249):¹⁸

El pleito de joglares era fiera riota
Avie y simfonía, farpa, giga e rota,
Albogues e salterio, cítola que más trota
guitarra e viola que las coytas enbota.

Los términos *cedra* y *cítola* son derivados de la palabra *cítara*, que abundan en el siglo XIII y que se refieren sin duda a instrumentos de punteo. Como ya hemos mencionado, son instrumentos de transición y constituyen los antecesores más inmediatos de ese primigenio instrumento que se denominaría posteriormente *guitarra*. Y de aquí se podría inducir un tronco común, puesto que perteneciendo a la familia de

¹⁸ Juan José Rey apunta que el vocablo *guitarra* que aparece en este texto es en realidad una sustitución llevada a cabo en el siglo XV del término *cedra*, que es el que aparece en el manuscrito más antiguo, atribuyendo este cambio al hecho de que la *cedra* ya no fuera por entonces un instrumento en uso y el autor prefiriera utilizar el término actualizado. En <<http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2011/06/45938007-historia-y-evolucion-organologica-de-la-guitarra-pepe-rey.pdf>> [Consulta: 03/01/2018].

la cuerda pulsada no se podrían definir con claridad características diferenciadoras que dieran lugar a géneros singulares.

Un siglo después, y con dos calificativos diferentes, Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, cita el término guitarra en su *Libro de Buen Amor*:

Allí sale gritando la *guitarra morisca*,
de las voces aguda e de los puntos arisca,
el corpudo alaúd que tiene punto a la trisca,
la *guitarra latina* con éstos se apriesca.

Johannes Tinctoris en su obra *De Inventione et Usu Musicae*, escrita alrededor de 1482, hace referencia a la guitarra:

[...] También es evidente que procede de la lira ese instrumento inventado por los catalanes que algunos llaman *guiterra* y otros *ghiterna*. Es como un laúd, aunque mucho menor que éste, y ha tomado de él la forma de caparazón, la disposición de las cuerdas y la técnica de tañido [...]

Es necesario resaltar que el vocablo *inventum* que emplea Tinctoris no debería entenderse como *invención* sino más bien como resultado de la transformación o evolución de la cedra en guitarra. Ramón Menéndez Pidal afirma que «fue en el reinado de Juan II cuando surgió el florecimiento de los guitarristas españoles, hasta entonces desconocidos»¹⁹. En palabras de José Luis Romanillos:

[...] Violeros, citoleros, cedreros, habían precedido en popularidad a los guitarristas, quienes a partir de esa época incrementan su popularidad. En esta transmutación de la cedra en guitarra cesa un proceso evolutivo de varios siglos en el curso de los cuales, una amplia variedad de instrumentos se había mezclado e influenciado mutuamente, pero cuyo principio acústico había sido un denominador común en los cordófonos del tipo del laúd, la vihuela y la cedra, los más allegados morfológicamente a la guitarra [...]²⁰

¹⁹ MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*. Madrid. Instituto de estudios políticos, 1957, p. 222.

²⁰ *op. cit.*, p. 3.

A su vez, supone también el principio de otro largo y complejo proceso evolutivo que, cinco siglos después, tendrá como resultado el establecimiento definitivo de la guitarra moderna.

Los estudios más clarificadores y documentados sobre los antecedentes de la guitarra actual, son probablemente los que han realizado Juan José Rey²¹, María del Carmen Gómez Muntané²² y Josep Maria Lamaña²³.

Por todo lo expuesto, debemos concluir que sólo a través de una metódica evaluación del mayor número posible de documentos iconográficos, se puede llegar a una realidad aproximada de los instrumentos musicales en la Edad Media que evolucionan hacia aquellos más representativos del siglo XVI, cuando la variedad de instrumentos de cuerda pulsada que había existido hasta entonces se fue reduciendo, debido a que algunos de ellos cayeron en desuso, a favor de otros que tuvieron una aceptación más general. Sin embargo, escasa información relacionada con procedimientos técnicos se puede obtener a un nivel básico a partir de esas fuentes iconográficas.

Es a partir del siglo XVI cuando se empiezan a definir unas características propias de los instrumentos que protagonizan un desarrollo evolutivo que nos lleva a la guitarra actual y que por tanto, se pueden considerar como sus más directos antecesores: la vihuela -arquetipo de la guitarra moderna - y la guitarra renacentista de cuatro órdenes.

²¹ *Un instrumento punteado del siglo XIII en España. Estudio de Iconografía musical.* Música y Arte, números 2, 3 y 4. 1975; *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y laudes españoles.* Madrid. Alianza, 1993; Nominalia. Instrumentos en la literatura española desde La Celestina (1499) hasta El Criticón (1651), en *Los instrumentos musicales en el siglo XVI.* Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1977; *Cordophones pincés et styles musicaux dans la péninsule Ibérique (1200-1500), en Instruments à cordes du Moyen Age,* sous la direction de Christian Rault. Grâne, Créaphis, 1999.

²² *La Música en la Casa Real catalano-aragonesa durante los años 1336-1432. Vol. I. Historia y documentos.* Barcelona, 1979; Some precursors of the Spanish lute school, *Early Music*, Vol. XX, Issue 4, November, p.583-593. Oxford University Press, 1992.

²³ «Los instrumentos musicales en la España Medieval», en *Miscellanea Barcinonensia*, p. 33-34. Barcelona, 1974; «Los instrumentos musicales en los códices escurialenses», en *Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio.* Madrid, MEC, 1979.



Figura 3. *La Virgen de Gracia*, tabla atribuida a Paolo da San Leocadio, ca. 1482. Iglesia Arciprestal de San Miguel Arcángel, Enguera, Valencia.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

II. El siglo XVI y el surgimiento de la autonomía instrumental

Hasta el año 1500, prácticamente no se creó música específicamente escrita para el instrumento, con la excepción de la música de danza. El carácter improvisatorio caracterizaba al intérprete y su ejecución: la práctica musical, desde siglos anteriores, es explicada por los teóricos a partir de la improvisación, que consistía generalmente en el añadido de voces en contrapunto sobre un canto llano, siendo considerada el principal tipo de música no escrita hasta el comienzo del barroco. Sabemos que esa disciplina fue parte importante de la educación musical durante varios siglos: tanto los cantantes como los organistas debían realizar ese tipo de improvisaciones durante los servicios litúrgicos para demostrar su capacidad instrumental, antes de poder ser admitidos como miembros de una capilla vocal o instrumental de una iglesia o catedral. Otra parte importante en la educación musical de ese siglo fue la de guiar al estudiante hacia la perfección del modelo vocal y uno de los ejercicios más comunes era el de la reducción de una obra vocal en tantas partes o voces como tuviera esa obra dando como resultado, en el caso de la vihuela o el laúd, su plasmación en la tablatura, distribuyendo cada una de las voces en el instrumento de la manera más adecuada posible.

También los músicos del Renacimiento debían conocer las técnicas de improvisación sobre una serie predeterminada de acordes. Estos patrones, llamados progresiones armónicas o más específicamente *basso ostinato*, hicieron su primera aparición a finales del siglo XV en el repertorio de los villancicos en España y de la *frottola*²⁴ en Italia y fueron determinantes en el desarrollo de la música instrumental del siglo siguiente. Igualmente, los músicos de este período demuestran a través de los primeros documentos y colecciones musicales impresas su capacidad para desarrollar

²⁴ Modelo de música popular en forma de canción polifónica secular, predecesor del madrigal, cuya presencia en Italia fue predominante desde las primeras décadas del siglo XVI hasta 1530, aproximadamente.

composiciones de estilo libre o rapsódico que precedían a creaciones más formales, práctica que en el siglo XVI da lugar a elaborados preludios o tocatas que a su vez, sirven de introducción a pequeños grupos de danzas o piezas contrastantes. Los primeros ejemplos de este tipo los encontramos en los *ricercars* y tocatas escritos para laúd y editados por Ottaviano Petrucci²⁵ en los primeros años del siglo XVI²⁶, con una música de claro carácter improvisatorio y de estilo libre. En España, esa función de preludio es atendida por el *Tiento*, tal y como figura en las *composturas glosadas por los ocho tonos* de Mudarra²⁷.

En las primeras décadas del siglo XVI, la música vocal es, por tanto, el marco y el modelo en el que se basa la actividad musical. Podríamos afirmar que así ocurre a lo largo de toda la centuria aunque es precisamente en ese período cuando el instrumento alcanza, por primera vez en la historia de la música occidental, una verdadera autonomía. La mayoría de los tratados referidos a la ornamentación en esos años, destacan que los instrumentistas utilizaban las mismas formas de adorno que los cantantes: se insiste en que esos procedimientos son igualmente válidos para la voz y para instrumentos de cuerda o de viento. En muchos de esos libros se constata la hegemonía de la voz sobre cualquier otro medio musical y en algunos se recomienda *copiar* la expresividad y flexibilidad de los cantantes, algo completamente lógico en un momento en el que el instrumento está en proceso de completar una individualidad propia y suficiente.

Entre los procedimientos ornamentales de la época hay que diferenciar dos grandes grupos: aquellos que se refieren a los que se aplican a una nota específica (trinos y mordentes) y los que tienen por objeto rellenar un espacio de tiempo (glosas), sobre todo en pasajes en donde se encuentran valores largos. Ambos procedimientos aparecen descritos en un gran número de libros y tratados de la época.

²⁵ Ottaviano Petrucci (1466-1539) desarrolló un sistema de impresión musical utilizando tipos móviles, siendo el primer impresor de una obra polifónica. La primera edición de estas características en la historia de la música aparece en 1501 con el título *Harmonice Musices Odhecaton* y contiene una antología de canciones polifónicas.

²⁶ SPINACINO, Francesco: *Intabulatura de lauto, libro primo, libro secondo*, Venecia, Ottaviano Petrucci, 1507. Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library.

²⁷ MUDARRA, Alonso: *Tres libros de música en cifras para vihuela*, Sevilla, 1546. Edición facsímil, Mónaco, Chanterelle, 1980, p. 73 y 74.

El sistema armónico se encuentra en plena investigación y la organología atraviesa etapas inestables y experimentales. El teórico Juan Bermudo²⁸ aporta gran información en ambos aspectos, abordando la relación entre los modos y la composición desde una perspectiva más abierta que sus contemporáneos. Se deduce de sus escritos una posición favorable a una mayor libertad compositiva, que tiende a la síntesis entre la teoría y la práctica musical.

Desde al menos el siglo XV la vihuela y otros instrumentos de cuerda pulsada estaban estrechamente ligados a la interpretación de *romances*. A partir de las últimas décadas de esa centuria, los autores de polifonía vocal también componían versiones más cultas a partir de estos largos poemas populares. Las agrupaciones instrumentales que se formaban tenían igualmente en la música vocal su principal y casi única fuente de repertorio: cada una de las partes de una obra vocal eran asignadas a un instrumento que, mediante la improvisación y la ornamentación, resultaban en una forma instrumental propia. Ese es el punto de partida del desarrollo que todos los instrumentos experimentarán en años posteriores.

La libertad que se obtiene a partir de la utilización del género diatónico y cromático origina el tratamiento abierto de la disonancia. Fray Thomas de Sancta Maria, en su libro teórico *Arte de tañer fantasía* (Valladolid, 1565) ofrece en el capítulo primero de la segunda parte de esta obra titulado *De las disonancias*²⁹ la siguiente definición:

[...] Disonancia (según Boecio) es sonido aspero y duro, de dos voces o mas, juntas y contrarias que no se pueden mezclar, y naturalmente offendien los oydos. De donde se sigue, que en una sola voz no puede aver disonancia. Y notese que disonancia es lo mesmo que por otro nombre llaman falsa [...]

Con gran detalle, Thomas de Sancta Maria realiza un estudio sobre la consonancia y la disonancia, tratando el acorde consonante y sus diferentes posiciones

²⁸ BERMUDO, Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, 1555. Edición facsímil, Madrid, Arte Tripharia, 1982.

²⁹ SANCTA MARIA, Fray Thomas de: *Libro llamado Arte de tañer Fantasía, assi para Tecla como para Vihuela, y todo instrumento, en que se pudiese tañer a tres, y a quatro voces, y a mas* [,,], Valladolid, 1565. Edición facsímil, Madrid, Arte Tripharia, 1982. p. 2

melódicas. Igualmente aborda las disonancias más frecuentes en su tiempo y las reglas correspondientes.

Uno de los ejemplos más notables en el uso de la disonancia lo encontramos en la obra del vihuelista Alonso Mudarra que lleva por título *Fantasía que contrahaze la arpa en la manera de Ludovico*. Esta es una composición verdaderamente moderna para su tiempo, en la que el propio autor escribe, a modo de aviso, que «es difícil hasta ser entendida»³⁰. Más adelante, cuando aparecen unas disonancias que sin duda causarían sorpresa en su momento, Mudarra nos dice: «Desde aquí hasta açerca del final ay algunas falsas tañiendose bien no parecen mal».³¹ Esta fantasía es una de las piezas más virtuosísticas escritas para un instrumento de cuerda pulsada en la primera mitad del siglo y su importancia radica en varios aspectos: se trata de la primera pieza en forma de variaciones de la *folía de España* y encontramos el que probablemente es el primer uso del tetracordio frigio descendente en una pieza instrumental.

Apenas existen libros o documentos anteriores al siglo XVI que hagan referencias expresas a procedimientos técnicos instrumentales. Hasta entonces, las funciones de las familias instrumentales habían estado al servicio principalmente de la música vocal, de la liturgia y de la danza.

Sin embargo, la evolución de la técnica en instrumentos como la vihuela o el laúd en el siglo XV tenía que haber sido lo suficientemente importante como para impulsar un protagonismo tan notable en el desarrollo de la autonomía instrumental en el siglo siguiente. Así lo demuestra, por ejemplo, la madurez que presenta el primer libro escrito para vihuela, publicado en 1536. Su contenido y ordenación solamente se pueden entender como resultado de una tradición instrumental sólida que habría empezado a sentar sus bases algunas décadas atrás. Y lo mismo puede decirse de los otros libros dedicados a ese instrumento publicados a lo largo del siglo XVI.

En las décadas posteriores, el virtuosismo instrumental, la evolución hacia técnicas ornamentales cada vez más complejas y la búsqueda de otras formas

³⁰ *op. cit.*, p. 49.

³¹ *ibid.*, p. 52.

musicales que respondan a nuevas exigencias sociales y culturales, servirán para transformar un estilo que culminó en el final del Renacimiento y que anunciaba las características del primer Barroco.

II.1. La vihuela y la dimensión sustancial del instrumento de cuerda pulsada

El término *vihuela* fue empleado originalmente en fechas muy anteriores al siglo XVI. De una manera genérica, se podía utilizar para referirse a diferentes instrumentos: *vihuela de arco* (se tocaba con arco), *vihuela de peñola* (se tañía con plectro) y *vihuela de mano* (se pulsaba con los dedos). Tanto la vihuela de arco como la vihuela de plectro eran instrumentos conocidos en el siglo XIII, a diferencia de la vihuela de mano, cuyas raíces no han sido encontradas más allá del final del siglo XV debido probablemente al hecho de que el uso de la pulsación con los dedos en lugar de aquella que utiliza un plectro empieza en torno al año 1450 aproximadamente, para generalizarse posteriormente. Sin embargo, en el siglo XVI la forma «pulsada» de la vihuela de mano estaba tan establecida que el término vihuela era suficiente para identificar el instrumento que nos ocupa.

La vihuela fue el instrumento protagonista indiscutible en la actividad musical en la España del siglo XVI. Su polivalencia como vehículo especialmente apto para el desarrollo de funciones como el acompañamiento de géneros vocales y como instrumento a solo sirvió como elemento fundamental en la consecución de una verdadera autonomía instrumental. Tal y como hemos visto en la imagen que Milán incluye al principio de su libro, la forma del instrumento nos recuerda claramente a la guitarra actual. Las principales diferencias residen, por una parte, en el número de cuerdas, (en la vihuela tenemos doce cuerdas distribuidas en seis órdenes)³² y por otra,

³² Nos referiremos al término «órdenes» cuando no se trate de cuerdas simples. En general, un orden corresponde a dos cuerdas que responden a una sola voz. Generalmente, pueden estar afinadas en unísono o en intervalos de octava. Tal y como veremos más adelante, la guitarra de seis cuerdas simples no emergió definitivamente hasta los primeros años del siglo XIX (aunque hubo algunos ejemplos anteriores de instrumentos de cuerdas simples), para así quedar establecida desde entonces.

en la relación interválica (en la vihuela, el intervalo entre la segunda y tercera cuerda es de dos tonos y medio mientras que en la guitarra es de dos tonos).

La notación musical que se emplea en todos los libros de vihuela del siglo XVI es la denominada tablatura italiana. Una breve exposición es suficiente para comprender el sistema.



Figura 4. Tablatura de Esteban Daza (1576).

Los números sobre las seis líneas, que representan los seis órdenes del instrumento, indican los trastes en los que se debe pisar:

0 = cuerda al aire; 1= primer traste; 2= segundo traste; X= décimo; XI= undécimo.

Los valores de duración se colocan normalmente sobre el hexagrama, justo encima de las cifras. Se refieren a proporciones y no tienen una correspondencia exacta con las figuras actuales.



En este sistema, encontramos dos excepciones, ambas referidas a Luis de Milán. En su libro, invierte el orden de los órdenes, quedando representado el primero en la parte superior y el sexto en la parte inferior. Además, los valores que indican la

duración de las notas se repiten constantemente, a diferencia del sistema en el que un valor permanece inalterable hasta la aparición de uno diferente.



Figura 5. Tablatura de Luys Milan (1536).

Hay que tener en cuenta que las líneas divisorias de compás no siempre están en su lugar exacto. De hecho, en ocasiones entran en contradicción con los acentos y el ritmo, por lo que se han de entender a la manera de guía.

Aunque no es nuestra intención hacer un exhaustivo recorrido por los libros dedicados a la vihuela, analizaremos con más atención aquellos en los que encontramos descripciones, información o indicaciones acerca de procedimientos técnicos. En este sentido prestaremos especial atención a los de Luys Milán, Alonso Mudarra y Miguel de Fuenllana.

En 1535 se publica en Valencia el primer libro, titulado *El Maestro*³³. La primera ilustración, que aparece en el folio iv del libro, nos sorprende por la similitud de ese instrumento con la guitarra actual:

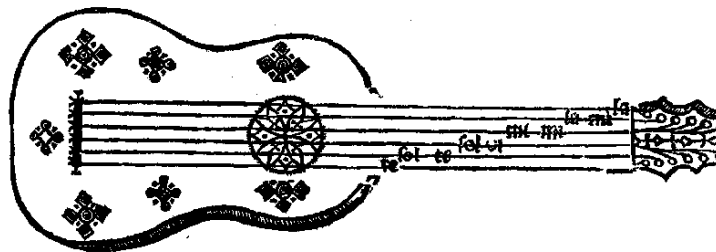


Figura 6. Luys Milán, *Libro de música de vihuela de mano*, folio iv.

E igual ocurre con la segunda ilustración, en el folio vii, en la que se muestra a Orpheo tañendo una vihuela:



Figura 7. Luys Milán, *Libro de música de vihuela de mano*, folio vii.

En la casi totalidad de libros que tratan la historia de la guitarra se ha dado por cierto que la vihuela, con su repertorio, desaparece a finales del siglo XVI. Aunque la guitarra barroca es el resultado evolutivo de la guitarra renacentista, queda por demostrar que un instrumento tan arraigado en la España del XVI sufriera una

³³ MILAN, Luys: *Libro de música de vihuela de mano*, Valencia, 1535. Edición facsímil, Ginebra, Minkoff reprint, 1975.

marginación tan repentina. Sí lo hizo su repertorio por razones que explicaremos en capítulos posteriores.

De la perfección que encontramos en el contenido del libro de Milán se desprende una clara tradición vihuelística de la cual solamente nos quedan algunos nombres célebres en su época. Por tanto, cuando hablamos de los libros de vihuela, estamos tratando seguramente con tan solo una parte de un todo desconocido. En este sentido, el musicólogo español Juan José Rey, aporta información muy interesante sobre un vihuelista prácticamente desconocido, Luis de Guzmán:

[...] Hoy, con esta brevísima nota, trato simplemente de poner de relieve que el punto culminante de esta tradición vihuelística lo constituyó en su día Luis de Guzmán, de cuyo arte, desgraciadamente, no poseemos hasta el momento ningún ejemplo [...]³⁴

El libro de Milán es uno de los más originales, no solamente porque utiliza un tipo propio de tablatura sino porque a diferencia de los demás, no incluye ninguna intabulación. Además, aconseja al tañedor sobre cómo interpretar sus obras y en el prólogo del libro encontramos definiciones de conceptos que se convierten en precedentes importantes acerca de la forma de tañer el instrumento. Su título y la secuenciación de su contenido no dejan lugar a dudas sobre la voluntad del autor para que sea una guía didáctica:

[...] Este libro como ya aveys oído: es su intención formar y hazer un músico de vihuela de mano: daquela misma manera que un maestro haría en un discípulo que nunca huviesse tañido. Y por esta razón la presente música q agora ha de principiar es algo fácil: porq da principios al principiante [...]³⁵

Es evidente, por tanto, la exposición progresiva y la intención declarada para formar un *músico de vihuela*, o dicho de otra forma, un compositor instrumental.

³⁴ REY, Juan José, «El vihuelista Luis de Guzman», en *Revista de Musicología*, Madrid, Sociedad española de Musicología, (SEDEM), vol. IV, 1981, p. 129.

³⁵ *ibid.*, folio VII.

Una de las características principales e innovadoras de este libro, entre las obras de la época, es el tratamiento de la composición a partir del instrumento; toma como base fundamental para sus creaciones sus propias posibilidades, aunque las disposiciones armónicas entren en conflicto con ciertas normas de la época. La mayor parte del libro incluye fantasías con un empleo libre del contrapunto, casi intuitivo, que demuestran un estilo muy maduro y cercano a la improvisación. Hay que señalar que el estilo contrapuntístico está presente en todos los libros dedicados a la vihuela (exceptuando el de Milán) en los que se revela una clara predilección de los músicos españoles por el contrapunto francoflamenco.

El aspecto de técnica instrumental que trata el libro de Milán consiste en guiar al intérprete en la ejecución. En los pasajes rápidos (redobles o glosas) que se intercalan entre los acordes o secciones más homófonas (consonancias) aconseja generalmente el uso del *dedillo* (índice hacia abajo y hacia arriba, a modo de púa). También indica la posibilidad de tañer esas glosas con *dos dedos* (pulgares e índice). Así, en la fantasía nueve, encontramos la siguiente directriz:

[...] Esta fantasía que se sigue anda por los términos del tercero y quarto tono: y ha se de tañer con el compas y ayre sobredicho de las dos fantassias pasadas, y los redobles destas tres fantasias mejor se tañeran con dedillo pues son hechas para hazer soltura de dedo [...]

Como veremos más adelante, esta técnica de realización de glosas no tuvo el favor de otro gran vihuelista, Miguel de Fuenllana y de hecho presumimos que con el tiempo cayó en desuso. En la actualidad, es utilizada por intérpretes que tocan la vihuela, el laúd o la guitarra barroca pero queda prácticamente ausente de la técnica de la guitarra clásica. Es un procedimiento común entre intérpretes de guitarra de jazz y guitarra eléctrica. También en la técnica de la guitarra flamenca podemos encontrar un procedimiento análogo al *dedillo* que describe Milán, aunque en este caso el dedo que lo realiza es el pulgar. Se denomina *alzapúa*.³⁶

³⁶ Este procedimiento consiste en pulsaciones rápidas del dedo pulgar en sentido ascendente y descendente. Se puede realizar en una sola cuerda o en varias, dando lugar en este segundo caso a un tipo de rasgueado.

En la siguiente fantasía encontramos otro comentario que aporta una información valiosa sobre el concepto de rubato, que se convierte en uno de los primeros ejemplos en la historia de la música:

[...] Las fantasias destes presentes quarto y quinto quadernos q agora entramos: muestran una musica que la qual es como un tentar la vihuela a consonancias mescladas con redobles que vulgarmente dizen para hazer dedillo y para tañerla con su natural ayre haveys os de regir desta manera. Todo lo que sera consonancias tañerlas con el compas a espacio y todo lo que será redobles tañerlos con el compas apriessa y parar de tañer en cada coronado un poco [...]

Esta técnica de ejecución de la glosa trae como consecuencia una peculiar interpretación musical de las fantasía y *tentos*; el intérprete ha de contrastar los acordes polifónicos (despacio) con los redobles o glosas (rápido), introduciendo en esta interpretación los términos «tañer de gala» y «natural ayre», al que se refiere el autor. Induce a conseguir una flexibilidad interpretativa. En definitiva, un *rubato*.

En la fantasía once el autor nos indica que «esta fantasía que se sigue es para hazer redobles con dos dedos», en contraste con la fantasía nueve. La razón de esta diferencia en la ejecución de las glosas estriba en que en ocasiones, los órdenes en los que se han de tañer dichas glosas quedan distanciados. Además, la técnica del *dedillo* que recomienda en la fantasía nueve se adapta mucho mejor a las glosas que se realizan en un mismo orden, hecho que no ocurre en la fantasía mencionada.

A partir de la fantasía quince, Milán explora partes del instrumento que llegan hasta el traste décimo: «abarca hasta el dezeno traste de la vihuela: el cual dicho traste se señala con esta letra x».

El octavo cuaderno del libro incluye «mussica para cantar y tañer que en la tabla del presente libro os dire que hallariades. En el qual hallareys villancicos y sonadas en castellano y portugués y en italiano». Aquí, el concepto de variación queda implícito al ofrecer dos versiones: en la primera de ellas la línea vocal es claramente

predominante y se pide al cantor que ornamente su parte, realizando glosas y adornos mientras la vihuela toca un acompañamiento discreto, reducido a la realización de acordes: «el cantor puede hazer garganta y la vihuela ha de yr muy a espacio». En contraste, en la segunda versión del mismo villancico, el canto se acerca a una línea plana y la vihuela recibe un tratamiento instrumental con mayor protagonismo - equivalente instrumental de los adornos improvisados del cantante-, basado en la realización de glosas derivadas de los acordes correspondientes. La prevalencia por el verso cantado y la expresión poética, origina en los vihuelistas un acompañamiento ligero, que favorece el procedimiento homofónico del acorde.

La libertad que otorga al intérprete queda reflejada en algunos de sus sonetos para voz y vihuela: «Este soneto que se sigue ni se ha de tañer muy apriessa ni a espacio y el cantor glose donde huviere lugar con la boz y donde no cante llano».

La segunda parte del libro incluye piezas de mayor complejidad técnica «porque la que hasta aquí haveys visto ha dado principios y medio y esta da fin. y por esto es mucho mas difficultosa como vereys. y no será tan difficultosa que no la pueda tañer fácilmente qualquier que alcançara a tañer el libro hasta aquí: porque no ay cosa difícil que no sea fácil para quien nada se le haze difícil».

Sin duda alguna, las necesidades técnicas que propone Milán junto a las que aparecen en otros libros italianos para laúd que aparecen pocos años antes de esta publicación serán clave para el desarrollo de procedimientos técnicos específicos del instrumento: la autonomía instrumental estaba asentando sus bases. La vihuela y el laúd sistematizaron los requerimientos necesarios para el desarrollo de la polifonía, el contrapunto y otros recursos instrumentales propios. El uso del plectro había quedado ya en desuso desde el siglo anterior, ya que era inservible a la hora de afrontar los nuevos retos musicales que sí quedaban al alcance de la pulsación directa con los dedos.

Dos años más tarde, Luys de Narváez publica en Valladolid *Los seys libros del Delphin de música*³⁷. En el prólogo, a diferencia de Milán, Mudarra y

³⁷ NARVAEZ, Luys de: *Los Seys libros del Delphin de música de cifras para tañer vihuela*, Valladolid, 1538. Edición facsímil, Ginebra, Minkoff reprint, 1980.

Fuenllana, no aparece indicación alguna sobre cuestiones técnicas relacionadas con el instrumento aunque sí explicaciones sobre la tablatura, las proporciones, los tonos y las claves. La ausencia de instrucción técnica alguna puede ser un indicio que nos haga suponer que el autor daba por supuesto un conocimiento de los procedimientos instrumentales básicos por parte de los destinatarios de sus obras. Esta colección reúne una gran variedad de formas instrumentales y en ella aparece el ejemplo impreso más antiguo que se conoce de escritura instrumental en el estilo de la variación, basado en melodías gregorianas o romances españoles. También incluye Narváez intabulaciones, obras vocales con acompañamiento de vihuela y una de las pocas danzas que se encuentran en el repertorio de este instrumento, la *Baxa de contrapunto*. Esta pieza es una de las más virtuosísticas entre las que escribe Narváez. De manera general, se puede decir que las glosas que aparecen en la obra de Narváez no parecen estar concebidas para el uso del dedillo, más apto para la realización de glosas rápidas en posiciones fijas, tal y como propone Milán, por lo que la alternancia de los dedos pulgar-índice o índice-medio serían las más adecuadas.

Las fantasías de Narváez tienen una clara influencia del estilo francoflamenco y por tanto, tienen unas raíces muy diferentes a las que presenta Milán en su libro, ofreciendo un nuevo estilo, más «europeo», en el que coinciden una parte del repertorio de la música de la época para laúd en Italia. Encontramos una mayor presencia de polifonía y unas estructuras más arquitectónicas, propias de su época renacentista. Ambas características suponen un claro contraste con las obras de Milán.

En 1546, Alonso Mudarra publica en Sevilla su libro *Tres libros de música para vihuela*. Aunque el compositor no muestra su intención pedagógica, el primero de los tres que componen esta obra tal vez pudiera ser concebido como una introducción para principiantes en lo que se refiera a complejidad técnica y musical, aunque tal y como ocurre con el libro de Milán, se encuentran más allá del alcance de alguien que no tuviera una formación anterior. Pero ese interés pedagógico queda implícito en el título de las tres primeras piezas, de carácter netamente instrumental: *fantasías de pasos largos para desenvolver las manos*, para seguir con tres fantasías, denominada cada una como *fantasía fácil*. En estas obras, debajo de la tablatura,

Mudarra incluye indicaciones acerca de la técnica adecuada de la mano derecha para pasajes virtuosísticos y que coinciden con las que Milán sugiere en su libro once años antes: se refiere al *dedillo* con la abreviatura *dedi* (dedo índice a modo de púa) y *a dos dedos* (alternancia del dedo pulgar e índice) con la abreviatura *dosde*. El primer procedimiento suele emplearlo Mudarra para la realización de glosas descendentes y a menudo cuando se trata de órdenes contiguos. El segundo siempre aparece cuando las glosas se realizan en los bajos y en glosas ascendentes.

La última fantasía que aparece en este primer grupo del primer libro y que hemos citado en el capítulo anterior lleva por título *Fantasía que contrahaze la arpa en la manera de Ludovico*. El musicólogo John Griffiths escribe sobre esta obra:

[...] Los matices sonoros aparentemente novedosos de esta “fantasía” publicada por Mudarra en 1546 parecen querer rememorar la práctica instrumental del arpista del siglo XV Ludovico, quien probablemente fue músico de la corte de Fernando el Católico. En su técnica, esta obra nos revela la probabilidad de una práctica antigua y desconocida de muy libre improvisación sobre conocidos esquemas armónico-melódicos, en este caso el de la “folía”, cuya estructura musical aparece documentada ya en España desde la época de los Reyes Católicos. Nos encontramos aquí, además, ante la elucubración instrumental más antigua sobre la “folía” de la que se tiene noticia. El análisis de esta fantasía de Mudarra nos revela la adaptación de la supuesta antigua práctica musical cuatrocentista a las reglas proporcionales que gobernaron el arte del Renacimiento [...]³⁸

Curiosamente, no hay indicaciones específicas sobre el modo de ejecutar la multitud de glosas que aparecen en esta obra aunque por las características de las mismas se puede deducir que el empleo de la técnica *de dos dedos* sería la más adecuada en los casos en los que no haya presencia de bajos. Por otra parte, la acentuación derivada del uso de la *figueta*³⁹ le imprime un carácter propio. De ninguna manera se podría descartar el empleo de la técnica del *dedillo* en algunos pasajes aunque la preferencia del compositor nunca podremos conocerla. Y quedaría una tercera

³⁸ GRIFFITHS, John, «*La Fantasía que contrahaza la harpa de Alonso Mudarra; estudio histórico-analítico*», en *Revista de Musicología*, 1986, vol. IX, p. 29

³⁹ Procedimiento que consiste en la alternancia de los dedos pulgar e índice.

posibilidad para la ejecución de esas glosas: la alternancia de los dedos índice y medio que será descrita unos años más tarde por Miguel de Fuenllana, posibilidad no mencionada antes de la publicación de ese libro en 1554. En cualquier caso, es de suponer que esa digitación debió ser empleada con anterioridad ya que la disposición natural de los dedos tiende a su utilización.

Este primer libro se completa con un apartado dedicado a la guitarra renacentista de cuatro órdenes que lleva por título *Composturas y Pavanas y Gallardas y algunas fantasias para guitarra*. Estas piezas se convertirían en la primera publicación conocida para este incipiente instrumento.

En el segundo libro «ay muchas fantasias y algunas composturas glosadas por los ocho tonos». La organización y estructuración de estas piezas en ocho grupos unificados por tonos o modos (que siempre comienzan con un Tiento al que sigue una fantasía y que termina con otra fantasía o una intabulación) son un verdadero precedente de lo que posteriormente será la suite barroca de danzas que se desarrollará en el resto de Europa.

El tercer libro es de música «para tañer y cantar con la vihuela, en el qual ay Motetes, Psalmos, Romances, Canciones, Sonetos, Versos en latín, Villancicos».

Desde el punto de vista de técnica instrumental, los libros de Narváez y de Mudarra requieren procedimientos análogos aunque en este último, a diferencia del anterior, encontramos indicaciones muy explícitas en el modo de realización en algunas de sus obras: debajo de algunas glosas nos indica Mudarra si se deben realizar con *dedillo* o *dos dedos*, por lo que anima al intérprete a combinar ambos procedimientos dentro de una misma obra.

La siguiente publicación dedicada a la vihuela data de 1547 y vio la luz en Valladolid. Lleva por título *Silva de Sirenas* y su autor fue Enríquez de Valderrábano. El carácter propio de su música le separa de los anteriores vihuelistas aunque su textura recuerda a la de Narváez y Mudarra. Contiene una gran variedad de los géneros habituales de la época: intabulaciones, variaciones, sonetos, fugas o

canciones. Está ordenado en siete capítulos incluyendo en el cuarto libro las primeras obras escritas para dos vihuelas, con diferentes combinaciones de afinación, cuyo precedente lo podemos encontrar en las piezas escritas para laúd por F. Spinacino en 1507. Valderrábano no incluye indicaciones técnicas de ningún tipo en esta colección.

Diego Pisador publica en Salamanca en 1552 su *Libro de Música de Vihuela* en el que encontramos diferencias, fantasías, canciones españolas, francesas e italianas, arreglos de motetes para voz y vihuela y ocho intabulaciones de misas de Josquin. Probablemente no fue un músico profesional ya que se advierte en ocasiones una técnica compositiva que muestra cierta rigidez. Tal y como ocurre con Valderrábano, no se incluye en este libro ninguna referencia a procedimientos técnicos.

Para encontrar nuevas instrucciones referidas a la técnica instrumental en la vihuela, tendría que llegar el año 1554, cuando Miguel de Fuenllana publica en Sevilla su *Orphenica lyra*. Su importante contribución le sitúa entre los grandes maestros de la vihuela. En el libro se incluye un gran número de transcripciones de música polifónica de Josquin, Morales, Guerrero y Willaert entre otros, además de fantasías y otras formas comunes en los demás libros de vihuela. La escritura polifónica se aleja de la ortodoxia y tiende a la disonancia, resultando en obras más extensas que las de Narváez, con mayor densidad de texturas y estructuras muy racionalizadas. Fuenllana muestra en la composición de sus obras instrumentales, especialmente en los tientos, una gran parte de los conocimientos musicales de la época, basados en la teoría armónico-modal de mediados del siglo XVI: «La compostura destes tientos es de consonancias y no mas: porque como dicho tengo, mi intencion es, que se reconozcan los terminos del tono, usando de las clausulas que en el ay».⁴⁰

La atención que Fuenllana presta a las cuestiones de procedimientos técnicos aparecen en la sección *De los redobles*⁴¹ advirtiéndolo en su prólogo que existen tres maneras de tañerlos: «la primera es redoble que comunmente llaman dedillo, la segunda es de dos dedos, entiendese el dedo pulgar y su compañero» (ya explicadas por Milán y Mudarra) y una tercera y novedosa posibilidad, al menos por no haber

⁴⁰ FUENLLANA, Miguel de (1546), *Libro de música para vihuela, intitulado Orphenica lyra*, Sevilla. Edición facsímil, Ginebra, Minkoff, 1981, folio VI.

⁴¹ *ibid.*, folio VI.

aparecido en ningún libro impreso anterior dedicado a la vihuela: «con los dos dedos primeros de los cuatro, que son en la mano derecha» (alternancia de los dedos índice y medio). Comenta también las ventajas y desventajas del empleo de cada una de ellas: sobre el dedillo dice que es

fácil y agradable al oído, pero no se le niegue cierta imperfección pues una de las excelencias que este instrumento tiene es el golpe con que el dedo hiere la cuerda. Y puesto que en esta manera de redoble, el dedo quando entra hiere la cuerda con golpe, quando sale no se puede negar el herir con la uña, y esta es imperfeccion, assi por no ser el punto formado, como por no aver golpe entero no verdadero. Y de aquí es que los que redoblan con la uña hallaran facilidad en lo que hizieren pero no perfeccion. Y esto que digo no es para condenar ninguna manera de tañer, pues yo tengo por muy bueno lo que los sabios y avisados en la musica exercitaren, y aprobare por tal. Solo quiero decir que ay bueno y mejor: y con esta intención tractare lo que se sigue [...]

Fuenllana trata en este párrafo aspectos importantes, como son la mención al roce que resulta del contacto de la uña con la cuerda en la pulsación de salida en el empleo de la técnica del *dedillo*, su preocupación por la calidad del sonido y algo no menos significativo: el respeto que muestra hacia Milán y Mudarra en su crítica del uso de la técnica del dedillo.

Su preferencia por el sonido que produce la pulsación de yema nos lleva a pensar en una concepción sonora refinada, muy acorde con toda la música escrita para vihuela. Además, se trata de una de las primeras opiniones claras sobre un aspecto que todavía hoy es motivo de discusión y es precisamente lo que Fuenllana plantea con claridad hace casi cinco siglos: ¿es bello o aceptable el sonido que produce el contacto de la cuerda con la uña? Seguramente, desde entonces, no haya habido un aspecto en la historia de la guitarra tan controvertido y discutido como ese, relacionado con el sonido que contrapone la pulsación uña/yema. Trataremos en los capítulos correspondientes esas disquisiciones que han surgido a lo largo de los siglos de manera continua y que han sido motivo de estudio por su estrecha relación con la calidad del sonido en la guitarra. Fernando Sor, Dionisio Aguado o Francisco Tárrega (entre muchos otros de los más grandes guitarristas de la historia) experimentaron con ambas posibilidades y

llegaron a resultados diferentes. Ni siquiera en la actualidad se puede decir que haya un consenso en torno a esa cuestión, aunque es abrumadora la tendencia hacia la pulsación con uñas. La evolución y aparición de nuevos materiales para la fabricación de cuerdas y la búsqueda de un mayor volumen sonoro han tenido mucho que ver en ello.

Fuenllana es consciente de que Milán y Mudarra exponen con claridad la procedencia de utilizar la técnica del *dedillo* y es por esa razón que su crítica viene acompañada con un respeto manifiesto a los sabios que le precedieron. De hecho, tal y como hemos dicho anteriormente, esa técnica dejó de utilizarse con asiduidad posteriormente.

Respecto a la segunda manera de redoble, nos dice Fuenllana:

[...] que se dixo del dedo pulgar y su compañero, tengo por muy buena: porque contiene en sí perfección, y esta por estar las cuerdas mayores más cercanas al dedo pulgar, debe de usarse en ellas, quiero decir en sexta, quinta, quarta. Y también porque las cuerdas ya dichas como sean más gruesas y de mayor cuerpo que las que se siguen, ay necesidad que el redoble sea más entero y con mayor fortaleza: puesto que el que con facilidad lo usare, en todas las cuerdas se podrá aprovechar del, como sabemos que lo hacen los estrangeros de nuestra nación [...]

La combinación de pulgar e índice no solamente se ha mantenido a través de los siglos hasta nuestros días sino que todo lo afirmado por Fuenllana respecto a la conveniencia de utilizarlo preferentemente en las cuerdas inferiores tiene plena vigencia, mayor si cabe ahora que en su tiempo. Considerando el material entorchado actual de las cuerdas cuarta, quinta y sexta, una técnica bien desarrollada de alternancia entre el pulgar y el índice proporciona un buen efecto sonoro.

Desde el punto de vista del resultado puramente musical y haciendo referencia a la articulación que origina esta digitación, hay que señalar la naturalidad con la que se puede producir un pequeño acento en la primera nota de cada dos (debido al mayor volumen y peso del dedo pulgar), articulación característica en muchos pasajes glosados del período renacentista y que a su vez perdura en el barroco. No hay que

descartar que este tipo de digitación fuera el origen de las *notes inégales*, tan características de la interpretación barroca y que consiste en interpretar de manera desigual pares de notas escritas con el mismo valor (por ejemplo, dos corcheas convertidas en una negra y una corchea completando un tresillo). Cuando se experimenta la alternancia del pulgar e índice en la música antigua es fácil comprender la evolución hacia el estilo de las *notes inégales*. Este es un punto muy importante puesto que plantea el hecho de que un procedimiento interpretativo tan común en años posteriores pueda tener su origen en el desarrollo de una digitación específica y por tanto no fuera consecuencia de una intención puramente musical.

Volviendo a Fuenllana y a su tercera manera de hacer redoble:

[...] se haze con los dedos primeros de los quatro que son en la mano derecha digo, que esta manera de redoblar tiene tal excellencia: que oso dezir que en ella sola consiste toda la perfeccion que en qualquiera modo de redoble puede aver, asi en velocidad, como en limpieza, como en ser muy perfecto lo que con el se tañe, pues como dicho es, tiene gran excellencia el herir la cuerda con golpe, sin que se entremeta uña ni otra manera de invencion pues en solo el dedo, como en cosa biva consiste el verdadero espiritu, que hiriendo la cuerda se le suele dar [...]

De nuevo, la defensa de la pulsación con la yema del dedo y entre líneas, la crítica al uso del plectro o cualquier otro elemento que interfiera en la pulsación directa del dedo, cuando se refiere a «otra manera de invención».

En Fuenllana encontramos una primera explicación sobre la pulsación *apoyando* del dedo pulgar:

[...] el dedo pulgar con q hiere la quinta, al tiempo que da el golpe, se ha de quedar fixado en la quarta, q dixere estar en vazio, de manera q su sonido no sea ocasión de dessabrimiento...Digo que offreciéndose semejante consonancia se ha de usar del aviso ya dado, que el dedo pulgar q toca la sexta, después de dado

el golpe, ha de juntarse con la quinta, de manera que las quatro bozes suenen con distinción y limpieza [...]»⁴²

Fuenllana nos ofrece los razonamientos más claros de sus digitaciones, un sistema que evolucionará y se afirmará en el tiempo con las bases que él describe y que tienen plena vigencia.

También se encuentran consejos sobre el correcto uso de ambas manos en la sección *Del tañer con limpieza*⁴³ aunque estas enseñanzas son más evidentes ya que esos avisos se pueden deducir fácilmente leyendo la tablatura. En cuanto a la técnica instrumental se refiere, el libro de Fuenllana es de gran importancia por cuanto trata con gran detalle y precisión los diversos aspectos ya mencionados.

Otro libro en el que encontramos referencias a los procedimientos más usuales de la mano derecha es el de Luis Venegas de Henestrosa. En él se advierte del uso común de la alternancia de los dedos pulgar e índice, y distingue dos tipos: la *figueta castellana* (pulgarc hacia fuera de los demás dedos, formando una cruz con el índice) y la *figueta extranjera* (pulgarc hacia dentro). La *figueta castellana* se ha mantenido a lo largo de los siglos y es una técnica de ejecución vigente en la técnica guitarrística actual.

[...] Tambien se ha de saber, que ay quatro maneras de redoblar: una con el dedo segundo de la mano derecha, que llaman redoblar de dedillo, la segunda es de figueta castellana, que es cruzando el primer dedo sobre el segundo, la tercera manera es de figueta extranjera, que es al contrario, doblando el segundo dedo sobre el primero: la quarta, es con el segundo y tercero dedos: lo qual es bueno para llevar el canto llano con el pulgar, y discantar con los dos dedos de contado, o redoblar de dedillo sobre el canto llano: las quales dos voces, no se podían llenar con los redobles de figueta. Y ha se de notar, que para descender y subir de redoble, no se han de tocar las cifras del quinto traste, sino sus unisonus

⁴² *Del tañer con limpieza*, fol. VI.

⁴³ *ibid.*, folio VI.

en vazio; porque ay mas facilidad en los vazios, que en los llenos: y debe de usar mas del quinto dedo, que del quarto, porque va mas graciosa la mano.⁴⁴

Esteban Daza publica en Valladolid en 1576 su *Libro de Musica en cifras para Vihuela*, titulado *El Parnaso*⁴⁵. Tal y como sucede en los libros de Narváez, Pisador y Valderrábano, no encontramos ninguna indicación sobre procedimiento técnico alguno, ni en el prólogo ni en ninguna de las piezas que aparecen. El primer libro está dedicado exclusivamente a Fantasías, comenzando por los ocho tonos y siguiendo después con otras fantasías por diferentes tonos, siendo el único género puramente instrumental que aparece en el libro. El segundo contiene Motetes de diversos autores (Crequillon, Mayllart, Pedro Guerrero, Francisco Guerrero, Simon Buleau, Vasurto, Ricafort). El tercer libro incluye un Romance, Sonetos, Villanescas *en letra castellana* y Villancicos. Acaba con dos canciones francesas *tañidas sin cantar*. La polifonía de Daza se caracteriza por su equilibrio y claridad expositiva. No desarrolla elementos motívicos a la manera de Fuenllana pero a través de una textura menos densa logra episodios muy proporcionados.

En relación al uso de la mano izquierda, hallamos consejos básicos en el libro teórico *Arte de tañer fantasía* de Fray Thomas de Sancta María:

[...] Y tengase aviso, que los dedos de la mano izquierda, en ninguna manera se han de assentar sobre los Trastes, sino cerca dellos, pero de suerte que los dedos no toquen a los Trastes. Por dos razones los dedos no se han de assentar sobre los Trastes. La una y mas principal, es porque si se asentasen sobre los Trastes, correría peligro de tocar en otro Tono. La otra razón es, porque asentando los dedos sobre los Trastes, suenan las voces un poco obscuras. De mas desto, se ha de notar, que los dedos se han de asentar a la parte inferior de los Trastes, que es hacia las Clavijas, y los Trastes han de quedar a la parte superior, que es hacia el lazo [...]⁴⁶

⁴⁴ VENEGAS DE HENESTROSA, Luis: *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela, en el qual se enseña brevemente cantar canto llano, y canto de órgano, y algunos avisos para contrapunto*. Alcalá, Juan de Brocar, Fol. VIv. 1557. Biblioteca Digital Hispánica.

⁴⁵ DAZA, Esteban: *Libro de Musica en cifras para Vihuela, intitulado el Parnasso*, 1576. Edición facsímil, Ginebra, Minkoff, 1979.

⁴⁶ *op.cit.*, p. 57.

E insiste sobre la importancia de la adecuada colocación de los dedos de la mano izquierda cuando habla sobre la producción de las notas con cuerdas al aire o pisadas sobre el mástil:

[...] De dos maneras se hieren las cuerdas en la Vihuela. La una es en vazio, y la otra en lleno. Herir en vazio, es herir las cuerdas con la mano derecha, sin assentar en los Trastes la mano yzquierda. Herir en lleno, es herir las cuerdas con la mano derecha, asentando juntamente en los Trastes la mano yzquierda [...]⁴⁷

Existe un manuscrito de 1593 titulado *Ramillete de Flores* en el que se incluyen diez obras dedicadas a la vihuela.⁴⁸ Cuatro son anónimas y las demás pertenecen a Luys de Narváez y a otros músicos de los que tan solo conocemos sus nombres tal y como aparecen en el manuscrito: Fabricio, López, Mendoza y Francisco Páez. Se trata de una antología a la que no acompañan indicaciones sobre procedimientos técnicos aunque su importancia radica en el hecho de que contiene las últimas obras dedicadas a la vihuela.

De los libros escritos para vihuela y de otros del siglo XVI mencionados anteriormente se advierte en primer lugar que la información referida a procedimientos técnicos del instrumento es muy escasa. En ese sentido llama la atención la gran cantidad de referencias e indicaciones que aparecen en los libros dedicados al laúd a lo largo de ese mismo período. En principio, se podría pensar que la práctica de la vihuela estaba lo suficientemente extendida como para poder obviar la inclusión que algunos músicos muestran en sus libros aunque esta hipótesis entra en contradicción con el nivel de detalle con el que se tratan algunas cuestiones básicas.

Por otra parte, apenas encontramos consejos o sugerencias sobre la posición de la mano izquierda o acerca de la disposición de los dedos. Tal y como hemos constatado, sí es valiosa la descripción que aparece en los libros de Milán, Mudarra y Fuenllana sobre el modo de realizar las glosas con los dedos de la mano derecha en lo que constituye un claro precedente de las primeras bases sobre las que se

⁴⁷ *ibid.*, p. 57.

³¹ REY, Juan José: *Ramillete de Flores, música española del siglo XVI, para vihuela, laúd o guitarra*. Madrid, Alpuerto, 1975.

asentará la técnica de la guitarra y a las que cualquier guitarrista debería acudir para aproximarse a una adecuada interpretación de la música de ese período. Procede mencionar aquí la existencia de vihuelas de siete órdenes, tal y como aparece en el libro de Bermudo:



Figura 8. Vihuela de siete órdenes. Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, Libro cuarto fol. cx.

La publicación de repertorio dedicado a la vihuela cesó a finales del siglo XVI. Es muy posible que el grado de sofisticación y refinamiento al que llegó este instrumento y el alto nivel técnico y musical requerido para poder interpretar las obras a él destinadas tuviera como consecuencia el hecho de que solo un grupo reducido pudiera llegar hasta él. John Griffiths ofrece unas conclusiones clarificadoras al respecto:

[...] La decadencia de la vihuela en los últimos años del siglo XVI muestra que los vihuelistas quedaron inadaptados a las nuevas tendencias, no capaces de responder al cambio de clima cultural. La música de vihuela llegó a su cumbre de perfección y de complejidad... Resistió a la reforma y no fue capaz de responder a nuevas corrientes artísticas. No había para los vihuelistas nada semejante a la canzona italiana para redirigir sus esfuerzos. Al contrario, había una reacción: la tradición cortesana de la vihuela fue reemplazada por la guitarra con su música más popular y rasgueada.

Después de una evolución vigorosa, la fantasía (vihuelística) alcanzó su perfección, muriendo de conservadurismo, arcaísmo e irrelevancia cultural [...]⁴⁹

En efecto, las características de la guitarra barroca y su notación, iban a ofrecer la posibilidad de que un simple aficionado pudiera conocer sus rudimentos básicos y familiarizarse con ella, sin dejar de ser un instrumento susceptible de poder expresar igualmente las más altas expresiones musicales.

II.2. La guitarra renacentista: «si la vihuela quereys hazer guitarra»

Aunque la vihuela es el instrumento protagonista en la Península Ibérica en el siglo XVI, se puede afirmar que al menos a partir de la tercera década de esa centuria ya existe un instrumento al que comúnmente se referían sus habitantes con el vocablo *guitarra*. El vihuelista Luys de Narváez, nos ofrece una evidencia concluyente cuando escribe en el encabezamiento de su decimoquinta diferencia de su obra *Diferencias del Conde Claros* «contrahaziendo la guitarra».⁵⁰ A lo largo de estos seis compases, utiliza los cuatro órdenes medios de la vihuela, remedando la guitarra renacentista.

Juan Bermudo ⁵¹ describe con detalle diferentes instrumentos pertenecientes a la familia de la cuerda pulsada. A partir de esa información es evidente la relación de la *guitarra* a la que se refiere con la *vihuela de mano*. Podría decirse que en realidad era una vihuela pequeña y con menos cuerdas por lo que, aunque las analogías quedan entendidas, las diferencias no pueden determinarse con claridad. En este libro encontramos la fuente más antigua respecto a la afinación del instrumento con un modelo de relación interválica equivalente a los órdenes segundo, tercero, cuarto y

⁴⁹ «La evolución de la fantasía en el repertorio vihuelístico», en *Actas del Congreso Internacional España en la música de occidente*, vol.1 p. 322, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.

⁵⁰ *op.cit.*, p.192.

⁵¹ BERMUDO, Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, 1555. Edición facsímil, Madrid, Arte Tripharia, 1982.

quinto de la vihuela. Esta información es muy importante ya que será el origen de la afinación de la guitarra actual: los cuatro órdenes medios de la vihuela tienen la misma relación interválica que las cuatro primeras cuerdas de la guitarra actual.

El instrumento que en el siglo XVI español se conocía como *guitarra* se denominó en Italia *chitarra da sette corde* o *chitarrino*, en Alemania *Quinterne*, en Francia *guiterre* o *guiterne* y en Inglaterra *gittern*.

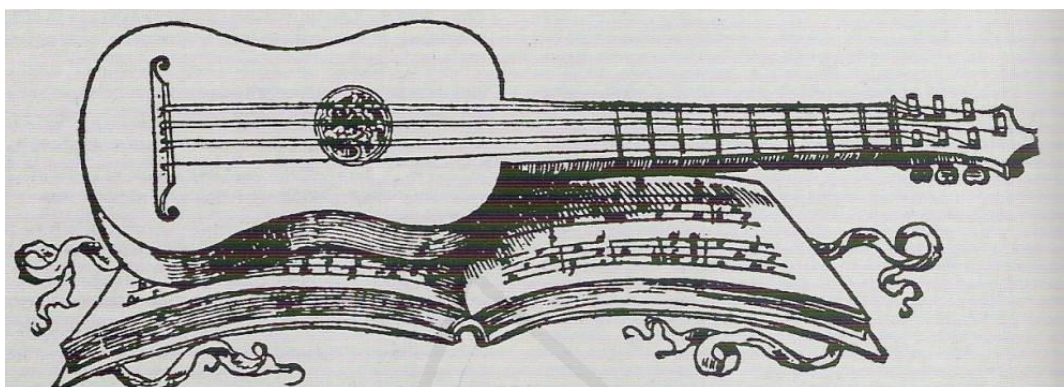


Figura 9. Guillaume Morlaye, *Le premier livre de Chansons, Gaillardes, Pavannes, Branles, Almandes, Fantaisies*. París, 1552.

La razón por la que las instrucciones pedagógicas de la época para tañer esta guitarra son muy escasas puede ser debida al hecho de los principales procedimientos técnicos que se requerían coincidían con aquellos que ya habían sido expuestos en algunos libros de vihuela y laúd. La guitarra renacentista evoca las proporciones del instrumento moderno aunque de magnitud más reducida. En la primera pieza para guitarra de cuatro órdenes que incluye Mudarra en su libro el autor nos dice que «a de estar trasteada como vihuela con diez trastes a de tener bordon en la quarta»⁵² (el bordón de esta pieza debe estar afinado al temple viejo, es decir, una quinta descendente a diferencia de las otras cinco en las que el bordón debe estar afinado a una cuarta descendente).

La afinación y encordadura son explicadas por Juan Bermudo en su *Libro de la declaración de instrumentos*⁵³, en el que dice que la guitarra es más pequeña

⁵² *op. cit.*, folio XXI, p. 65

⁵³ *op. cit.*, folio XXIX.

que la vihuela y que normalmente tiene cuatro órdenes: el primero es de cuerda sencilla y los demás son dobles, afinando en unísono la segunda y tercera y octavando el bordón. Su afinación corresponde a la disposición interválica de la vihuela entre el segundo y quinto orden (cuarta, tercera y cuarta) debiendo ser un instrumento más agudo que su hermana la vihuela. En cuanto a la cuarta cuerda *requintada* u octavada, existen diversas hipótesis acerca de su procedencia pero es difícil concretar su origen.

Convivieron dos tipos de afinaciones: *al temple viejo* (una quinta entre tercera y cuarta) y *al temple nuevo* (una cuarta entre tercera y cuarta). La inmensa mayoría de piezas, tanto francesas como españolas están escritas para el temple *a los nuevos*, que como su propio 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 nuevo... La guitarra a los nuevos tiene todas quatro cuerdas (órdenes) en el temple y disposición de las quatro de la vihuela común: que será, sacada la sexta y la prima. Digo, que si la vihuela quereys hazer guitarra a los nuevos: quitadle la prima y sexta y las quatro cuerdas que le quedan.son las de la guitarra. Y si la guitarra quereys hazer vihuela: ponedle una sexta y una prima. Suelen poner a la quarta de la guitarra otra cuerda, que le llaman requinta. No se si quando este nombre pusieron a la tal cuerda: formava un diapente, que es quinta perfecta: y por esto tomo nombre de requinta. Ahora no tiene este temple: mas forman ambas cuerdas una octava: según tiene el laud o vihuela de Flandes...Ponganse en la guitarra diez trastes como en la vihuela. Los cortos o abreviados en Musica no le ponen mas de cinco o seis...Para la verdadera inteligencia de la guitarra y para saber cifrar en ella: aprovecha lo dicho en la vihuela [...] ⁵⁴

En ese siglo el instrumento conocido como *guitarra* tenía las siguientes características: pequeña de cuerpo, mango separado de la caja, cuatro o cinco órdenes, trastes de tripa y, en general, forma parecida a la vihuela. Con una identidad propia, la

⁵⁴ *op. cit.*, folio XXIX.

guitarra se iba a convertir varias décadas después en España, en el más popular de los instrumentos musicales.

La notación empleada en los libros de guitarra renacentista utiliza tanto el sistema italiano como el sistema francés. El primero, empleado en España e Italia y descrito en el capítulo de la vihuela, está representado en este instrumento por cuatro líneas (número de órdenes de la guitarra renacentista) siendo esa la única diferencia con respecto a la notación vihuelística.

El sistema francés de notación difiere del italiano en los siguientes aspectos:

a) El orden correspondiente a la disposición de los órdenes es el mismo que el de Luis de Milán, es decir, quedan representados de manera inversa al italiano:

Primero _____
 Segundo _____
 Tercero _____
 Cuarto _____

b) En lugar de números para indicar los trastes, se usan letras y se escriben sobre las líneas o entre ellas.

a = cuerda al aire b = primer traste c = segundo d = tercero

Hay que tener en cuenta que la letra *j* no existía por entonces, razón por la cual la secuencia sigue así:

e = cuarto f = quinto g = sexto h, i, k, etc.



Figura 10. Tablatura de Adrian LeRoy (1551)

c) Los signos para los valores de duración equivalen a la mitad del anterior, por lo que la línea vertical es igual a dos veces el segundo signo, cuatro veces el tercero y ocho veces el cuarto. Como en el sistema italiano, estos valores permanecen válidos hasta que un nuevo valor modifica al anterior:



La publicación más antigua para la guitarra de cuatro órdenes aparece en el libro publicado por Mudarra en 1546 y consiste en una *fantasía* «al temple viejo» y tres más «al temple nuevo», una *pavana* y una *romanesca* (o «Guárdame las vacas», basado en un patrón armónico italiano).

El tipo de repertorio nos informa de que los procedimientos técnicos requeridos son los mismos que se necesitan para tañer una vihuela y en cualquier caso, Mudarra no proporciona indicaciones específicas al respecto. Sin embargo, el tamaño más reducido de la guitarra de cuatro órdenes respecto al de la vihuela hace que las piezas escritas para aquella sean quizá más difíciles en esta, ya que las distancias entre los trastes de la primera son menores. Así, la interpretación de esas composiciones en una guitarra moderna resulta más complicada puesto que las posiciones naturales en la guitarra renacentista obliga, en el caso de un instrumento moderno, a la realización de unos estiramientos y posiciones abiertas de los dedos que, en algunos pasajes, pueden llegar al límite. En una de las comparaciones entre ambos instrumentos, Bermudo nos advierte:

[...] 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 mas corto [...] ⁵⁵

La otra publicación que aparece en España dedicada a la guitarra de cuatro órdenes se encuentra en la *Orphenica Lyra* de Fuenllana (1554). Consiste en seis *fantasías*, un *romance* (*Passeavase el Rey Moro*), un *villancico* de Juan Vasquez, (*Covarde caballero*) y una transcripción de música polifónica. Hay que señalar que a estas piezas le preceden las que Fuenllana compone para vihuela de cinco órdenes: *de la*

⁵⁵ *ibid.*, folio XCVI.

misa de Ave Maria de Morales a tres, de la misa de Ave Maria de Morales a cuatro, Villancico de Juan Vazquez y seis fantasias.

No se ha conservado en España ningún repertorio escrito en la segunda mitad del siglo XVI para guitarra de cuatro órdenes adicional al ya mencionado pero es evidente que su uso estuvo muy extendido. De hecho, en el libro que Juan Carlos Amat publica en 1596 se incluye una parte dedicada a este instrumento, cuya referencia ya aparece en el título: *Guitarra española y vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana y Cathalana de cinco Ordenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado...y se haze mención también de la Guitarra de quatro ordenes.*⁵⁶

Es un hecho notable la existencia y el importante desarrollo en España de dos instrumentos con propiedades organológicas similares y sobre los que, curiosamente, los autores no dieron demasiada información respecto a modos y procedimientos de ejecución. Este hecho contrasta con las numerosas indicaciones que se incluyen en los libros dedicados al laúd, en donde sí aparecen un gran número de directrices y explicaciones que tienen como objetivo guiar al intérprete y que ahora son fuentes importantes para conocer los usos instrumentales del período correspondiente.

En Italia tan sólo Melchiorre de Barberis, *sonator di Lauto eccellentissimo* según reza en el título del libro *Opera intitolata continua* (Venecia, 1549), dedica en las últimas páginas de su quinta publicación para laúd algunas páginas para la guitarra, incorporando cuatro *fantasías per sonar sopra la guitarra de sette corde*, piezas más bien ligeras a las que habría que referirse como danzas. Existe también un manuscrito, probablemente florentino y preservado en la Biblioteca del Conservatorio de Bruselas,⁵⁷ en el que en torno a 1570 se añadieron veinte piezas cortas en tablatura para la guitarra de cuatro órdenes. La estructura musical es muy simple y parece la realización de algún aficionado a juzgar por la escasez de las indicaciones. Por otra parte, encontramos las primeras referencias acerca del uso de esta guitarra en el teatro italiano a lo largo de la última década del siglo XVI.

⁵⁶ A la primera edición, impresa en Barcelona y de la que no se conserva ningún ejemplar, le siguieron multitud de impresiones a lo largo de más de dos siglos. En el presente trabajo utilizaremos la publicada en Gerona, por Joseph Bro, *ca.* 1761.

⁵⁷ MS Lit. XY no. 24135, en TYLER, James & SPARKS, Paul: *The Guitar and its Music*, Nueva York, Oxford University Press, 2009, p. 31.

Sin embargo, es en Francia en donde la guitarra de cuatro órdenes recibió mayor interés, encontrando allí la literatura guitarrística más extensa, tanto por la cantidad como por su calidad. La guitarra parece haber sido instrumento predilecto del rey francés Enrique II quien probablemente supo de él y llegó a conocerlo durante su estancia de cuatro años en España como rehén, una de las exigencias que figuraron en el Tratado de Pavía⁵⁸. El florecimiento de este instrumento bajo su reinado es uno de los hechos más importantes en la cultura musical francesa de la época. La popularidad de la guitarra en Francia en estos años queda revelada en una afirmación que aparece en el tratado anónimo *Discours non plus melancoliques que divers, de choses mesmement qui appartiennent a notre France: & a la fin La maniere de bien & justement entoucher les Lucs & Guiternes*, Poitiers, 1556.⁵⁹ El autor nos dice que «En mis primeros años solíamos tocar el laúd más que la guitarra, pero desde hace doce o quince años, todo el mundo ha estado ‘guitarreando’, el laúd está casi olvidado por razones que solo el cielo sabe, en favor de un tipo de música en la guitarra que es mucho más fácil que aquella escrita para el laúd».⁶⁰

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

⁵⁸ En 1526 fue enviado a España junto a su hermano Francisco, ambos como rehenes, con la aquiescencia de su padre Francisco I, después de la derrota del ejército francés en Pavía el 24 de febrero de 1525. Permaneció en España hasta 1529.

⁵⁹ HEARTZ, Daniel: «Parisian Music Publishing under Henry II: A Propos of Four Recently Discovered Guitar Books», en *The Musical Quarterly*, New York, G. Schirmer, October, 1960, vol. XLVI, nº 4, p. 460.

⁶⁰ [...] In my earliest years we used to play the lute more than the guitar, but for twelve or fifteen years now, everyone has been “guitaring”, the lute is nearly forgotten for Heaven knows what kind of music on the guitar which is much easier than for the lute [...]. p.96



Bibliothèque Nationale, Paris
Lady playing a four-course guitar
Anonymous 16th-century engraving

Figura 11. Mujer tocando una guitarra de cuatro órdenes. Grabado anónimo del siglo XVI. Bibliothèque Nationale, París.⁶¹

La música cortesana en Francia estuvo influenciada principalmente por la de Italia. El rey Enrique II tuvo a su servicio muchos músicos provenientes de ese país y además, muchas de las piezas que aparecen en los libros franceses tuvieron su origen en Italia. Eventualmente, la música propiamente francesa llegó a estar muy presente, con las publicaciones de intabulaciones de canciones compuestas por Sermisy y Certon, entre otros, y un gran número de *branles*. Este repertorio llegó al resto de Europa con la ayuda de las reimpressiones del editor flamenco Phalése en 1570 y 1573.

Comenzando en 1551 con las primeras ediciones de Simon Gorlier y Adrian Le Roy, Guillaume Morlaye en 1552 y Gregorie Brayssing en 1553, nos encontramos con un rico repertorio de *fantasías*, *danzas* (en las que la guitarra es a menudo principal instrumento en ensemble) y *canciones* para voz y acompañamiento de guitarra. El repertorio francés de guitarra renacentista abarca desde piezas técnicamente sencillas hasta intabulaciones de música vocal y fantasías. El importante editor y vendedor de libros Michel Fezandat cambió el mapa tipográfico musical de París. Además de muchas de estas ediciones musicales fue también editor del gran escritor, médico y humanista francés François Rabelais.

⁶¹ *The Musical Quarterly*, vol. XLVI, n° 4, p. 453.

Con la aparición de las primeras bibliografías sistemáticas en el siglo XVI, con las obras de Gessner, Doni, Du Verdier, La Croix du Maine y Maunsell entre otros, comienza el laberinto con el que se han encontrado muchos investigadores intentando descubrir el paradero de tratados citados pero no hallados. La primera edición de la obra *La Bibliothèque d'Anthoine Du Verdier* (Lyon, 1585), incluye un gran número de tratados de música instrumental entre los que se encuentran un apartado dedicado a Simon Gorlier, *Livre de Tabulature de Guiterne* y otro dedicado a Guillaume Morlaye, *Plusiers livres de Tabulature de guiterne ou sont Chansons, Gaillardes, Pavanes, Bransles, Fantasies* (Paris, Michel Fezandat, 1550). Los *Plusiers livres...* son tres en realidad y el título del primero no deja dudas en cuanto a la exactitud de Du Verdier: *Le Premier Livre de Chansons, Gaillardes, Pavannes, Branles, Almandes, Fantasies, reduictz en tabulature de Guiterne par Maistre Guillaume Morlaye joueur de Lut*. Esta colección vio la luz a finales de los años cincuenta en la biblioteca Vadianabibliothek, de la pequeña ciudad suiza de St. Gall.⁶²

El primer y segundo libro de Morlaye contienen un repertorio prácticamente idéntico. El tercer libro no está compuesto por Morlaye y lleva la indicación «mise en tabulatura par Simon Gorlier, excellent ioueur», lo cual confirma que este es el libro que cita Du Verdier en su obra. Incluye únicamente intabulaciones. Esta colección se cierra con un *Quatrième livre del Maistre Guillaume Morlaye et autres bons autheurs*.

Tres de los cuatro libros tienen el mismo orden en su contenido, similar al de numerosas tablaturas a lo largo del siglo: fantasías, seguidas de intabulaciones de piezas vocales a las que siguen danzas. El tercer libro de S. Gorlier es la excepción, incluyendo únicamente intabulaciones.

Los otros tres comienzan cada uno con dos fantasías. Las fantasías de Morlaye de los dos primeros libros son ligeras, en estilo no imitativo, algo divagantes y sin un carácter directo, con procedimientos cercanos en espíritu a los preludios y ricercars del primer tercio de siglo. Las dos fantasías que abren el cuarto libro son extensas y constituyen buenos ejemplos de los ricercars imitativos que florecieron en

⁶² HEARTZ, Daniel, *op. cit.*, p. 449.

el segundo tercio del siglo. Estas fantasías, compuestas por Alberto de Ripa, profesor de Morlaye, dan la impresión de estar originalmente escritas para el laúd, aunque los modelos no son parecidos a las fantasías laudísticas compuestas por el mismo maestro.

Las piezas vocales de estas intabulaciones son en su gran mayoría canciones; hay también dos salmos, tres villanescas y un motete. Con algunas excepciones, las canciones datan de entre 1530 y 1540 y pertenecen a Sandrin, Claudin y Janequin.

Las danzas son las piezas más numerosas. La diversidad de las mismas ya aparece en los títulos de cada libro (Gaillardes, Pavannes, Branles y Almandes) aunque la gama de danzas que encontramos es más extensa de las que se citan en las portadas. La fuente principal para las danzas francesas se encuentran en el *Troisième livre de dancieris* de Pierre Attaingnant. Al igual que sus colegas, Morlaye hace uso de progresiones armónicas italianas, tales como el *Passamezo antico* y la *Romanesca*, siendo esta por entonces ya conocida en toda Europa. Además de estas piezas, una sección completa del cuarto libro están inspiradas en modelos italianos. Una parte del libro de Morlaye está dedicado a la citerna y es la fuente impresa más antigua que se conserva de tablatura para ese instrumento, también de cuatro órdenes aunque en este caso cada orden tenía tres cuerdas. Otra diferencia respecto a la guitarra renacentista es que las cuerdas eran de metal y se tocaba con plectro. En contraste con las obras escritas para guitarra, las dedicadas a la citerna no revisten mayor trascendencia musical y se explica su inclusión en este libro por la relación que tuvieron estos instrumentos a lo largo de los siglos XVI y XVII.

Poco se sabe de la vida de A. Le Roy, que murió en 1598. Fue alabado por su contemporáneo La Croix du Maine como «un gran músico y un excelente intérprete del laúd». A él se debe uno de los escasos tratados pedagógicos que se conocen aunque en la actualidad esté perdido: *Briefue et facile instruction pour apprendre la tablature á bien accorder, conduire et disposer la main sur la gitarre* (1551, reimpresso en 1578). Sin embargo su importancia reside sobre todo en su labor como editor, que le convierte en uno de los más importantes de la época. Junto a Robert

Ballard, produjeron un amplio repertorio de obras de los mejores músicos de entonces. Cinco son los libros que editó para guitarra de cuatro órdenes:

- Premier Livre de tablature de guitte (1551) contiene canciones, fantasías, pavanas, gaillardes, almandes y branles.
- El segundo (A. Le Roy) y el quinto libro (A. Le Roy y otros *bons & excelens Musiciens, reduites en tablature* par A. Le Roy) están dedicados enteramente a canciones para voz y guitarra.
- El tercero (1552) incluye preludios, canciones, basse-dances, tourdions, pavanas, gaillardes, almandes, bransles, *Tant doubles que simples*.
- El cuarto libro (1553) está compuesto por Gregoire Brayssing y contiene fantasías, salmos, canciones y dos piezas que llevan por título *L'alouette* y *la Guerre*. En esta última, podemos encontrar ejemplos en los que las de acordes rápidos de cuatro notas en alternancia con el dedo índice nos podría llevar a pensar en algún tipo de rasgueado.⁶³



Figura 12. Gregoire Brayssing, fragmento de *La Guerre*.

Las danzas y canciones de sus libros aparecen en ocasiones en dos versiones: la primera llana y sin ornamentos y la segunda con pasajes glosados y ornamentos propios de un virtuoso. Hay que añadir que el carácter de gran parte del

⁶³ *Quart livre de tablature de guitte, contenant plusieurs fantasies, pseaulmes, & chansons: avec L'alouette, & la Guerre composés par M. Gregoire Brayssing deaugusta*, París, De la imprenta de Adrian le Roy & Robert Balard, 1553, folio 26. Royal Holloway Digital Repository, Universidad de Londres.

repertorio que se cultivó en Francia es en general más ligero y musicalmente más sencillo que las fantasías españolas de vihuela o los ricercars italianos. En ninguno de los libros franceses se incluye indicación alguna acerca de procedimientos técnicos.

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*⁶⁴ y contiene melodías inglesas y música popular. Es significativo el hecho de que en fecha tan tardía apareciera en Inglaterra dicha publicación, lo cual demuestra que la guitarra de cuatro órdenes era aún popular en ese país.

Como hemos afirmado anteriormente, la técnica utilizada para tañer la guitarra de cuatro órdenes en el siglo XVI era la misma que la empleada para la vihuela o el laúd. Las similitudes y analogías con los respectivos repertorios así lo demuestran. Además del estilo *punteado*, se deduce que el uso del estilo *rasgueado* ya era un procedimiento utilizado al que Mudarra había definido como *música golpeada*. De esta manera, encontraríamos aquí los primeros precedentes del *estilo rasgueado* que será característico de la guitarra de cinco órdenes o guitarra barroca, cuyos procedimientos técnicos serán estudiados en posteriores capítulos.

Dado el escaso número de referencias iconográficas que se encuentran en España sobre la guitarra de cuatro órdenes y las pocas menciones que de ella aparecen en la literatura de la época, se puede colegir que ese instrumento no llegó a tener aquí un gran desarrollo (al contrario que en Francia) debido muy posiblemente al gran esplendor del que sí gozó la vihuela.

II.3. El laúd renacentista y su singular protagonismo en Europa

⁶⁴ PLAYFORD, John: *A booke of new lessons for the cithern & gittern containing many new and excellent tunes, both easie and delightfull to the practitioner. With plain and easie instructions, teaching the right use of the hand, and perfect tuning of both instruments, never before printed*, Londres, T. H. for John Benson and John Playford, 1652. Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library.

El laúd fue introducido en Europa por los árabes tras la invasión de la Península Ibérica en el año 711. El nombre derivó de un instrumento denominado *al'ud* o simplemente *ud*, que significa madera. Son abundantes los documentos escritos y pictóricos de los siglos IX y X que demuestran el paso de famosos laudistas árabes por los sultanatos andaluces. La interrelación e influencia entre las diferentes culturas presentes por entonces en la península se observa también en la música, descartando el hecho de que el laúd estuviera restringido a la cultura árabe. Ello queda demostrado, por ejemplo, en algunas de las *Cantigas de Santa María de Alfonso X el sabio*, en donde aparecen laudistas vestidos a la manera cristiana tañendo un laúd.

Una de las primeras representaciones del tipo de laúd a partir del cual evoluciona el instrumento en Europa se encuentra en el *Libro de Juegos*, encargado por Alfonso X en 1283. En esta miniatura, el laúd es tañido por una mujer cristiana, un hecho novedoso, ya que hasta esa fecha, representaciones similares solamente incluían a tañedores árabes.

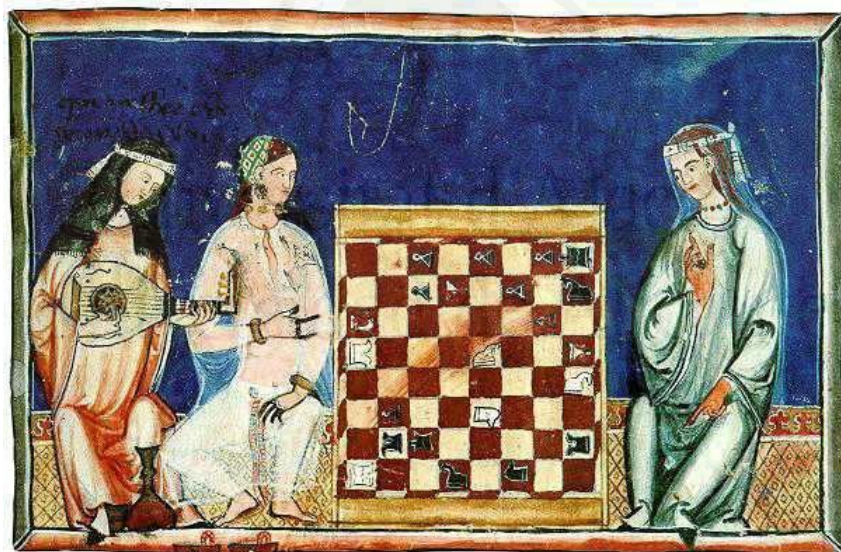


Figura 13. *Libro de juegos* de Alfonso X El Sabio (1283).

El laúd comenzó su singularización con las características básicas que le son propias a mediados del siglo XII y alrededor del siglo XIII fue introducido en Europa. A partir de ese momento, evolucionó de forma continua y de manera específica en aspectos tales como el tamaño, técnicas de construcción y muy especialmente en el

número de órdenes: desde los tres y cuatro órdenes presentes en los siglos XIII y XIV hasta los trece o catorce en el barroco. Ningún laúd anterior a 1500 ha sobrevivido y por tanto, como ocurre con otros instrumentos, se debe recurrir a la iconografía y documentos escritos como única fuente de información. Este instrumento había tenido en la Península Ibérica un protagonismo considerable durante siglos y, aunque siguió presente en la vida cultural hispánica, su implantación y desarrollo a partir del siglo XV tuvo lugar fuera de España, a diferencia de la vihuela, cuyo ámbito estuvo restringido a la Península Ibérica, en donde no llegó a publicarse ni un solo libro dedicado al laúd.



Figura 14. Bartolomeo Veneto, *Mujer tocando el laúd*, (1520). Pinacoteca di Brera, Milán.

En origen, la función principal de este instrumento, tal y como ocurría con los demás instrumentos de cuerda pulsada, era la de acompañar música vocal o piezas de danza. Examinando la iconografía musical del período, se pueden ver laudes de cinco órdenes que coexisten con aquellos de cuatro tal y como ocurriría años después con la guitarra y la vihuela. Posteriormente, durante el Renacimiento y con el auge de la polifonía, se añadió un sexto orden. En cualquier caso, aunque el tamaño y el número de órdenes de los laúdes fue variable en el Renacimiento, Virdung⁶⁵ afirma en 1511 que el

⁶⁵ VIRDUNG, Sebastian: *A treatise on Musical Instruments*, 1511. Cambridge, Cambridge University Press, 1993. Este es el tratado más antiguo sobre instrumentos musicales en Occidente y en él aparecen consejos referidos al aprendizaje del laúd, el clavicordio y la flauta.

más común era el de seis aunque también menciona la existencia de laúdes de cinco y siete órdenes. Hay que señalar que, en general, en el Renacimiento se construían instrumentos que tuvieran una correspondencia con las características diversas de la voz humana, ya que el canto se consideraba como expresión musical más perfecta que aquella producida por los instrumentos.

Con una construcción y forma diferente, el laúd del renacimiento y la vihuela tienen características comunes: la misma afinación (o más propiamente, misma relación interválica), el mismo número de órdenes y unos principios técnicos semejantes, de forma que un laudista de aquel tiempo podía igualmente tañer la vihuela y viceversa. Las características que los diferencian son principalmente dos: la caja periforme del laúd y el ángulo más pronunciado que forma el clavijero con el mástil.

A finales del siglo XVI ya se construyen laúdes de siete órdenes y a principios del siglo XVII coexisten con instrumentos de ocho e incluso diez órdenes. Es a partir de esa época cuando el laúd barroco asume un soporte armónico mediante un número mayor de órdenes y es también a partir de las primeras décadas del siglo XVII cuando los procedimientos técnicos que antes servían tanto para el laúd renacentista como para la vihuela y la guitarra, quedan individualizados para el laúd barroco y demás instrumentos de su familia que podían asumir funciones de bajo continuo: el archilaúd, el chitarrone o la tiorba.



Figura 15. Lorenzo di Ottavio Costa, *El Concierto* (c.1490), National Gallery, Londres



Figura 16. Francesco Bonsignori, *Allegoria della musica*, finales del s.XV. Museo di Castelvecchio, Verona

En las pinturas de la época relacionadas con el laúd primitivo y sus antecesores, se puede observar el uso del plectro (que podía ser simplemente una pluma de ave) a veces colocado entre el dedo pulgar y el índice, otras veces entre el índice y el anular e incluso se encuentran ejemplos en los que el plectro aparece entre los dedos medio y anular⁶⁶. El brazo derecho se colocaba normalmente saliendo de la parte media del final del instrumento, aproximadamente alineado con el mástil. A medida que la música instrumental va adquiriendo su autonomía y es mayor la influencia del contrapunto de la escuela flamenca, el uso del plectro cae inevitablemente en desuso y los dedos tañen directamente las cuerdas, al igual que en la vihuela.

Aunque es fácil encontrar imágenes fechadas con anterioridad, podemos citar el cuadro de Lorenzo Da Costa realizado entre 1485 y 1495 titulado *El Concierto*, en donde el pintor muestra a un laudista tocando el laúd sin plectro. Aquí podemos observar una de las características que han perdurado hasta hoy en la técnica laudística y es la referida al apoyo del dedo meñique en la tapa armónica del instrumento, lo cual

⁶⁶ DANNER, Peter: «Before Petrucci: The Lute in the Fifteenth Century», en *Journal of the Lute Society of America*, 1972, vol. V, pp. 4-17.

permite mayor estabilidad en la mano. Durante algunos períodos, ese uso fue también frecuente en la guitarra.

En los libros dedicados al laúd renacentista es, como ya hemos dicho, en donde se encuentra la mayor información sobre los procedimientos técnicos entre los instrumentos de cuerda pulsada. Las escuelas laudísticas europeas más importantes en el siglo XVI fueron las que se dieron en Francia, Alemania, Inglaterra, Hungría, Polonia, Países Bajos y sobre todo en Italia, lugar en donde se desarrolla una gran parte del repertorio escrito para el instrumento.

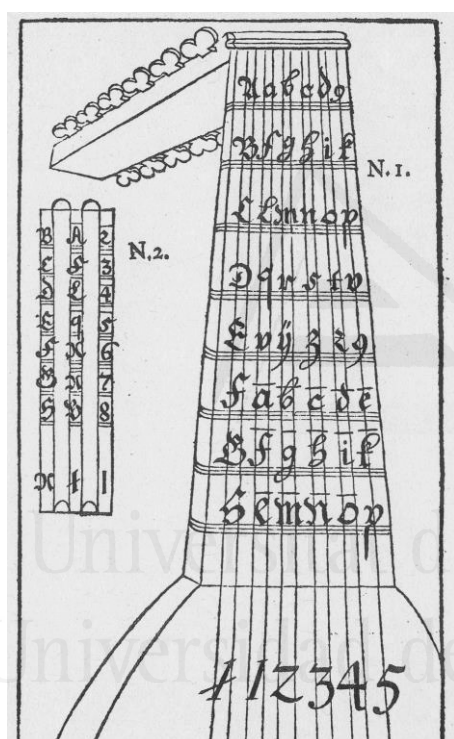


Figura 17. Sistema de tablatura alemana. Hans Newsidler, *Ein newgeordent künstlich Lautenbuch* (1536)

La notación de los libros de laúd del siglo XVI utiliza, además de los sistemas italiano y francés descritos en los capítulos anteriores, la tablatura alemana. Esta es la más complicada y la menos representativa ya que pronto quedó en desuso para ser sustituida por la tablatura francesa.

La gran diferencia entre ellas estriba en que tanto la tablatura italiana como la francesa utilizan una representación figurada del diapasón (números o letras) mientras que la alemana otorga un signo diferente para cada posición, quedando omitido

el hexagrama. En su origen, fue ideada para un laúd de cinco órdenes. Los órdenes al aire se designaron con números, quedando representado por el 1 el orden más grave y por el 5 el orden más agudo y a cada una de las notas pisadas se les asignaron letras. Por tanto, el mismo traste en dos cuerdas diferentes tendrá dos símbolos diferentes.

El primer libro impreso de música para laúd fue realizado en Venecia en 1507 por Francesco Spinacino y salió de la imprenta de Ottaviano Petrucci. Las primeras «instrucciones» que encontramos referidas a la técnica del instrumento aparecen en su *Intabulatura de Lauto Libro primo y Libro secondo*, escritas en latín y en italiano. Aunque la mayor parte del contenido teórico se refiere a la manera de leer la tablatura, en la primera página del primer libro (A 2) se puede leer «Regola per quelli che non sanno cantare» en donde aparecen algunas frases con indicaciones relacionadas con la técnica de la mano derecha: se le dice al tañedor que todas las notas que no tengan un punto debajo deben ser pulsadas hacia abajo a diferencia de aquellas que sí lo tuvieran, que deben ser pulsadas hacia arriba. Para concluir diciendo que hay una excepción: cuando se debe pulsar más de una nota sin estar el punto debajo, se debe tocar hacia arriba⁶⁷. Es muy probable que este procedimiento sea consecuencia del uso común del plectro en tiempos anteriores, originando un pequeño acento en la pulsación de la nota hacia abajo que no tiene la pulsación hacia arriba. Esta técnica, que se desarrollaría ampliamente con el uso del pulgar e índice, y que se mantiene hasta nuestros días fue descrita en numerosos libros no solo de laúd sino también en muchos otros destinados a la vihuela, la guitarra barroca o la guitarra romántica. Curiosamente, el mismo texto con las indicaciones que se dan en el libro de Spinacino bajo el título «Regola per quelli che non sanno cantare» aparece de manera idéntica en el libro de Joan Ambrosio Dalza, impreso en 1508 también por Petrucci. Sin duda, estas instrucciones debieron ser utilizadas de manera habitual en esos años para ser incluidos en otros libros destinados al laúd.

Para encontrar otras indicaciones que aporten nuevos detalles técnicos hay que llegar al año 1517, fecha probable de realización del manuscrito *Compositioe*

⁶⁷ «Item nota che tutte le botte sonno senza ponto de sotto se danno in giu: e quelle dal ponto se dãoo insu: excepto quãdo sonno piu de una che la pizzichano non essendo de sotto el ponto che bisogna darle tutte insu».

*di meser Vincenzo Capirola*⁶⁸. En este libro, adornado con bellos dibujos, aparecen instrucciones referidas a procedimientos de uso en las dos manos y entre ellas podemos destacar las siguientes: para la mano izquierda, recomienda no colocar los dedos por encima del mástil, buscar una disposición ordenada de los mismos, mantener la acción de los dedos para conseguir el *legato*, no evitar el uso del meñique y la referencia a lo que podría ser la primera mención al uso de la cejilla. Para la mano derecha sus comentarios se dirigen hacia la colocación del dedo pulgar por debajo del dedo índice, la mención del punto debajo de la nota o del número en este caso para indicar una pulsación hacia arriba (ya indicado por Spinacino) y la alternancia de los dedos índice y medio cuando aparecen dos pulsaciones hacia arriba.

Melchiore de Barbieris también hace hincapié en la técnica de la combinación pulgar e índice en su *Intabulatura di Lauto Libro Quarto* (1546).⁶⁹

Entre los laudistas alemanes, encontramos instrucciones que complementan el panorama procedimental de la época, prestando atención a cuestiones y aspectos pedagógicos que ya habían sido expuestos por los instrumentistas italianos. Así se comprueba en los libros de Hans Judenkünig (publicados entre 1515 y 1523), Hans Gerle (publicados entre 1532 y 1552) y Hans Newsidler (publicados entre 1536 y 1549). Cabe destacar la recomendación que hace Hans Gerle sobre el apoyo de los dedos meñique y anular de la mano derecha en la tapa armónica del laúd, procedimiento que pocos años después caerá en desuso en favor del único apoyo en la tapa del dedo meñique. Tal y como recomiendan los libros italianos, también se instruye aquí sobre la combinación del dedo pulgar e índice de la mano derecha para la realización de las glosas. Tanto Judenkünig como Newsidler, escriben sobre el uso del dedo pulgar para tocar algunos acordes: «some chords are played across the strings with the thumb».⁷⁰

⁶⁸ CAPIROLA, Vincenzo: *Compositione di Meser Vincenzo Capirola*, ca. 1517, Folios II, III y IV. Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library.

⁶⁹ *Intabvlatvra/di lavtto/libro qvarto/de la messa di antonio fevino. Sopra Ave Maria/Intabulata & accomodata per sonare sopra il Lautto*, Venecia, Girolamo Scotto, 1546. Folio XXIV.

<<https://repository.royalholloway.ac.uk/items/7b0093b9-66a2-5bf5-be84-7900b757197a/1/>>

[Consulta: 30/04/2020]

⁷⁰ POULTON, Diana: «Lute playing technique», en *The Lute Society booklets*, n. 5, Londres, The Lute Society, 1981, p. 4.

En el primer libro publicado en Francia, *Très Brève et Familière Introduction pour entendre et apprendre par soy-mesme à jouer toutes chansons réduictes en la tablature de lutz avec la manière d'accorder le dict lutz*⁷¹, impreso en el taller de Pierre Attaignant y fechado en 1529, se incluyen algunas instrucciones básicas, entre las que encontramos la referida al hecho de que todas las notas con un punto debajo sean pulsadas con el dedo índice y aquellas que no lo tengan, con el dedo pulgar, de la misma forma que había sido expuesto en las otras publicaciones italianas y alemanas ya mencionadas. No se encuentran indicaciones acerca de la realización de los acordes.

La primera referencia global sobre los procedimientos técnicos del laúd renacentista y que suponen la más completa recopilación sobre los mismos hasta esa fecha se encuentra en el libro de Adrian Le Roy, publicado en Londres en 1568, *A briefe and easye instrution to learne the tableture to conducte and dispose thy hande onto the Lute*.

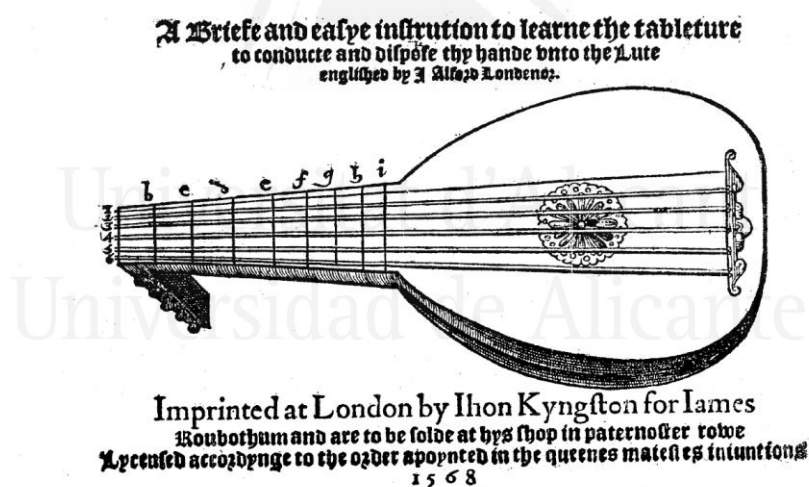


Figura 18. Adrian Le Roy, *A briefe and easye Instrution*, (1568)

En realidad, esta publicación es una traducción al inglés de la publicación francesa original de 1557 de la que no se conserva ningún ejemplar. Tras la pertinente dedicatoria, observaciones acerca de la enseñanza de la música, recomendaciones

⁷¹ ATTAIGNANT, Pierre (ed.).

generales sobre el entendimiento de la tablatura y otras cuestiones específicas referidas al laúd se incluye un listado con veinticinco reglas cuyas referencias a aspectos técnicos podrían ser resumidas de la siguiente manera:

Mano derecha:

- En los pasajes de notas aisladas en los que no haya puntos debajo de las letras, las cuerdas deberán ser pulsadas hacia arriba con el dedo que más convenga mientras que aquellas que no tengan dicho punto deberán ser pulsadas hacia abajo con el pulgar (regla nueve).
- Cuando una, dos o tres letras tienen un punto debajo deben ser pulsadas hacia arriba con tantos dedos como notas haya, con la excepción del pulgar. También nos indica que así se procede cuando las cuerdas no son contiguas (regla diez).
- Cuando un acorde con más de tres notas tenga un punto debajo, el pulgar debe pulsar hacia abajo y el resto de los dedos (excepto el meñique) debe hacerlo hacia arriba (regla once).
- El dedo meñique se apoya en la tapa del laúd (regla once).
- En los acordes de seis notas el pulgar deberá pulsar el sexto y el quinto orden hacia abajo, mientras que el índice pulsará los órdenes tercero y cuarto hacia arriba, dejando el segundo orden para el dedo medio y el primero para el dedo anular (regla catorce).
- En los acordes de cinco notas, el pulgar pulsará los dos órdenes inferiores dejando para los otros tres dedos cada una de las respectivas notas (regla quince).
- En los acordes de cuatro notas «es fácil ser entendido» que se procederá a realizar cada una de las notas con los correspondientes cuatro dedos (regla dieciséis).
- En los acordes de tres notas se utilizará el pulgar para el orden inferior y el dedo índice y medio para los otros dos (regla diecisiete).
- Para tocar dos voces se procederá con el pulgar para tocar hacia abajo la línea inferior y el índice u otro dedo para la otra nota (regla dieciocho).

Mano izquierda:

- Se hace referencia al dedo pulgar como guía de la mano y sujeción del laúd (regla diecinueve).
- Indicación del uso de la cejilla (regla diecinueve) y de la media cejilla (regla diecinueve y veinte).
- Indicaciones sobre las digitaciones «de acuerdo con el orden natural», en las que se detalla un uso de orden lógico.

El método propuesto por Le Roy para los acordes de más de cuatro notas era habitual tal y como lo demuestran otras referencias aparecidas en libros para laúd publicados pocos años más tarde (por ejemplo, Mattheus Waissel en 1592 y Jean Baptiste Besard en 1603). En 1610, cuando el instrumento ocupa un lugar de privilegio en el mundo musical europeo, aparece publicado en Londres un libro de enorme importancia, *Varietie of Lute-Lessons*.



Figura 19. Robert Dowland, *Varietie of Lute-Lessons*, (1610).

Editado por Robert Dowland, hijo de John Dowland (1563-1626), se trata de una antología de obras para laúd compuestas por diferentes músicos europeos, en la que además se incluye la traducción de un capítulo escrito por el laudista francés Jean Baptiste Besard⁷² siete años antes, titulado *Necessarie observations belonging to the lute and lute playing*. La importancia de este capítulo radica en las detalladas instrucciones técnicas que ahí aparecen, acompañadas de ejemplos prácticos y que en su mayoría, coinciden con las que se encuentran en el libro de Adrian Le Roy:

Mano izquierda:

- El pulgar debe estar apoyado en la mitad trasera del mástil y seguir suavemente el movimiento de los otros dedos, a medida que recorren el mástil del instrumento hacia arriba y hacia abajo.
- Aparecen indicaciones de digitaciones con números junto a las letras de la tablatura para explicar un orden básico de ejecución.
- Explicación de la media cejilla y la cejilla completa.
- Conveniencia de mantener los dedos puestos en el traste para conseguir la mejor combinación de los mismos y así evitar la improcedencia de que la mano se mueva demasiado arriba y abajo ocasionando que el brazo ejerza demasiado movimiento, gesto que se debe obviar.

Mano derecha:

- La primera indicación está referida a la colocación del dedo meñique en la tapa del laúd: «no hacia la roseta sino un poco más abajo».
- Las indicaciones referidas a los acordes coinciden plenamente con aquellas incluidas en el libro de Adrian Le Roy aunque en el caso de pulsar dos órdenes distantes aconseja el uso del pulgar y el medio.
- Importancia de la alternancia de los dedos para la realización de las glosas evitando la repetición del dedo pulgar o del dedo índice.
- Especificación del uso del dedo índice o pulgar tras la realización de un acorde

⁷² BESARD, Jean Baptiste, *Thesaurus Harmonicus*, Colonia, 1603. Edición facsímil. Minkoff, Génova, 1975.

según el pulso: el dedo pulgar deberá coincidir con el tiempo fuerte y continuar así la alternancia.

- Continuación de la indicación de digitación del pulgar sin el punto debajo y el índice con él.
- Para la realización de glosas rápidas con notas frecuentes en el bajo, sugiere la combinación del dedo índice y el dedo medio para evitar saltos del pulgar. Si no es así y se trata de notas sueltas, recomienda el uso del pulgar e índice.

Al final del capítulo hace algunas consideraciones generales que se refieren al aprendizaje del instrumento. Recomienda obtener una buena posición corporal (esta es una de las primeras referencias a la importancia de mantener una adecuada colocación del instrumento) y mantener la mano derecha estable. En ese sentido dice que algunos tañedores se ponen un pañuelo o cinta en la mano derecha para evitar que el movimiento de la mano vaya más allá que el de los propios dedos y sus falanges.

Es interesante señalar que el uso extendido de la alternancia de pulgar e índice comienza a ser menos usual a partir de 1599, siendo desplazada por la alternancia de los dedos índice y medio (esta digitación se puede ver con claridad en *The Psalmes of David in Meter*, de Richard Allison, publicado en 1599). En 1615, el libro de Nicolas Vallet, *Le Secrete des Muses*, incluye la tendencia de digitación índice-medio en la realización de todas las glosas. Era una evolución lógica, teniendo en cuenta las nuevas texturas musicales: a medida que el laúd se aproxima al barroco, las digitaciones que encontramos dan a entender la utilización generalizada de esa digitación que sustituye a la alternancia pulgar-índice aunque hay libros posteriores en donde todavía se recomienda esta última, como es el caso del *The Burwell Lute Tutor*⁷³. De la misma forma y teniendo en cuenta los nuevos procedimientos técnicos y musicales que dominarán el panorama musical desde mediados del siglo XVII hasta finales del XVIII, el pulgar de la mano derecha tiende a estar situado por encima del dedo índice (aunque no se puede deducir un uso sistematizado) fuera de la acción de los otros dedos, en contraste con la posición anterior que tal y como hemos dicho anteriormente, situaba

⁷³ *The Burwell Lute Tutor*. Edición facsímil. Estudio introductorio de Robert Spencer. Boethius Press, Leeds, 1974.

este dedo en la parte interior de la mano o debajo del dedo índice. Aunque las indicaciones técnicas y procedimientos de realización se refieren a un instrumento que entra de lleno en la segunda mitad del siglo XVII y que se aleja claramente de la evolución que estaba experimentando la guitarra en estos años, cabe señalar los siguientes aspectos en los que inciden la mayoría de las publicaciones laudísticas:

- La mano derecha debe estar situada entre la roseta y el puente, aunque más cerca de éste. El dedo meñique debe estar apoyado en la tapa del laúd como si a ella estuviera pegado pero nunca encima del puente o detrás de él.
- El pulgar de la mano izquierda debe situarse entre el dedo índice y el dedo medio, entre el borde del mango inferior y su parte central, moviéndose hacia arriba y hacia debajo de manera que la mano pueda ser desplazada y dirigida por la muñeca en forma de un arco.

El tratado de Marin Mersenne, *Harmonie Universelle* (cuya primera publicación tuvo lugar en 1627, saliendo a la luz la obra completa en 1636) comprende varios libros sobre aspectos teóricos y prácticos de la música, así como otros temas relacionados con la filosofía y las matemáticas. Es un documento excepcional que en el caso de los capítulos referidos al laúd, ofrece ejemplos de algunos procedimientos para la ejecución de acordes que reflejan su uso anterior.⁷⁴

⁷⁴ MERSENNE, Marin: *Traité de l'harmonie universelle*, Paris, Guillaume Baudry, 1627. Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library.

des Instrumens.

85

<p>¹ EXEMPLE POVR LA MAIN DROITE.</p> <p><i>Faut toucher du 1 doigt.</i> <i>Faut toucher du 2 doigt.</i></p>	<p>² EXEMPLE POVR LA MAIN GAUCHE.</p> <p><i>Ce trait qui est devant l'accord, montre qu'il faut coucher le 1 doigt.</i></p>	<p>³ EXEMPLE</p> <p><i>Faut toucher du pouce.</i></p>		
<p>⁴ EXEMPLE.</p> <p><i>Faut toucher du pouce sous seul.</i></p>	<p>⁵ EXEMPLE.</p> <p><i>Faut toucher du pouce & du 1 doigt ensemble.</i></p>	<p>⁶ EXEMPLE.</p> <p><i>Faut toucher du pouce & du 1 doigt ensemble.</i></p>	<p>⁷ EXEMPLE.</p> <p><i>Faut toucher du pouce la 4, & du 1 & 2 doigt les deux autres.</i></p>	<p>⁸ EXEMPLE.</p> <p><i>Faut toucher du pouce la 6 & la 5, & les trois autres des doigts suivans.</i></p>
<p>⁹ EXEMPLE.</p> <p><i>Faut toucher du 1 doigt en releuant.</i> <i>Faut rabattre du 1 doigt.</i></p>		<p>¹⁰ EXEMPLE.</p> <p><i>Faut toucher du pouce la 5, & du 2 doigt la Chanterelle.</i> <i>Faut toucher du pouce & du 2 doigt.</i> <i>Faut releuer du 1 doigt.</i> <i>Faut toucher du 1 la 3 & du 2 la Chanterelle.</i></p>		
<p>¹¹ EXEMPLE.</p> <p><i>Faut toucher du 1 doigt la 3, & les 2 autres lettres des doigts suivans.</i></p>	<p>¹² EXEMPLE.</p> <p><i>Faut toucher du 2 doigt.</i> <i>Faut toucher du 1 doigt.</i> <i>Faut toucher du 3 doigt.</i></p>			

Universidad de Alicante

13
E X E M P L E .

Faut tenir le cè de la 4. jusques à la fin, & ainsi des autres . Il faut encore tenir les doigts qui penchent servir à faire les tremblemens , jusques à ce que l'on les fasse .

14 15 16
E X E M P L E . E X E M P L E . E X E M P L E .

Faut toucher également vriste depuis le 1 accord, jusques au 2 . *Faut mettre le pouce sur la 9 au paravant que de toucher l'a où est la crochété .* *Faut toucher du pouce & du 2 doigt l'un apres l'autre .*


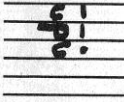
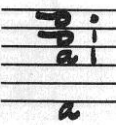
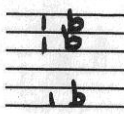
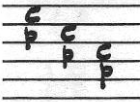
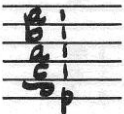
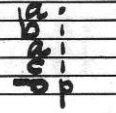
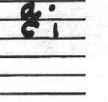
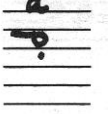
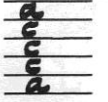
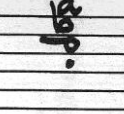
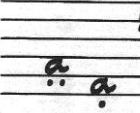
Figura 20. Marin Mersenne, *Harmonie Universelle, Livre second, des instrvments a cordes*, (1636).

La importancia de los ejemplos 9 y 11, radica en el hecho de que suponen uno de los primeros ejemplos de realización de acordes que preludian el estilo *brisée*,⁷⁵ que tan presente estará en el repertorio posterior del laúd: Mersenne expone la realización de tres o más notas con el índice de la mano derecha en dirección ascendente y descendente.

Este procedimiento también aparece indicado para el dedo pulgar e igualmente en combinación entre ambos. A continuación se incluye un compendio realizado por Diana Poulton⁷⁶ sobre los procedimientos referidos a la mano derecha que aparecen en el tratado mencionado de Mersenne:

⁷⁵ El estilo *brisée* se refiere a texturas de acordes arpegiados con distribuciones irregulares de las notas.

⁷⁶ POULTON, Diana: *Lute playing technique*, The Lute Society booklets, The Lute Society, London, 1981, n. 5, p. 21-22.

	Todas las notas se pulsán hacia arriba con el dedo índice
	Todas las notas se pulsán hacia abajo con el dedo índice
	Las notas superiores se pulsán con el índice hacia arriba y el pulgar lo hace simultáneamente
	Acorde con cejilla
	El dedo pulgar pulsa cada una de las notas
	El dedo pulgar pulsa todas las notas
	El dedo pulgar y el índice pulsán simultáneamente
	Ambas notas son pulsadas con el dedo índice
	La tercera cuerda es pulsada con el dedo índice y la primera con el medio o anular
	El sexto y quinto orden son pulsados con el pulgar y el resto con índice, medio y anular.
	Utilización del dedo índice, medio y anular simultáneamente.
	Utilización del dedo medio, índice y anular.

El laudista John Dowland nos ofrece el primer ejemplo impreso de trémolo en un instrumento de cuerda pulsada. Este aparece en la parte final de una fantasía⁷⁷ y aunque no es la voz superior la que ejecuta este novedoso procedimiento, representa una interesante aportación que con el tiempo se convertirá en un recurso técnico ampliamente desarrollado en obras escritas para la guitarra.



Figura 21. John Dowland, *A fancy*, (Diana Poulton, 73).

Es evidente, pues, que las referencias y consejos acerca de procedimientos técnicos referidos al laúd son mucho más numerosos que los que se encuentran en los libros de vihuela y por supuesto, en los de guitarra renacentista. La razón está en la gran expansión del laúd en el continente europeo y por tanto, en la existencia de un número mucho mayor de laudistas que vihuelistas. A pesar de que el repertorio y la notación de ambos instrumentos eran aptos para cualquiera de los dos instrumentos, no hay constancia de ningún músico que fuera vihuelista y laudista al mismo tiempo, como sí ocurre en muchos intérpretes de instrumentos como la guitarra barroca, el laúd y la tiorba del siguiente siglo.

Por tanto, podemos concluir que las principales analogías entre el laúd y la vihuela son las siguientes:

- La mayor parte de la música escrita en el siglo XVI para laúd está concebida para un instrumento de seis órdenes, tal y como ocurre con las obras de vihuela.

⁷⁷ POULTON, Diana: *The Collected Lute Music of John Dowland*, Londres, Faber Music Limited, Tercera edición, 1981, número 73, pp. 234-235

- La relación interválica entre las cuerdas de ambos instrumentos es la misma. Por tanto, no es necesario alterar disposición armónica alguna en los acordes.
- El planteamiento de las digitaciones de la mano derecha es, en su mayor parte, aplicable y coincidente en los dos instrumentos. De manera general, ello ocurre también con las digitaciones de la mano izquierda.
- Las cuestiones relativas a la ornamentación en ambos instrumentos son válidas, puesto que cada repertorio pertenece al mismo período.

La transcripción en la guitarra moderna de todo ese repertorio laúdístico y vihuelístico tendrá, lógicamente, unas características que hagan particularmente apta su interpretación. En primer lugar, para obtener la afinación de ambos instrumentos en el instrumento moderno, es necesario bajar la tercera cuerda un semitono. Sin duda, es necesario disponer de las fuentes originales, en donde como hemos visto, se incluye una importante información en el prólogo de muchos libros. En la medida de lo posible, es aconsejable seguir las digitaciones e indicaciones que nos encontremos en esas fuentes primarias puesto que a menudo, aportan características propias del carácter y del espíritu propio del repertorio de esa época.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

III. La transmutación de la práctica musical en el siglo XVII

Coincidiendo con el cambio de siglo, en torno a 1600 emerge un estilo musical completamente nuevo que cristaliza en el recitativo, la monodia y el concierto vocal, dando lugar a un importante y trascendente procedimiento instrumental que se mantiene y desarrolla a lo largo de más de siglo y medio: el bajo continuo. Aunque hay un cierto consenso en referirse a esta época de transición del siglo XVI al XVII como un puente entre el Renacimiento y el Barroco, es fácil argumentar que, lejos de una transición, más bien asistimos a una reacción contra la música renacentista que origina recursos procedimentales bien diferentes y cambios radicales en el concepto musical. De hecho, estamos hablando de una de las mayores disrupciones que se han dado en la historia de la música.

Cuando se ha pretendido establecer una delimitación o clasificación de los períodos musicales ha resultado muy habitual el debate en torno a la denominación de lo que acontece entre los últimos años del siglo XVI y las primeras décadas del siglo XVII. El cambio de estilo en Italia es más radical que en el resto de Europa y por supuesto que en España. José López Calo afirma:

[...] Existió un período de transición en que comienza a desdibujarse algunos de los elementos más típicos del Renacimiento y a asomar algunos de los del Barroco. Pero no creo que ese período pueda ser llamado Manierismo...de todas formas, ese período de transición no se presenta, en el caso de la música española, con caracteres tan definidos como para atribuirle un nombre particular en el devenir histórico de la música [...]⁷⁸

⁷⁸ LÓPEZ CALO, José: «Manierismo y Barroco», en *Actas del Congreso Internacional "España en la música de occidente"*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 1987, vol.1 p. 356.

Hasta los últimos años del siglo XVI la música había evolucionado siguiendo una línea continua y sin grandes sobresaltos. Desde las inevitables inquietudes organológicas, armónicas y contrapuntísticas basadas siempre en la polifonía pura se evoluciona hacia una práctica claramente contrastante que tiene sus fundamentos en la monodia vocal, con un desarrollo musical a partir de la esa línea melódica y una realización armónica implícita que corresponde al bajo.

Es en Italia, especialmente en las ciudades de Mantua, Florencia y Ferrara en donde se encuentra el embrión de este cambio de estilo que se desarrolla a través de la *Camerata Florentina*⁷⁹. La publicación en 1602 del libro de Giulio Caccini (c. 1545-1618) *Le nuove musiche*, constituido por canciones con acompañamiento de un bajo continuo, es considerado como el punto de partida definitivo de la monodia, la *nueva música*. Hay una percepción de ruptura con el pasado y una tendencia hacia la transformación estética. Monteverdi, en su quinto libro de madrigales de 1605 afirma que se guía por los preceptos de la *seconda prattica* y no por los preceptos de la vieja escuela. Sin embargo, el cambio, dentro de su radicalismo, no pudo evitar que los músicos de principios del XVII se movieran entre ambos estilos. Algunos procedimientos renacentistas estrictos continuaron practicándose aunque solo llegaron a protagonizar su declive. Por otra parte, frente a un Renacimiento de carácter internacional, se podría hablar de un Barroco tendente a la formación de estilos nacionales.

La invención de la ópera iba a constituir un importante momento de inflexión en la historia de la música. Hasta esos años, la música había sido mayoritariamente polifónica y en buena parte había estado más o menos sometida a la medida. La aparición del *recitativo* (recitar cantando) en el que la mayor aspiración se representa en la elevación expresiva, manifestando de manera consciente el contenido afectivo de los textos, requería un acompañamiento adecuado y en este sentido, según las nuevas ideas y conceptos que consideraban la música como servidora de la palabra,

⁷⁹ La *Camerata Florentina* estuvo formada por un grupo de humanistas e intelectuales de la época cuya actividad principal se basaba en los debates sobre la naturaleza del espíritu de la cultura antigua y de la música que se llevaron a cabo en los encuentros que desarrollaron periódicamente entre los años 1573 y 1592. Entre los músicos que formaban parte de este círculo cabe destacar a Giulio Caccini, Jacobo Peri (1561-1633) y Emilio de Cavalieri (1550-1602).

no podía esperarse que la parte musical pudiera *distráer* la atención del texto literario. Así, Pablo Nassarre escribe:

[...] Otra circunstancia me parece advertir para quando se acompaña voz sola; y es que el instrumento se proporcione con ella, de tal modo que dexandose oír la consonancia y harmonia del instrumento no impida el que los oyentes entiendan la letra que se canta ni la melodía de la voz [...]⁸⁰

Nassarre también nos ilustra sobre la conveniencia por parte de los instrumentos acompañantes de llenar espacios cuando no hay canto:

[...] Tambien tengo por impropiedad el que el acompañamiento calle pausa, aunque sea para imitar, si la voz no lo calla tambien: porque de cantar la voz, y callar el acompañamiento, se sigue disminución de armonía...los acompañantes diestros acostumbran a suplir este defecto, sonando siempre con el instrumento al tiempo de la pausa [...]

De esta manera se desarrolló un acompañamiento de la voz que tenía como base la realización de acordes, contribuyendo de manera determinante al asentamiento del procedimiento ya mencionado del *bajo continuo*, que tanta relevancia tuvo a lo largo de más de ciento cincuenta años.

Existen instrucciones muy precisas acerca de la realización de este acompañamiento en Italia, que estaba en un principio destinado a instrumentos como el laúd, el clavicordio, el órgano y otros instrumentos de esas familias⁸¹. En ocasiones se podía emplear un cello para reforzar una parte del bajo pero solamente en momentos especiales debía tener la instrumentación el protagonismo frente a la voz. La improvisación era parte esencial de la realización musical que estamos tratando, en la que encontramos una de las principales innovaciones en la transición de la música del siglo XVI al XVII y que consiste en el desarrollo de las voces extremas en perjuicio de aquellas intermedias. Como resultado, la composición consistía básicamente en el

⁸⁰ NASSARRE, Pablo: *Escuela musica, segun la practica moderna, dividida en primera y segunda parte*. Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724, vol. I, p. 355.

⁸¹ Uno de los mejores estudios sobre la instrumentación en el siglo XVI es el realizado por MAYER BROWN, Howard: *Sixteenth-Century Instrumentation*, American Institute of Musicology, 1973.

tratamiento de aquellas voces y el resto era parte de la tarea improvisadora del intérprete. Esta separación entre la obra y la interpretación llegó a constituir una de las características más novedosas e importantes a lo largo del siglo XVII.

Aunque es difícil trazar el origen de esta práctica de acompañamiento en España, podemos afirmar que se encuentran en algunos tipos de *romances* presentes en cancioneros de los primeros años del siglo XVII como son el *Cancionero de Olot* o el *Cancionero de Ajuda*⁸². Al tratarse de realizaciones musicales estrechamente relacionadas con la improvisación, no existen muchos documentos escritos que nos informen acerca de la elaboración de ese bajo continuo. Gaspar Sanz nos ofrece un interesante capítulo acerca del acompañamiento en su *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*, titulado *Documentos y Advertencias generales para acompañar sobre la parte con la Guitarra, Arpa y Órgano, o qualquier otro instrumento. Resumidas a doze reglas, y exemplos de contrapunto y composición, los más esenciales para este efecto.*⁸³ El primer tratado español dedicado enteramente al acompañamiento y con un contenido más extenso que el propuesto por Sanz es el que escribe Joseph de Torres en 1702, titulado *Reglas generales de acompañar: en organo, clavicordio, y harpa, con solo saber cantar la parte, o un baxo en canto figurado. Distribuidas en tres partes.*

La elección de los instrumentos, junto a su distribución y adecuación a cada circunstancia son temas que siguen siendo objeto de estudio hoy en día. No hay información suficiente como para poder determinar un sistema organizado que explique los usos en el período que nos ocupa aunque sin duda existieron conceptos y planteamientos generales que han quedado expresados en escritos y en partituras. Podemos afirmar que en lo que respecta a las agrupaciones instrumentales de la época, la práctica musical más común fue aquella que estaba constituida por un bajo e instrumentos de cuerda (muy presentes en la España de principios del XVII) aunque la flexibilidad instrumental fue una circunstancia común en otros países europeos. Este es

⁸² QUEROL, Miguel: «Dos nuevos cancioneros polifónicos españoles de la primera mitad del siglo XVII», en *Anuario Musical XXVI*, 1971.

⁸³ SANZ, Gaspar: *Instrucción de música sobre la guitarra española y método de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza...con un breve tratado para acompañar con perfección*, Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1674. Reedición facsímil publicada por la Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1979.

uno de los principales cambios con respecto al siglo anterior: mientras que en aquellos años del Renacimiento se pretendía una homogeneización del grupo instrumental, en la transición de siglo XVI al XVII se favorece la variabilidad de la combinación instrumental en la que instrumentos melódicos y polifónicos se agrupan en una suerte de desafío frente a los usos previos. El nuevo estilo musical suponía un cambio que se alejaba del equilibrio en el tratamiento de las voces aproximándose a una realización musical que tenía en la polarización de las voces extremas su principal razón de ser.

Esta nueva forma de hacer música fue determinante para el desarrollo de la ornamentación y ciertamente llevó aparejada nuevos procedimientos técnicos de los instrumentos cuya autonomía había comenzado un siglo antes. Se puede deducir que el nivel de los ejecutantes era lo suficientemente alto como para poder improvisar polifonía y llevara a cabo otros procedimientos propios de la época.

Es escaso el número de piezas instrumentales del siglo XVII que se conservan en España aunque en nuestro país existía una tradición muy activa en la composición de música para el órgano, la guitarra y el arpa. Esos son los instrumentos principales que alcanzaron aquí un protagonismo relevante a lo largo del XVII y el XVIII que, a su vez, habían sido con instrumentos anteriores como la vihuela, elementos centrales en el desarrollo musical español desde finales del siglo XV. Sobre el arpa, Pablo Nassarre afirma en su *Escuela Música según la practica moderna*⁸⁴:

[...] Es el arpa entre los instrumentos de cuerdas de nervio el que debe tener el primer lugar, ya que por su ampliación y ya por su gran resonancia; pues en una y otro excede a todos los demás instrumentos de cuerda de las de su materia, de quantos se practican en este tiempo. Tiene el orden de los sonidos successivo, como el de las voces naturales [...]

La guitarra está presente en la gran mayoría de tratados, libros y contextos sociales y musicales de la España del siglo XVII. Sus características conformaban una polivalencia adecuada como respuesta natural a las demandas del cambio de estilo, ya que podía atender con facilidad a sus requerimientos. En primer

⁸⁴ *op. cit.*, p. 458.

lugar, se trataba de un instrumento de cuerda polifónico que posibilitaba el hecho de poder acompañar a un cantante de manera clara y transparente, sin riesgo de plantear problemas a la hora de llegar a entender las palabras con facilidad, puesto que en realidad, sus particularidades sonoras favorecían esa comprensión. Disfrutaba igualmente de una flexibilidad armónica y además, los cinco órdenes permitían unos procedimientos directos y sencillos para realizar el acompañamiento sin tener que recurrir al estricto contrapunto tradicional.

Existe un gran fervor por el uso de este instrumento en sus más variadas aplicaciones: desde el repertorio *culto* interpretado a solo hasta su función como instrumento acompañante de los romances populares, pasando por su utilización para el desarrollo de procedimientos relacionados con el *bajo continuo*. En realidad, esta última función dentro del grupo instrumental constituye una diferencia con respecto a los usos de las agrupaciones instrumentales fuera de España. Así, la presencia de la guitarra barroca en contextos religiosos y seculares españoles es muy importante y sigue la línea de protagonismo en la vida cultural hispánica que había tenido la vihuela. Un ejemplo sobresaliente se encuentra en el *Misteri o Festa d'Elx*, drama sacro-lírico de raíces medievales, cuando a finales del siglo XVII y principios del XVIII ya está documentada la pertenencia de la guitarra (también denominada vihuela en los memoriales económicos) a su capilla de música, siendo muy probable su inclusión ya en décadas anteriores.

Los diferentes usos y aplicaciones instrumentales en las diversas formas de acompañamiento y en las formaciones de grupos musicales, no tuvieron en España una referencia directa en tratados teóricos del siglo anterior ya que estuvieron basados en la practicidad de los instrumentos, en conocimientos adquiridos a través de la tradición y en las conveniencias de la época. Sin embargo, los músicos del siglo XVI, eran muy conscientes de las reglas que aparecían en escritos, aunque en el caso de algunos vihuelistas como Luys de Milán y Alonso Mudarra, sirvieron precisamente para soslayarlas en el caso del primero y traspasarlas en el caso del segundo.

Cabría en este punto destacar la relación en los usos del acompañamiento entre las prácticas desarrolladas en los diferentes períodos que estamos confrontando.

Tal y como señalábamos en el capítulo dedicado a la vihuela, fue Milán en algunos de sus villancicos escritos para voz y vihuela uno de los primeros músicos que mostró el procedimiento de la variación, ilustrando de manera clara la manera de ejecutar cada una de las partes, dependiendo del protagonismo del canto en un caso o del instrumento en el otro. La improvisación, en cualquier caso, era parte fundamental de la interpretación. Pero la vihuela tenía la gran virtud de la polivalencia, lo que le permitía asumir las funciones que en su tiempo podían ser requeridas, desde el acompañamiento del canto hasta el desarrollo de formas musicales como la fantasía, las diferencias y las intabulaciones, pasando por realizaciones instrumentales de las danzas o de líneas melódicas más sencillas. Y esa polivalencia es igualmente una de las virtudes que hereda la guitarra de cinco órdenes. Por otra parte, la aparición de un nuevo sistema de notación en la guitarra, dará lugar a un hecho musical sin precedentes que será determinante para mantener la popularidad del instrumento durante más de doscientos años.

III.1. La guitarra barroca: eclosión instrumental y transversalidad social

Aunque sabemos de la existencia de instrumentos de cinco órdenes con anterioridad al siglo XVI, la primera información documentada que tenemos en España data de 1554 y la encontramos en el libro de Miguel de Fuenllana *Orphenica Lyra*,⁸⁵ publicado en Sevilla. También lo atestigua el teórico Juan Bermudo en su *Declaración de Instrumentos* (Osuna, 1555).⁸⁶ Desafortunadamente, solo han sobrevivido un número muy pequeño de guitarras de cinco órdenes (la más antigua que se conserva, construida a finales del siglo XVI o principios de XVII, se encuentra en el Convento de la Encarnación de Ávila)⁸⁷ y ninguna de cuatro. Resulta difícil entender esa poquedad de instrumentos que han llegado hasta nosotros cuando se atiende a la

⁸⁵ *op. cit.*, «En la sexta y última parte se ponen tres ensaladas, Iusta, Bomba y Iubilate, con algunas fantasías y obras compuestas, para vihuela de cinco órdenes: lo mismo para guitarra». Avisos, fol. VI.

⁸⁶ *op. cit.*, «Guitarra avemos visto en España de cinco órdenes de cuerdas. En este instrumento se puede poner la sobredicha quinta cuerda: para la Música que anduviere en diez y siete puntos, o en más.». Libro segundo, cap. xxxii, fol. xxviii.

⁸⁷ ROMANILLOS, José Luis & Marian Harris Winspear: *The vihuela de mano and the Spanish guitar. A dictionary of the makers of plucked and bowed musical instruments of Spain (1200-2002)*, Guijosa (Guadalajara), The Sanguino Press, 2002.

importancia y auge que tuvieron esos instrumentos de cuerda pulsada a lo largo del Renacimiento y el Barroco. Sí se conservan documentos que acreditan el notable papel que llegó a tener en España su construcción, llegando a ser un aspecto destacado en nuestra sociedad, como lo demuestra la existencia en España de diferentes gremios con sus ordenanzas ya desde 1502.⁸⁸

Con el nombre de *guitarrero* se identifica en muchos documentos y escritos de la época a integrantes de los gremios de violeros, hecho que nos lleva a confirmar el gran desarrollo y presencia de la guitarra en nuestro país, mayor que el de cualquier otro instrumento de cuerda. Aunque no tenemos certeza del nombre que en sus inicios se daría a este instrumento en España y Portugal, muy probablemente sería el que Fuenllana denomina en su *Orphenica Lyra* como «vihuela de cinco ordenes» y que en Italia ya identificaban como «chitarra spagnola». El origen de la guitarra de cinco órdenes tiene a España, por tanto, como referencia, tal y como ocurrió con la guitarra renacentista.

Ese instrumento estaba destinado a convertirse en el más querido entre los ciudadanos españoles, invadiendo con sus sonidos las calles, casas y palacios. En las representaciones teatrales fue un elemento imprescindible para acompañar escenas y canciones y su aparición era frecuente en otros tipos de manifestaciones. Este fenómeno social y cultural conquista la sociedad española: a través de las obras literarias se comprueba su popularidad y en ellas hay referencias constantes a la guitarra como un instrumento esencialmente popular y omnipresente. En las obras de Cervantes se encuentran muchas alusiones al instrumento⁸⁹ y esas menciones son también numerosas entre los escritores españoles del Siglo de Oro. Una de las más conocidas, que da una idea de la destacada presencia de la guitarra en la sociedad española de su tiempo, es la de Francisco de Quevedo en su obra *Las Zahurdas de Plutón*:

[...] Pero pasé allá y vi, (¡qué cosa tan admirable y qué justa pena!) los Barberos atados y las manos sueltas, y sobre la cabeza una guitarra, y entre las

⁸⁸ ROMANILLOS, José L. & Marian Harris Winspear, p. XVII.

⁸⁹ Miguel Querol Gavaldá, en su obra *La música en las obras de Cervantes* (Barcelona, Comtalia, 1948), afirma: «El número de veces que Cervantes menciona la guitarra está en relación directa con la popularidad de que gozaba este instrumento. Son tantos los textos cervantinos referentes a la guitarra, que, de ponerlos todos, aún sin comentario alguno, ocuparían algunas páginas», p.138.

piernas un axedrez con las piezas de juego de damas; y cuando iba con aquella ansia natural de passacalles à tañer, la guitarra le huía; y quando bolvíà à baxo à dar de comer à una pieza, se le sepultava el axedrez; y esta era su pena: No entendí salir de allí de risa [...]»⁹⁰

La primera publicación dedicada a la guitarra de cinco órdenes aparece en Barcelona en 1596, siendo su autor el médico catalán Juan Carlos Amat⁹¹. Coincide su rápida difusión con el repliegue de la vihuela y con la imparable expansión del estilo rasgueado, una manera de tañer cuya práctica se remontaba en España a tiempos anteriores⁹². A lo largo de más dos siglos, el éxito de este pequeño tratado es paralelo al del instrumento: la última reedición data de 1819, cuando la guitarra de seis cuerdas simples ya había empezado a asentarse definitivamente. La idea del tratado es la de instruir acerca de la realización de acordes, presentando para ello una nueva notación,⁹³ que favorecerá el empleo del rasgueado y se convertirá en un elemento dinamizador sin precedentes que iba a estar vigente en la escritura guitarrística hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XVIII. Ciertamente, este sistema de escritura se correspondía mejor con los cambios de estilo musical que se estaban gestando en los últimos años del siglo XVI y en ese sentido, tal y como afirmábamos anteriormente, la guitarra era un instrumento especialmente apto para adoptar esa notación. Todas sus variantes se basan en la búsqueda para plasmar conceptos que, por una parte, pudieran transmitir la colocación de los dedos de la mano izquierda en lo que a formación de acordes se refiere y, por otra, describir los movimientos de la mano derecha para llevar a cabo los rasgueados. La inusitada popularidad del instrumento se debió principalmente a dos razones: la facilidad para interpretar ese tipo de escritura musical y la sencillez para

⁹⁰ QUEVEDO VILLEGAS, Francisco de: Las zahurdas de Pluton, en Obras de Francisco de Quevedo Villegas, Amberes, por Henrico y Cornelio Verdussen, 1699, tomo I, p. 320. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

⁹¹ En el prólogo *Al lector*, Amat nos dice: «...Considerando pues yo la falta que avia en toda esta tierra por no aver algun Autor tratado desto (alomenos que yo sepa) he querido escribir con este estilo, el modo de templar, y tocar rasgado esta guitarra de cinco, llamada Española, por ser más recibida en esta tierra, que en las otras...».

⁹² « El temple de la guitarra a los viejos [...] más es para romances viejos, y Música golpeada: que para Música de el tiempo». BERMUDO, Libro segundo, cap. XXXII, fol. XXVIII.

⁹³ Este innovador sistema consiste en la adjudicación de un número a cada acorde y por ello, se le conocía como sistema de *cifras*. Pocos años después aparecerá el alfabeto italiano, con la asignación de una letra y que con el tiempo tendrá mayor aceptación. El primer ejemplo documentado de este alfabeto data de 1606 y se encuentra en el libro de Girolamo Montesardo. *Nvova inventione d'Intavolatura per sonare li balletti sopra la chitarra spagniuola senza numeri e note; per mezzo della quale da se stesso ogn'uno senza maestro potrà imparare.*

poder ejecutar algunos acordes básicos, posibilitando así el acompañamiento de melodías, canciones y romances.

Esa guitarra de cinco órdenes tuvo en España, Francia e Italia los principales focos de atención, dando lugar al correspondiente desarrollo de tres escuelas nacionales de gran importancia que trataremos más adelante. Aunque lógicamente las influencias entre ellas fueron evidentes, cada una tuvo sus particularidades diferenciadoras.

En torno a 1630, el italiano Giovanni Paolo Foscarini muestra un procedimiento que tendrá una enorme trascendencia en el devenir del instrumento y su forma de tañerlo. Se trata de la combinación del estilo rasgueado con el punteado, llamado también estilo mixto, y que dará lugar a un enriquecimiento extraordinario de las posibilidades instrumentales, ajustándose a las prácticas compositivas y concepciones estéticas propias del Barroco.

A partir de mediados del siglo XVII son ya numerosas las publicaciones dedicadas a la guitarra de cinco órdenes. A diferencia de los libros de vihuela, mucho más uniformes en su contenido, encontramos manuscritos y libros variados en lo que se refiere a la utilización de procedimientos técnicos diferentes, que pueden dar lugar a una cierta clasificación general del repertorio. Así, tenemos por una parte los escritos en los que se explica la manera de formar acordes y su realización; antologías que incluyen danzas y piezas de carácter popular en estilo rasgueado; antologías dedicadas al estilo punteado o series de piezas en estilo mixto; tratados en los que se instruye acerca de la guitarra como instrumento acompañante y finalmente, obras en las que la guitarra aparece como acompañante de la voz, tanto en el estilo rasgueado como punteado. En muchos de esos libros aparecen varios de los apartados mencionados.

Es un hecho distintivo de la guitarra barroca su diversidad de afinaciones, aunque más bien habría que referirse a las diferentes disposiciones en la afinación. Y ello es así por cuanto la relación interválica está fundamentada en la distancia de las notas la-re-sol-si-mi, a su vez derivada de los intervalos presentes en los cuatro órdenes intermedios de la vihuela, a los que se le añade un quinto a una distancia de cuarta. Tal

y como ocurre con la guitarra de cuatro órdenes, se recomienda que la prima sea sencilla y el resto dobles, por lo que finalmente resulta en un instrumento de nueve cuerdas.

La afinación generalizada de los tres primeros órdenes fue la siguiente:



Dependiendo del compositor, el país de procedencia y el tipo de música, las diferentes disposiciones de los órdenes inferiores fueron como sigue:



Girolamo Montesardo, en su libro *Nuova inventione*⁹⁴ muestra las octavas y el número de cuerdas del instrumento y por ello se sabe que su preferencia corresponde al ejemplo c. En ese libro se encuentra la primera referencia impresa de utilización del alfabeto en la notación de acordes para el rasgueado de la guitarra de cinco órdenes⁹⁵. Montesardo afirmaba que había inventado ese procedimiento de escritura musical aunque en realidad, el concepto ya había comenzado en España diez años antes con la publicación del tratado de Joan Carles Amat quien, por cierto, también recomendaba esa afinación. Doizi deVelasco en 1640 y Ruiz de Ribayaz en 1677 emplean esta misma afinación y según afirma Gaspar Sanz en su libro, esa era la que en España se utilizaba con mayor asiduidad, aunque también lo era la afinación del

⁹⁴ MONTESARDO, Girolamo: *Nuova inventione d'intavolatura, per sonare li balletti sopra la chitarra spagniuola, senza numeri, e note; per mezzo della quale da se stesso ogn'uno senza maestro potrà imparare*, Florencia, Christofano Marescotti, 1606. Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library.

⁹⁵ James Tyler, en su libro *The guitar and its music*, p. 39, afirma que el primer documento conocido en el que se utiliza un sistema de notación en *alfabeto* diseñado para la guitarra se encuentra en el manuscrito de Bolonia (c.1585-1600). En el uso del *alfabeto*, también son anteriores al libro de Montesardo el manuscrito napolitano de Traetta *Libro de cartas y Romances Españoles* (1599) y el manuscrito de Cracovia, que contiene en su mayoría canciones españolas y algunas italianas.

ejemplo *d*. Aunque Francisco Guerau no indica la afinación para la que escribe las obras contenidas en su libro, se puede deducir tras la lectura de la tablatura que se corresponde con el ejemplo *c*. El contrapunto de muchas de sus obras y la claridad de sus texturas quedan claramente favorecidas de esta manera. Cabe señalar que algunas de esas piezas también son aptas igualmente para la utilización de otras afinaciones.

Una explicación detallada de otras afinaciones menos comunes y que se refieren a algunas diferencias con respecto a la afinación interválica la-re-sol-si-mi se encuentran en el libro de James Tyler y Paul Sparks, *The guitar and its music*.

El primer ejemplo de afinación *recurrente* (esta denominación se aplica a aquella en la que la cuerda más grave o más aguda no está situada en un extremo del instrumento sino en su parte media) lo ofrece Luis de Briceño en 1626 y se corresponde con el ejemplo *a*. Esta misma disposición de cuerdas es la que recomienda Gaspar Sanz para tañer su música, aduciendo que las realizaciones de campanelas⁹⁶ -recurso muy utilizado en la guitarra desde mediados del siglo XVII- suenan mejor sin bordones. El mismo Sanz escribe en su libro que también los guitarristas de Roma prefieren templar así sus instrumentos. La afinación del ejemplo *b* fue muy usada en Francia: además de la descripción que hace Antoine Carré en su libro de 1671 *Livre de guitarrre*, tenemos constancia de su uso por Robert de Visée y Nicolás Deroisier (*Les Principes de la guitarrre*, Amsterdam, 1694). También el italiano Francesco Corbetta, que vivió en París desde 1656 hasta su muerte en 1681, recomienda esta misma afinación en *La Guitare Royal* (París, 1670).

Consecuentemente, se puede afirmar que las afinaciones más comunes en el período que nos ocupa fueron las de los ejemplos *a*, *b* y *c*, a las que pronto se asignaron los nombres de italiana, francesa y española, por las preferencias que existieron en cada uno de esos países, aunque el primer ejemplo fue también muy utilizado en España. Lógicamente, estas identificaciones requieren contemplar salvedades específicas. Documentalmente, la primera que aparece fue la del ejemplo *c* y

⁹⁶ El término «campanela» hace referencia al efecto que produce la realización de una serie de notas consecutivas en cuerdas distintas. Este tipo de articulación es característica de la guitarra barroca y su resultado sonoro recuerda al *legato* producido por el arpa.

llegó a ser la predilecta entre los músicos españoles aunque con dos distinguidas excepciones: Gaspar Sanz y Santiago de Murcia. Este último no establece afinación alguna pero basta analizar sus composiciones para suponer que utilizó la afinación francesa.

Como ya hemos advertido, el primer sistema de notación en cifra surgió en España en 1596, cuando aparece en el libro de Juan Carlos Amat la correspondencia de números con determinados acordes y poco después lo hizo el italiano Montesardo asignando letras (de ahí el nombre de alfabeto). Los sistemas más importantes que surgieron para especificar los diferentes tipos de acordes fueron llamados de manera genérica castellano, catalán e italiano. Con los años, el sistema español y catalán cayó en desuso y el procedimiento que se impuso en España e Italia fue la tablatura mixta, una combinación de tablatura italiana de punteado y alfabeto italiano de rasgueado.



Figura 22. Gaspar Sanz, [Fol.14 r.] LXXVII



Figura 23. Gaspar Sanz, [Fol.16 r.] LXXIXI

En Francia, los compositores siempre escribieron su música en tablatura francesa de punteado, dejando al margen el alfabeto. El primer ejemplo de libro impreso que utilizó esta notación fue el compuesto en 1640 por Antonio Carbonchi, *Sonate di chitarra spagnola con intavolatura franzese*.⁹⁷



Figura 24. Antonio Carbonchi, *Sonate di chitarra spagnola con intavolatura franzese*, p. 4.

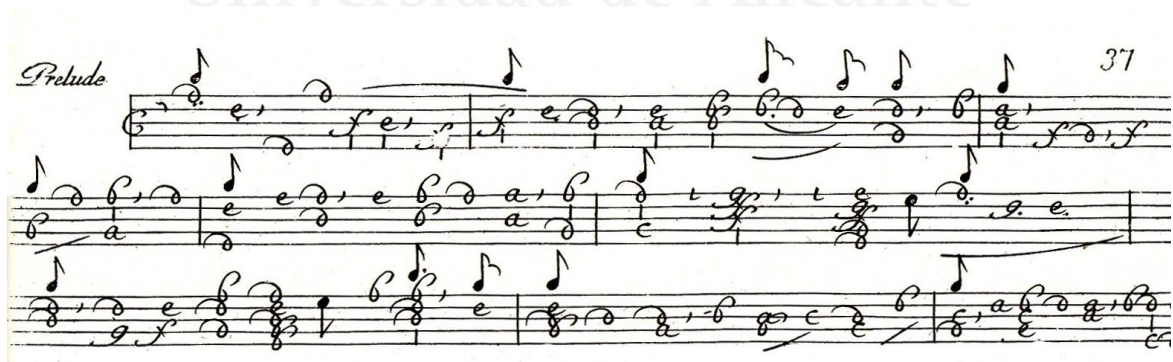


Figura 25. Robert De Visée: *Livre de gitarre*, 1682, p. 37

⁹⁷ CARBONCHI Antonio: *Sonate di chitarra spagnola con intavolatura franzese*, Florencia, Stamperia Nuoua d'Amador Massi, e Lorenzo Landi, 1640, Biblioteca Digital Hispánica.

Las características específicas y particularidades de un instrumento como la guitarra de cinco órdenes y la técnica requerida para la interpretación de su música, son aspectos que necesitan ser estudiados antes de llevar a cabo una transcripción o una interpretación en la guitarra de nuestros días. Es igualmente necesario saber interpretar los numerosos signos e indicaciones que encontramos en la mayoría de los libros impresos en la época. En primer lugar, es imprescindible conocer la afinación y disposición exacta de los órdenes con la que fue concebida la obra que se va a transcribir ya que, como hemos visto, fueron varias las utilizadas por entonces. Por otra parte, aunque es fácil su deducción, la línea del bajo no está siempre determinada, debido precisamente a la disposición variable de la afinación. Por ello, es necesario un estudio detallado para determinar la conducción coherente de las voces. Muchas de las ediciones modernas han cometido no pocos errores al no tener en cuenta esa circunstancia. En algunos casos, como en el de Robert De Visée, existen versiones para tiorba⁹⁸ de la música escrita para guitarra y es precisamente en esas fuentes en donde las voces quedan claramente especificadas. La ornamentación y la implementación en la guitarra moderna de las particularidades inherentes a la guitarra barroca son igualmente aspectos que deben ser minuciosamente estudiados para poder ser transmitidos al instrumento de seis cuerdas que conocemos hoy.

También será necesario comprender las características del rasgado propio del instrumento. Su ligereza está en correspondencia con la sutilidad del procedimiento, que nada tiene que ver con el rasgado que a menudo aparece en el repertorio moderno. Algunos rasgados de la guitarra barroca son susceptibles de ser sustituidos por acordes arpegiados realizados con la yema del dedo pulgar en la interpretación con la guitarra moderna.

Todos estos procedimientos y su aplicación serán desarrollados en el capítulo correspondiente.

⁹⁸ DE VISÉE, Robert: *Pieces de Theorbe et de Luth. Mises en Partition, Dessus et Basse. Composées par Mr. De Visée, Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy*, París, Bélanger Hurel, 1716. Edición facsímil, Madrid, Arte Tripharia, 1983.



Figura 26. Johannes Vermeer. *Muchacha tocando la guitarra* (c. 1671). National Gallery, Londres.

III.1.1. Escuelas nacionales

Las particularidades de cada compositor y sus respectivos repertorios, estuvieron estrechamente relacionados con sus países de procedencia, dando lugar a tres escuelas importantes: la española, la italiana y la francesa. A continuación haremos un recorrido que se detendrá en los representantes más importantes de cada una de ellas.

III.1.1.1. Escuela española

España quedó al margen de la enorme influencia que el laúd tuvo en toda Europa, siendo la guitarra el instrumento de cuerda pulsada más querido y aceptado.

Tras la publicación del libro de Amat en 1596, encontramos en orden cronológico los siguientes títulos, que incluyen publicaciones y manuscritos: *Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* (1626), de Luis de Briceño; *Livro donde se veran pazacalles de los ocho tonos...i diferentes obras para biguela hordinaria* (ca. 1633), de Antonio de Santa Cruz; *Nueuo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad, y perfeccion* (1640), del portugués Nicolai Doizi de Velasco, miembro de la corte de Felipe IV; *Instrucción de música sobre la guitarra*

española...con un breve tratado para acompañar con perfección (1674), de Gaspar Sanz; *Luz y Norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española* (1677), de Lucas Ruiz de Ribayaz; *Poema Harmónico* (1694), de Francisco Guerau; *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* (1714), *Cifras selectas de guitarra* (1722), *Códice Saldívar y Pasacalles y Obras de guitarra, por todos los tonos naturales y accidentales* (1732), de Santiago de Murcia; *Suma primorosa de la guitarra* (17--?), de Manuel Valero; *Reglas y advertencias generales para tañer la guitarra, tiple y vandola, con variedad de sonos, danzas y otras cosas semejantes* (1754), de Pablo Minguet y Yrol, y finalmente, *Arte para aprender con facilidad y sin maestro á templar y tañer rasgado la guitarra de cinco órdenes ó cuerdas, y tambien la de cuatro ó seis órdenes, llamadas guitarra española, bandurria y vandola, y tambien el tiple* (1760), de Andrés de Sotos.

El libro de Luis de Briceño, publicado en París, hace en su prólogo una loa de las cualidades de la guitarra. No olvidemos que en esos años el laúd goza de un prestigio enorme en Francia, con compositores de la talla de Ennemond y Denis Gaultier o François Du Fault. Briceño entra de lleno en favor de la guitarra cuando lo compara con el laúd:

[...] Muchos ay señora mia que se burlan de la Guitarra y de su son pero si bien consideran hallaran que la Guitarra es un instrumento el mas favorable para nuestros tiempos que jamas sebio...no la ofenden ninguna de las incomodidades que el delicado laud teme. No ay humo ni calor, ni frio ni humedad que la incomode...de suerte que la Guitarra según mi opinión y de muchos lleva gran ventaja al laud [...]

Es evidente el interés de Briceño por acentuar el carácter español del instrumento: no solo incluye muchas piezas de procedencia hispánica sino que en las *Quartillas hechas por el señor Franquetot al autor*, encontramos lo siguiente:

[...] De Guitarra eres crisol
Y todos pueden creher
Que la guitarra a de ser
Tañida por Español.

Este tratado fue determinante para el resurgimiento del interés en Francia por la guitarra, en donde no olvidemos que la guitarra renacentista había despertado una gran fascinación y en donde se llegó a publicar el mayor número de obras escritas para ese instrumento. Briceño presenta un libro con indicaciones básicas sobre el instrumento sin entrar en modo alguno en la explicación de procedimientos técnicos. Hay que tener en cuenta que la guitarra de cinco órdenes se encuentra en los primeros años de desarrollo y todavía quedará tiempo para sistematizar procedimientos y componer obras de mayor complejidad. De hecho, para la realización de todos los ejemplos musicales que propone Briceño, bastan los cuatro primeros trastes.

No se sabe con certeza la fecha en la que Antonio de Santa Cruz escribió su *Livro donde se veran pazacalles de los ocho tonos...i diferentes obras para biguela hordinaria*. Nótese que el título identifica a la guitarra de cinco órdenes con la vihuela. El año probable de su composición, 1633, está basado en la información del RISM, mientras otras fuentes se refieren a un período más genérico, que enmarcan a mediados de siglo. Entre otras indicaciones básicas, que figuran en los *Abisos Para ttañer Con limpieza*, la más interesante es la que se refiere al apagado de los bajos, que describe de la siguiente manera:

[...] Hase pues de notar, que asi en composturas, como en fanttaz~(ias) algunas Bezes Se Ofrecen Consonanz~(ias) de quatro Bozes entre las que se les queda alguna de la querdas en Bazio y si la dicha consonancia no es tocada, Con la mano derecha, con algun aviso o curiosidad aquella cuerda que quedo en bazio hace disonanzia freçando en ella, con las demás que están Pisadas en sus puntos o cifras, i esto no es solo tañer suzio, Pero Aun da desabrimiento al Oido; querer tractar de todas las cononanz~(ias) en que se deben Guardar los Abisos ia dados pareceme seria prolijidad, baste que con lo ya dicho el q. sabiamente lo quisiere entender Podra considerar lo que en esto dejo de dezir.



Figura 27. Antonio de Santa Cruz, *Livro donde se veran pazacalles de los ocho tonos...i diferentes obras para biguela hordinaria*, fol. IX.

En 1640, Nicolai Doizi de Velasco publica en Nápoles su tratado. Desde un principio, ya en la página 9, reivindica las posibilidades del instrumento:

[...] Que la Guitarra es instrumento capacissimo para tañer en el, por los mismos generos, que en los demás [...]

Tal y como hiciera Briceño, ambos intentan dar al instrumento un reconocimiento que varios contemporáneos habían negado. Procede traer a colación lo que Santiago de Covarrubias había escrito en 1611 en su *Tesoro de la Lengua* acerca de la guitarra, en la entrada referida a la vihuela:

[...] Este instrumento ha sido hasta nuestros tiempos muy estimado, y a auido excelentisimos músicos: pero después que se inuentaron las guitarras son muy pocos los que se dan al estudio de la viguela. Ha sido vna gran perdida, porque en ella se ponía todo genero de música punteada, y ahora la guitarra no es mas que vn cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no ay moço de cauallos que sea músico de guitarra.⁹⁹

⁹⁹ *Tesoro de la lengua*, p. 74 (en numeración a partir de la letra “R”).

Y en la entrada referida a la guitarra podemos leer:

[...] Instrumento bien conocido y exercitado muy en perjuzio de la música que antes se tañía en la vihuela instrumento de seis, y algunas vezes de mas ordenes. Es la guitarra vihuela pequeña en el tamaño y tambien en las cuerdas, porque no tiene mas que cinco cuerdas, y algunas son de solas quatro ordenes. Tienen estas cuerdas requintadas, que no son vnisonas, como las de la viguela [...] ¹⁰⁰

Doici de Velasco muestra su preocupación por la dificultad de llegar a una correcta afinación en los instrumentos de cuerda, mencionando que esa debilidad, compartida también por los instrumentos de viento, puede ser debida a los materiales empleados en la confección de las cuerdas y a la influencia de la sequedad y la humedad.

Y en la página 16 reclama la atención sobre la capacidad contrapuntística del instrumento, tomando partido por la encordadura con bordones para los órdenes cuarto y quinto:

[...] Que la Guitarra es instrumento perfecto para poder tañer en el, tres, quatro y cinco voçes [...]

En el número 7 de las *Advertencias* explica la cejilla:

Cuando se hallare en todas cinco Rayas un mismo numero, es que en aquel traste, que señalare la cantidad del numero, se a de tender el dedo índice apretando todas las cuerdas, y los demás dedos se an de poner conforme los números, que estuvieren adelante.¹⁰¹

Y posteriormente se refiere a ella para describir el transporte de acordes.

¹⁰⁰ *ibid.*, p. 458.

¹⁰¹ *ibid.*, p. 35.

Doizi de Velasco escribe un tratado muy detallado en lo que se refiere a la realización de acordes y diferentes aspectos relacionados con la teoría musical del momento. No incluye ninguna composición original y tampoco hace referencias a procedimientos técnicos instrumentales, más allá de una somera indicación acerca de la cejilla. Llama la atención la reivindicación que Doizi de Velasco hace de las posibilidades de la guitarra, tal y como observamos en Briceño.

La figura de Gaspar Sanz emerge en la segunda mitad del XVII como autor del tratado más completo sobre la guitarra de cinco órdenes.¹⁰² Los tres libros que lo conforman contienen un completo desarrollo teórico sobre conceptos musicales, una explicación detallada sobre procedimientos técnicos del instrumento y un repertorio de obras de altísima calidad. Este eximio instrumentista, uno de los máximos exponentes de la guitarra barroca, estudia con atención la mayoría de escritos publicados anteriormente y a partir de esos conocimientos, resume su saber y su experiencia en ese tratado, que será detalladamente analizado en capítulos posteriores. Desde la aparición de los primeros libros dedicados a la guitarra de cinco órdenes, que consistían casi exclusivamente en tratados teóricos y pedagógicos (en algunos casos acompañados de piezas instrumentales con fundamentos instrumentales básicos, como es el caso del libro de Briceño) iba a ser necesario que transcurrieran varias décadas para encontrar una primera colección de música; en este caso, de calidad y trascendencia excepcional.

Es en el año de 1640 cuando Sanz nace en Calanda (Zaragoza). Sabemos que en sus años de juventud realizó estudios de filosofía y teología en la universidad de Salamanca para trasladarse posteriormente a Italia cuando sus inquietudes musicales tuvieron más protagonismo. En la ciudad de Nápoles tuvo el cargo de organista de la Capilla Real y en Roma desarrolló sus estudios de guitarra. Uno de sus principales profesores fue Lelio Colista, un compositor prolífico cuyas piezas instrumentales fueron modelos directos para aquellas de Corelli y Purcell. También en Roma entró en contacto con las obras de Foscarini, Granata y Corbetta, al que se refiere como «el mejor».

¹⁰² SANZ, Gaspar: *Instrucción de música sobre la guitarra española y método de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza...con un breve tratado para acompañar con perfección*, Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1674. Reedición facsímil publicada por la Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1979.

Es a su regreso a España cuando sale a la luz la publicación ya mencionada, que supone una fuente de música excepcional. En ella quedan reflejadas sus experiencias instrumentales durante su estancia en Italia, recomendando la afinación que había propuesto Briceño en 1626. La parte teórica de esos tres libros que forman su *Instrucción* está concebida con un claro interés pedagógico. En diferentes apartados expone distintas normas, explicaciones sobre la mecánica del instrumento, el sistema de notación (para los acordes adopta el alfabeto o abecedario italiano, que sería el más aceptado) y procedimientos de realizaciones instrumentales referidos al rasgueado y al punteado. Se incluyen también instrucciones sobre la forma de efectuar el transporte, interpretar los adornos o ejecutar el bajo continuo, entre otras muchas y variadas enseñanzas.

El primer libro está dedicado a la música para acordes rasgueados (aquí recomienda la afinación con bordones, tanto en el primer capítulo como en el segundo, cuando se refiere a acompañamientos más elaborados, cercanos al desarrollo del bajo continuo); el segundo libro está escrito en estilo punteado y el tercero, en estilo mixto.

Entre su producción instrumental se encuentra una gran diversidad de danzas españolas e italianas de la época. En ellas, Sanz ofrece una versión de rasgueo (reducida al esqueleto armónico con las indicaciones sobre los golpes) y también en punteado, constituyendo una importante referencia para el conocimiento de los perfiles melódicos de la época. Encontramos igualmente en su repertorio series de *pasacalles*, *preludios*, *fantasías*, *caprichos*, *fugas*, *canciones* y *pavanas*, entre muchas otras piezas. El tercer y último libro contiene un repertorio dedicado exclusivamente a pasacalles.



Figura 28. Gaspar Sanz, *Instrucción de música sobre la guitarra española* (1674)

Otro tratado destacado es el de Lucas Ruiz de Ribayaz,¹⁰³ publicado tres años después de salir a la luz el de Gaspar Sanz. En la página 3 hace una interesante mención a la razón por la que la encordadura es doble:

[...] Las ordenes de la guitarra fon cinco, que aunque fe acoftumbra encordar este instrumento con nueue cuerdas, rigurosamenteme bastauan las cinco, pues las demàs fon para darle mas cuerpo a las voces [...]

Es destacable la indicación que hace sobre la posibilidad de encordar la cuerda más aguda de cada uno de los bordones en la parte exterior. Esta disposición permitiría pulsar esta cuerda en pasajes de campanelas sin necesidad de tocar la octava más grave tanto del cuarto como del quinto orden. Hace una diferencia entre «quien aprende de rasgado y quien aprende de punteado», siendo consciente de que una parte importante de las personas interesadas en su libro está formada por los numerosos aficionados al instrumento que existen por entonces en España, testimoniando una vez más la importancia de la doble vertiente del instrumento que llega hasta nuestros días.

¹⁰³ RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas: *Luz y Norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española*, y arpa, tañer, y cantar á compas por canto de órgano, Madrid, por Melchor Alvarez, 1677. Biblioteca Digital Hispánica.

Se posiciona a favor del uso exclusivo del pulgar, índice y medio aludiendo a la utilización en casos excepcionales del anular, tal y como lo había hecho antes Sanz.

La información que aporta sobre la ornamentación se encuentra ya detallada en el libro de Sanz. Se declara admirador de éste (de hecho, algunas de las piezas que aparecen las toma prestadas del guitarrista de Calanda) e incluso justifica la no inclusión de ciertas aclaraciones por el hecho de que ya aparecen en aquel libro. Encontramos un amplio abanico de ejemplos instrumentales de danzas, arias y cantos populares. El libro tiene una parte importante dedicada a la explicación teórica de conceptos musicales e instrucciones sobre el arpa, el monacordio y el órgano.

El libro de Francisco Guerau,¹⁰⁴ es una valiosa excepción entre los que se editaron en el siglo XVII, al no incluir el estilo rasgueado. La calidad musical de su música es de un nivel realmente sobresaliente. El volumen contiene *Diferencias de pasacalles y Pasacalles* en todas las tonalidades -que ocupan la mayor parte del libro- y diez variaciones o diferencias sobre temas españoles (Jácaras, Marizapalos, Españolaletas, Pavana, Gallarda, Folias, Mariona, Canario, Villano y Canario).

La primera obra de Santiago de Murcia, *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*,¹⁰⁵ fue publicada en 1714. La primera parte es un tratado sobre el acompañamiento, mientras que en la segunda nos dice el autor que «encontrará la habilidad de el Aficionado, y el gufto de los oyentes, variedad de piezas, siguiendo el estilo presente en quanto á Danças y Concradanças Francefas, diferentes Minuetes y Canciones, y para los que eftuviefen adelantados, algunas Obras dificultofas, con alguna novedad». Influenciado por la escuela francesa, relativamente nueva en España, la mayoría del material empleado en estas obras es diferente del que utilizaron sus predecesores españoles, basado sobre todo en danzas populares de tradición hispánica, tal y como lo hicieran Gaspar Sanz (quien, en contraste, no incluye ninguna gavota o minué en su libro) o Francisco Guerau. Murcia se inclina aquí por escribir danzas de

¹⁰⁴ GUERAU, Francisco: *Poema Harmónico*, Madrid, Manuel Ruiz de Murga, 1694. Edición facsímil, Tecla Editions, 1977.

¹⁰⁵ MURCIA, Santiago de: *Resumen de acompañar la parte con la guitarra: comprendiendo en el todo lo que conduze para este fin [...]*, Madrid, 1714.

influencia francesa y centroeuropea, como fueron la *allemande*, *courante*, *sarabande*, *menuet*, *gavotte*, *bourrée*, *gigue* o *passpied*, entre muchas otras.

Un manuscrito importante es el que escribe Murcia en 1722, que lleva por nombre *Cifras selectas de guitarra* (que incluye algunas indicaciones técnicas que se tratarán más adelante). Se conserva otro de 1732 titulado *Pasacalles y Obras de guitarra por todos los tonos naturales y accidentales*, en donde aparecen las piezas reunidas por tonalidades de origen francés e italiano (algunas de ellas tomadas directamente de otros compositores como Francesco Corbetta o Arcángelo Corelli), en forma de suites,. También se incluyen en este libro piezas del repertorio español. De gran importancia es también el manuscrito conocido como *Códice Saldívar* (en referencia a Gabriel Saldívar, quien lo descubrió en 1943 en una librería de la ciudad mexicana de Guanajuato), en donde vemos mayoritariamente danzas de origen español junto con algunas danzas francesas y una sonata en tres movimientos. En este manuscrito, sin fecha, hallamos también bailes que probablemente tengan raíces africanas, como *Cumbées* y *Zarambeques* (quizá presentes en alguna comunidad africana de México) y otras danzas como el *Fandango* o la *Jota*, que empezaron a ser populares en España y Portugal a partir de principios del siglo XVII.

Todas sus colecciones tienen piezas que pueden considerarse entre las mejores escritas para la guitarra de cinco órdenes. Aunque no lo especifica, utilizó la afinación usada por Corbetta y De Visée.

Los últimos tratados que aparecen en España son los de Pablo Minguet e Yrol (1754) y el de Andrés de Sotos (1760). Son libros testimoniales por cuanto no aportan nada nuevo con respecto a lo que ya había sido publicado con anterioridad, pero demuestran que la guitarra de cinco órdenes seguía gozando, todavía en esas fechas, de gran aceptación.



Figura 29. Pablo Minguet e Yrol, *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos [...]*, 1754

III.1.1.2. Escuela Italiana

El desarrollo de la escuela italiana de guitarra barroca comienza con la importante contribución del ya citado Girolamo Montesardo. Fue un compositor de música sacra y madrigales aunque su lugar en la historia de la música es más conocido por ser el primer autor que describe la notación de acordes para el rasgueado de la guitarra de cinco órdenes mediante el uso del alfabeto, según aparece en su *Nuova inventione d'intavolatura, per sonare li balletti sopra la chitarra spagniuola, senza numeri, e note; per mezzo della quale da se stesso ogn'uno senza maestro potrà imparare* (1606). Este sistema de notación fue bastante popular en Italia durante el siglo XVII expandiéndose y convirtiéndose en el más difundido. En ese libro se incluyen canciones populares y patrones armónicos de la época, como el *ruggiero*, la *bergamasca* o la *folía*. Hasta la fecha, es la primera publicación italiana de la que tenemos constancia que incluya la *chacóna* y la *passacaglia*.

El primer guitarrista y compositor relevante italiano del siglo XVII es Giovanni Paolo Foscari. Como ya hemos dicho, su contribución en la historia de la guitarra es determinante, al incluir en la publicación del *Primo, secondo e terzo libro*, impresa alrededor de 1630, una mezcla del estilo rasgueado y punteado en notación de alfabeto y tablatura. Su música marca una nueva etapa en la evolución de la guitarra e

incluye *toccatas, chaconas, pasacalles, folías, gallardas* y otras piezas instrumentales. Murió alrededor de 1650 y Gaspar Sanz lo cita entre los grandes maestros de Roma.

Francesco Corbetta (1615-1681), nacido en Pavía, es uno de los guitarristas más notables de su siglo. Profesor en la Universidad de Bolonia, tuvo como discípulo a Giovanni Battista Granata, trabajando para la corte de Italia, Francia e Inglaterra. En 1639, publicó en Bolonia una colección en la que presenta los pasos de danza de forma predominantemente rítmico-armónica. En cambio, en la obra *Varii caprici per la ghittara spagnola* (Milán, 1643), la música presentada en tablatura ocupa una mayor parte, sin excluir los rasgueos al uso, a la vez que incluye un método para tocar el bajo continuo en la guitarra. Sus composiciones abarcan los tres estilos. Sus libros más importantes fueron *La Guitarre Royale, dediée au Roy de la Grand Bretagne* (París, 1671) y otro con el mismo título publicado tres años después, este dedicado al rey Luis XIV.

En la segunda mitad del siglo, Italia fue el escenario de un enorme florecimiento del arte guitarrístico. Las obras que ofrecen compositores como Giovanni Battista Granata, Giulio Banfi, Francesco Coriandoli, Angiolo Michele Bartolotti, Francesco Asioli y Ludovico Roncalli son de una excelente calidad.

III.1.1.3. Escuela Francesa

Como ya vimos al tratar la guitarra de cuatro órdenes, ese instrumento tuvo en Francia una gran aceptación en el siglo XVI. Sin embargo, en los dos primeros tercios del siglo XVII ese interés se inclina hacia el laúd, dando lugar al florecimiento de brillantes instrumentistas, continuando una tradición que ya había empezado a manifestarse con grandeza en las últimas décadas del siglo anterior. Es en la música de los laudistas franceses del siglo XVII (Johann Gottfried Conradi, Jacques Gallot, Denis Gaultier y Charles Mouton, entre otros), en donde encontramos el origen del *estilo briséé*, que tanta influencia ejercerá en la interpretación del clave a través de músicos como François Couperin y Jean-Philippe Rameau. Es en este contexto en el que el español Luis de Briceño revive el interés por la guitarra de cinco órdenes al publicar en

París en 1626 su libro *Metodo mui facilissimo para Aprender a tañer la guitarra a lo español*.

Aunque Francesco Corbetta nació en Italia, también puede ser considerado como perteneciente a la escuela francesa, debido a que durante el tiempo que este músico estuvo al servicio del rey Luis XIV creó en su entorno un destacado círculo de discípulos e intérpretes. Cuando murió, en 1681, su puesto en esa corte fue ocupado por su alumno más famoso: Robert de Visée (c.1660 - c. 1724). La música de De Visée es sumamente elegante y refinada, siendo el *Livre de pièces pour la guitarrre dédié ou Roy* (París, 1682) su obra más importante y quizá también la más destacada de la época en Francia. Contiene un gran número de danzas, agrupadas en seis suites; cada una de ellas tiene entre tres y seis movimientos con su respectivo prelude. En 1686 y 1689 publica dos libros más para guitarra. Cabe mencionar el libro dedicado a la tiorba *Pièces de Théorbe et de Luth* (1716) en donde incluye algunas piezas escritas con anterioridad para guitarra. Otros representantes de la escuela francesa son: F. Martin, G. Nivers, R. Médard, H. Grénerin y N. Derosier. También han llegado hasta nosotros manuscritos anónimos, procedentes del siglo XVII francés.

François Champion (1668?- 1748) fue un gran guitarrista y tiorbista. Escribió un solo libro para guitarra, *Nouvelles découvertes sur la Guitarrre* (París, 1705) y en 1716 aparece la publicación de su *Traité d'accompagnement et de composition*. En su libro de guitarra presenta diferentes *scordaturas* para muchas de las piezas que se incluyen aunque al final encontramos varias obras escritas para la afinación más usual del instrumento.

Junto con el laúd, la guitarra ocupó en la segunda mitad del siglo XVII un lugar relevante en Francia, especialmente en el ambiente de la corte aunque, no tuvo allí la enorme trascendencia social que el instrumento experimentó en España. A partir de mediados de ese siglo, el estilo francés y la tablatura francesa se iban a imponer en los países de habla alemana. Esa influencia fue importante en un gran número de músicos europeos, entre ellos, Johann Sebastian Bach.

La posibilidad de afinar de diferentes formas la guitarra estaba favoreciendo aún más el uso del rasgueo, tendencia que empezaba a ser mayoritaria: la guitarra comenzaba un período de decadencia general. Tendrían que llegar las primeras décadas del siglo XIX para volver a encontrar una época verdaderamente brillante para el instrumento, cuando la guitarra experimentó una profunda transformación organológica, convirtiéndose en una guitarra de seis cuerdas simples, tras haber sido por un corto período, un instrumento de seis órdenes dobles.

III.1.2. Técnica y procedimientos

No son muchas las fuentes en las que podemos encontrar referencias a los procedimientos técnicos empleados por los guitarristas que protagonizan los comienzos de la guitarra barroca. Por esa razón, cabe suponer que las bases técnicas de la época nos remiten a principios ya enunciados en los capítulos dedicados a los libros de vihuela y laúd del siglo XVI.

Sin embargo, a partir de 1630 y a lo largo de ese siglo, son numerosas las indicaciones referidas a la forma de realización de procedimientos técnicos (muchos de ellos nuevos) aunque es Sanz quien mejor los sistematiza. En su *Instrucción* deja caer una suave crítica hacia los maestros italianos que le precedieron, al afirmar que

[...] En ninguno de los Autores que han impresso sobre este Instrumento, he hallado modo para que vno de si propio pudiera adelantarse, pues no todo lo han de enseñar los Maestros, pero estos deven dar camino para que el Discipulo ande sin tropieço; porque el Foscarini (que en sus Obras se intitula el Academico Caliginoso) Caspergier, Pelegrin, Granada, Lorenço Fardino, y vltimamente Francisco Corbeta, el mejor de todos, no traen bastantes reglas, pues a lo sumo enseñan a que tañan aquellas pieças suyas, pero ninguno da regla para que se componga, y adelante, sin tener siempre el Maestro al lado [...]¹⁰⁶

¹⁰⁶ *ibid.*, [Fol. 6 r.], p. LXI.

De una manera genérica, podemos señalar tres recursos que representan una absoluta novedad con respecto a los usos de años anteriores: el desarrollo del rasgueado, la presencia continua de ligados y el florecimiento de nuevos ornamentos. Además, destacan las detalladas explicaciones que aparecen en diferentes libros y tratados de la época referidas a la correcta ejecución de esos adornos nacidos a partir del instrumento, desde los trinos hasta el vibrato, así como algunas referencias a las correctas posiciones de ambas manos.

En contraste con la ausencia de indicaciones sobre ornamentación que se encuentran en los libros de música para vihuela y guitarra del s. XVI, a partir de mediados del siglo XVII los libros de guitarra ya empiezan a aportar información sobre la manera más adecuada de ornamentar. En la tablatura de la guitarra de cinco órdenes, el término genérico para referirse a un ornamento es, en italiano, *tremolo*, en francés, *agrément* y en español, *habilidad* o *afecto*. Cada uno de esos términos se define como una expresión melódica corta que puede referirse a una sola nota o al enlace entre dos. Por tanto, un *tremolo* no se refiere necesariamente a un ornamento específico; es también un término genérico, y cuando aparece en una nota determinada, el ejecutante puede elegir entre los ornamentos que se pueden aplicar en cada caso, sea un trino, mordente, apoyatura o cualquier otro que resulte más conveniente. En el estilo punteado, James Tyler, clasifica los ornamentos y principales procedimientos técnicos en seis grandes grupos: trino, mordente, apoyatura, ligado, vibrato y arpeggio.¹⁰⁷

¹⁰⁷ TYLER, James: *The Early Guitar. Early Music Series: 4. A History and Handbook*, Londres, Oxford University Press, 1980, p. 87.



Figura 30. Guía para la realización de ornamentos y otros procedimientos en *Livre de Guitarre* (1682) de Robert de Visée, p.7

Las denominaciones de estos adornos varían mucho dependiendo de los países e incluso entre los compositores del período. Por ejemplo, Gaspar Sanz y los guitarristas españoles llaman *Temblor* al vibrato, que también recibía en Francia la denominación de *miolement* y en Italia, *tremolo sforzato*, *acento* o *flatement*; el *Trino* recibía la denominación de *tremolo* o *trillo* en Italia y *tremblement* en Francia; *Extrasino* al ligado (*strascino* en Italia y *cheute* o *tirade* en Francia); *Apoyamento* a la apoyatura desde la nota inferior (este término tuvo en Francia signos y denominaciones similares a aquellos que se referían a los ligados: *cheute* o *petite chute*); *Esmorsata* a la apoyatura desde la nota superior; y *Arpeado* al arpeggio (*arpège* en Francia y *arpeggio* en Italia). Como se observa, la variedad de nombres y signos dados a los mismos procedimientos fue considerable y en ocasiones, también el mismo símbolo se refería a procedimientos distintos. De la misma manera, en la actualidad han cambiado algunos de sus nombres aunque algunos de ellos se mantienen, en algunos casos con aplicaciones diferentes. Todos los adornos mencionados, a excepción del arpeggio, son ejecutados con los dedos de la mano izquierda.

Los ornamentos realizados con la mano derecha corresponden en esta época principalmente a las variantes de rasgueados y arpegios. A grandes rasgos, se podrían clasificar en tres grupos:

Trillo: Serie de rápidos rasgueados ascendentes y descendentes descrito en diversas formas. Según Foscarini, (1630) se realiza con el pulgar y con el dedo medio aunque también indica que se puede realizar con el dedo índice, en una suerte de combinación que alterna el rasgueado ascendente con el descendente y cuya velocidad y proporción deben tener correspondencia con el tempo de la pieza que se ejecuta.

Repicco: Se podría definir como un desarrollo del trillo con mayor complejidad y consecuentemente origina una mayor vitalidad rítmica. Es susceptible de una mayor variedad en el uso de los dedos.

Arpegios rasgueados: Los rasgueados lentos fueron lógicamente utilizados en muchos casos, principalmente en movimientos lentos como la sarabanda. De manera general, se puede afirmar que el ascendente podía ser ejecutado con cualquiera de los dedos o con una combinación de ellos mientras que para el descendente debía ser más procedente la realización con el índice o el pulgar. Tal y como hemos señalado al referirnos al rasgueado en este tipo de música, el conocimiento de las particularidades de todos estos adornos es imprescindible para una primera aproximación a este complejo repertorio. Un completo estudio sobre la notación y realización de los adornos en la guitarra barroca se encuentra en los estudios referidos de James Tyler.

III.1.2.1. Mano derecha

La tradición en España de los instrumentos relacionados con la cuerda pulsada debió dar por establecidos algunos procedimientos básicos que, sin duda, se transmitieron al margen de tratados o libros especializados. Ello ocurrió sobre todo a partir del siglo XVII, cuando la guitarra se convierte en un instrumento transversal y presente en todos los estamentos sociales.

En la mano derecha encontramos el principal cambio de procedimiento técnico respecto al siglo anterior: el rasgueado (*batterie*, en francés, *battente*, en italiano). Esta manera de realización instrumental supondrá un recurso que tendrá una trascendencia enorme en la evolución de la guitarra hasta el punto de que con el tiempo

y hasta la actualidad, se ha llegado a convertir en una característica inherente al instrumento. Es Sanz el primer guitarrista que incluye indicaciones acerca del movimiento de la mano derecha en lo referente al rasgueado.

Ya hemos advertido que esa aproximación técnica, que desde entonces parece tan natural, venía practicándose desde muchos años antes de que aparecieran los documentos impresos que prueban su utilización. Es verdad que el estilo de la música renacentista se contrapone a la naturaleza del acorde rasgueado e incluso arpegiado pero sabemos a través de algunos documentos ya citados que la *música golpeada* existió desde las primeras décadas del siglo anterior: dejar caer la mano derecha sobre cada uno de los órdenes del instrumento de manera sucesiva es un gesto natural intrínseco al carácter y forma del instrumento. Por otra parte, cuando tratábamos sobre las indicaciones más comunes en la música impresa relacionadas con los procedimientos técnicos de la mano derecha en el laúd renacentista, se podía comprobar la existencia de una directriz para realizar acordes de tres o más voces que tenía en el pulgar y el índice su medio de realización, implicando una incipiente forma de rasgueado en forma descendente y ascendente, independientemente de la velocidad de realización. En un capítulo anterior se mencionaban dos libros en los que ya se incluyen procedimientos que están entre los primeras demostraciones documentales que se refieren específicamente a la ejecución de las notas de los acordes de manera no simultánea: *Airs de differents autheurs* de Gabriel Bataille (1608-1615) y *Harmonie Universelle* (1627) de Marin Mersenne. Hay también que señalar que el uso del plectro, tan común en instrumentos de cuerda pulsada en siglos anteriores al XVI, habría tenido en los acordes rasgueados un uso cuando menos ocasional, que en el caso de la citerna inglesa se prolongó durante mucho tiempo. En cualquier caso, lo que es evidente es la inexistencia de signo alguno que identifique de manera inequívoca las realizaciones de rasgueados aplicados a instrumentos anteriores a la guitarra de cinco órdenes. Sabemos de su utilización no solo mediante la información que nos aportan diferentes documentos escritos sino que cabe suponerla mediante la observación de ciertos pasajes en los que este procedimiento técnico puede ser no solamente conveniente sino necesario.

Este ha sido un tema de discusión recurrente. A veces se ha querido sostener la hipótesis que negara la posibilidad de utilización de cualquier tipo de procedimiento rasgueado en instrumentos de cuerda pulsada anteriores a la guitarra barroca. Y de la misma forma, aún sin existir notaciones musicales que lo prueben (la referencia a *música golpeada* pertenecía sin duda al ámbito popular) se podría argumentar que ese procedimiento era parte de la realización instrumental en la guitarra de cuatro órdenes. Ciertamente, en el repertorio español de música impresa no cabe la demostración, aunque por las características de algunas piezas a las que hemos aludido, podría ser más factible su inferencia en el repertorio francés o quizá italiano de ese instrumento.

El desplazamiento de la mano derecha de manera transversal a las cuerdas y el uso de la muñeca fueron procedimientos necesarios para desarrollar las distintas formas de rasgueados. Aunque son escasos los libros de guitarra en donde se encuentran indicaciones específicas sobre la correcta ejecución de las diferentes formas de realización, cabe señalar que los rasgueados deben de atenerse a dos disposiciones de movimiento: el que está basado en el giro de la muñeca y el que parte de los nudillos para su realización. Resulta muy importante no confundir ese movimiento de la mano con el desplazamiento del antebrazo que solamente pudiera ser necesario en ciertas ocasiones. En los rasgueados ascendentes, es la parte exterior del dedo (o en ocasiones la parte frontal) la que ejecuta el procedimiento. En sentido opuesto, es la parte interior la que toma parte en ese recurso. Lógicamente, entre los guitarristas actuales familiarizados con el uso de las uñas, todos los rasgueados hacia abajo comienzan con la parte exterior de las uñas de cada uno de los dedos que participan en el procedimiento, independientemente de que el ejecutante mantenga sus uñas con una longitud que rebase la punta del dedo. En el caso del dedo pulgar, es necesario cuidar al máximo la realización del rasgueado descendente si se utiliza la uña. En este sentido, en las interpretaciones de este repertorio en la guitarra moderna, es aconsejable el uso exclusivo de la yema de ese dedo para la realización de los rasgueados ascendentes con pulgar. Ese procedimiento hará posible una aproximación mucho más cercana al resultado sonoro propio del instrumento original.

Por otra parte, el desplazamiento longitudinal de la mano en su aproximación a la zona más alejada del puente, debió ser una costumbre comúnmente aceptada ya que las piezas dedicadas exclusivamente al estilo rasgueado resultan mucho más orgánicas y naturales en su realización cuando se tañen sobre los últimos trastes del instrumento. Así se observa en la siguiente imagen:



Figura 31. Jean DARET, *Joueur de guitare* (1636).Musée Granet. Aix-en-Provence.

Cuando la pieza contiene ambos estilos o únicamente el punteado, el resultado óptimo podría encontrarse en una posición central, que nos permitiera el desplazamiento hacia diferentes secciones del instrumento.



Figura 32. Simon VOUET, *Mujer tocando la guitarra* (c.1618-20). Metropolitan Museum of Art. Nueva York.

Encontramos numerosas indicaciones acerca de los acordes rasgueados en diversos libros de la época. El número de órdenes para cada acción del rasgueado viene indicado mediante el alfabeto o la tablatura, notaciones descritas anteriormente.

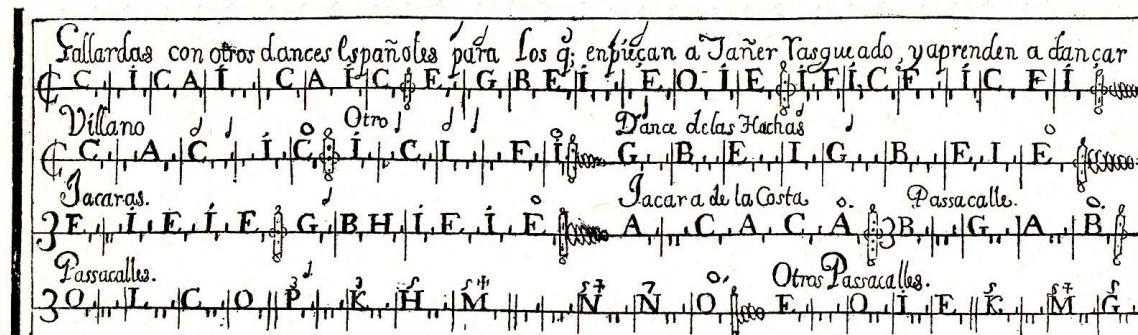


Figura 33. Gaspar SANZ, Signos de rasgueados en la tablatura italiana, [Fol. 18 r] LXXXI

Para realizar los rasgueados en la guitarra barroca (que pueden tener cierta analogía con los de la guitarra moderna si se comprende el espíritu sonoro del procedimiento), hallamos diferentes opciones: el rasgueado ascendente (hacia abajo e indicado en la tablatura italiana con una pequeña línea vertical debajo de la línea horizontal) que se encuentra en las piezas escritas en España e Italia para guitarra barroca, se realiza mediante múltiples combinaciones: el dedo índice, el dedo medio, la combinación de ambos, añadiendo el pulgar a cada una de estos recursos o la secuencia del dedo anular, medio e índice, añadiendo el dedo pulgar a esta última combinación. En el caso de los rasgueados descendentes (hacia arriba e indicado en la tablatura italiana con una pequeña línea vertical sobre la línea horizontal) el procedimiento más generalizado es el que utiliza el dedo índice o únicamente con el dedo pulgar (Robert de Visée especifica este último rasgueado con el signo \frown). Es también posible la combinación de dos dedos. Es necesario tener presente que la guitarra barroca tiene una menor tensión en las cuerdas y, consecuentemente, es característica la ligereza de sus rasgueados.

Son muy frecuentes las secuencia rítmicas que combinan diferentes tipos de rasgueados, ascendentes y descendentes, y en estos casos se deben alternar los dedos mediante diferentes patrones de uso. En ese sentido, es necesario para el intérprete especializado en este repertorio llegar a poder improvisar la adecuación de los diversos

procedimientos a partir de los desnudos esquemas de acordes que se encuentran en muchos libros.

La velocidad de ejecución de los rasgueados vendrá determinada por el carácter de cada pieza y por las series o secuencias que mejor se aproximen a su espíritu. De forma general, podríamos decir que en piezas lentas quedarían fuera de contexto los rasgueados rápidos. De la misma manera, un carácter musical delicado excluiría una realización vigorosa de aquellos. La comprensión del contexto resulta muy importante para decidir las mejores opciones, especialmente cuando nos encontramos con obras en las que una sencilla estructura es lo único que nos ha llegado.

La realización de cada uno de estos rasgueados tiene resultados diferentes pero en todos los casos se requiere una técnica sutil que permita recorrer todas las cuerdas del instrumento de una forma suave o en ocasiones enérgica pero conservando siempre un concepto claro del sonido propio de la guitarra barroca, «sin arañar las cuerdas, como muchos hacen, sino con mucha policia, lo q baste para q se perciba el sonido, y no el impulso de la mano».¹⁰⁸ Hay que tener en cuenta que el carácter de este rasgueado propio de la guitarra barroca, poco tiene que ver con el que posteriormente desarrolla la guitarra flamenca. Si bien es verdad que la naturaleza del movimiento de la mano tiene aquí el origen del procedimiento, las diferencias en la construcción de los instrumentos y en la tensión de las cuerdas que existen entre una guitarra de cinco órdenes y la guitarra flamenca son lo suficientemente grandes como para determinar una aproximación diferente en cada caso.

Llama la atención que la técnica del rasgueado apenas es explicada en los libros de la época. Ni siquiera lo hace Gaspar Sanz, a pesar de que puede ser considerado como el tratado más completo acerca de la técnica de la guitarra barroca. Se deduce, por tanto, que la tradición de ese procedimiento estaba lo suficientemente asentada en España como para dar por supuesto el conocimiento básico de su funcionamiento. El mismo Gaspar Sanz, afirma en la Regla Octava de su primer libro que:

¹⁰⁸ SANZ, Gaspar, Regla primera, documentos, y advertencias generales para tañer de punteado, [fol. 11 r.] p. lxxi.

[...] siguense despues dos paginas, la primera contiene los sones ordinarios Españoles de Rasgueado para que con ellos el que empieza, se facilite, y señoree del instrumento, pues con ellos, y la tabla, se puede componer mas de los que te puedo enseñar. Siguese otra pagina, que contiene sonadas Francesas con Italianas, que por ser el Gran Duque de Florencia, y el de Mantua, tendran alguna excelencia. Quando halles en qualquiera son dos raitas, significa, que desde alli se ha de repetir segunda vez aquella música.

Hasta aqui son documentos para tañer Rasgueado; y si alguno desea adelantarse, y saber puntear bien la Guitarra, le darè las reglas mas principales que usan los mejores Maestros de Roma [...] ¹⁰⁹

A partir de este texto, resulta evidente también que en el aprendizaje instrumental, la técnica del rasgueado en la guitarra barroca era el primer paso o procedimiento que el principiante debía practicar ya que además de figurar entre los consejos iniciales del primer libro de Sanz, el autor refiere que, después de rasguear, se aprenderá a puntear.

Para la realización del estilo punteado, no aparecen en los libros y tratados de guitarra barroca indicaciones específicas, salvo alguna excepción, como es el caso de Gaspar Sanz. Menciona la utilización del dedo anular y la conveniencia de no repetir un mismo dedo cuando señala que

[...] aplicando, si fuere necessario, el quarto dedo de la mano drecha para la quarta voz, en algunos puntos...procurando, que los dedos de la mano drecha se repartan bien por las cuerdas, alternando los movimientos, y que un dedo no toque dos golpes continuados. ¹¹⁰

En ese sentido, Francisco Guerau continúa la línea de Sanz en el *Poema Harmónico* cuando se refiere a la realización de las glosas, recomendando la alternancia de los dedos índice y medio y señalando las desventajas de la repetición de dedos. Ambos autores recogen la recomendación que un siglo antes hacía Fuenllana en su

¹⁰⁹ *ibid.*, [Fol.10 v], p. LXX.

¹¹⁰ *Advertencias generales para tañer de punteado* [Fol.11 r], p. LXXI.

Orphenica Lyra sobre la conveniencia del uso del pulgar para las cuerdas inferiores y los dedos índice y medio para las superiores. En la *Regla segunda, de la mano derecha*, se refiere Sanz a la acción del pulgar de esta manera:

[...] Del pulgar de la mano drecha, es necessario tener grande cuidado, porque como siempre toca la voz baxa, si hallareis dos numeros, aunque sea en las dos rayas mas baxas, procuren que el pulgar toque el bagete, porque le pertenece a èl explicar aquella voz, para que tenga mas cuerpo, y porque no suena tambien la segunda herida àzia arriba con el indice, como con el pulgar àzia abax, y pueden probar esta regla en la tercera diferencia de la Xacara, al quarto compàs, y experimentaràs, que alli es mejor tañer la segunda con el pulgar, que con otro dedo, y asimismo en otros casos [...]¹¹¹

En cualquier caso, las escasas referencias a las digitaciones en la mano derecha no son diferentes a las que se incluían en los libros de vihuela y laúd que hemos mencionado en capítulos anteriores. Hay una tendencia general a la realización de escalas mediante la alternancia de los dedos índice y medio y se excluye el uso del *dedillo*; el uso de la primera digitación y la marginación de la segunda, permanecen vigentes hoy en día en la técnica de la guitarra clásica.

En el Prólogo de *Cifras Selectas de Guitarra* (1722), uno de los últimos libros dedicados a la guitarra barroca, cuyo autor es Santiago de Murcia¹¹², encontramos unas valiosas indicaciones acerca de la posición y usos de la mano derecha. En ese texto, el autor escribe:

[...] Tocante a la mano derecha, en primer lugar se advierte: que el común estilo a todos los principiantes es: que pongan el dedo meñique fuera de la puente de la Guitarra, para que este mas firme la mano, por que muchos no pueden entonces erir las cuerdas puesta la mano en el aire, sino de la suerte dicha. Lo

¹¹¹ [Fol.11 r] LXXI/LXXII.

¹¹² MURCIA, Santiago de: *Cifras Selectas de Guitarra*, 1722. International Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library. Este manuscrito es el libro más antiguo dedicado a la guitarra que se conserva en Latinoamérica y contiene 87 danzas escritas para el instrumento. Fue descubierto en Santiago de Chile en 2006 por Alejandro Vera.

cual no se vera practicado en ningún diestro, que trate a este instrumento con algún primor, maiormente quando son obras delicadas, i en ellas ay golpes rasgueados, pues se ve en estos casos tocarse en el medio de el instrumento. Y solo usar de la mano puesta en la puentecilla, quando se necesita que suene mas, como quando se acompaña a otro instrumento. Los dedos con que se yeren las cuerdas son, el pulgar, el indize, i el de el corazón. Advirtienddo que el pulgar sirve para terceras, quartas y quintas. Los otros dos, para segundas y primas [...]

El apoyo del dedo meñique en la tapa armónica fue un tema de debate hasta bien entrado el siglo XIX, por lo que el consejo de evitar ese sostén, que aparece en este manuscrito para los expertos en el instrumento y cuya práctica habría sido tenido en cuenta sin duda con anterioridad con el objeto de facilitar la realización de los rasgueados, se adelanta en más de cien años al asentamiento definitivo de la posición de la mano derecha, tal y como hoy la conocemos. No olvidemos que guitarristas como Fernando Sor y muchos otros de la escuela italiana del siglo XIX abogaban por apoyar el meñique mientras que Dionisio Aguado, como veremos más adelante, era un firme defensor de las ventajas que suponía no apoyar ese dedo en la tapa armónica.

Es curioso observar que, entre los libros de guitarra, apenas se encuentran menciones sobre el uso de la yema o la intervención de las uñas aunque la utilización de la yema para tañer el instrumento es relativamente generalizada. En la *Aprobación del Licenciado Sebastian Alfonso, Racionero y Maestro de Capilla de la Santa iglesia Metropolitana de Zaragoza*, de la obra de Gaspar Sanz *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*, encontramos una elocuente frase: «Vnos ay que tañen con vñas, que roban los sentidos, y otros que los arañan».¹¹³

Las razones para evitar la pulsación con uña resultan evidentes si hablamos de una longitud inapropiada. Están relacionadas con la elaboración de las cuerdas con tripa, la ligereza de construcción, las cuerdas dobles, la cercanía de estas con la tapa armónica y el diapason y el propio carácter de la propia música. Por otra parte, las cuerdas de tripa son susceptibles de romperse con más facilidad cuando se emplea la uña. No hay que olvidar que el procedimiento del rasgueado es inherente al

¹¹³ *op. cit.*, [Fol. 4v.], p. LVIII.

desarrollo de la guitarra de cinco órdenes y que las diversas posibilidades de realización son mucho más adecuadas empleando la yema de los dedos. Las uñas pueden llegar a impedir el normal desplazamiento de la mano sobre las cuerdas en una guitarra barroca debido a circunstancias señaladas anteriormente pero, si el ataque es adecuado, no deben de suponer un impedimento al interpretar este repertorio en una guitarra moderna. Evidentemente, hay que tener siempre en cuenta que este es un tipo de rasgueado propio del espíritu de un instrumento específico y que, como hemos dicho, nada tiene que ver con el que se utiliza para otros tipos de música. La ligereza y sutileza necesarias son características propias que confieren a esta música una dificultad añadida.

Sin embargo, tenemos constancia de notables y significativas excepciones. Se conserva un libro que hace una interesante referencia al uso de las uñas por parte del guitarrista italiano Francesco Corbetta. Se trata de la mención que hace Adam Ebert en sus memorias al hecho de que Corbetta se viera forzado a suspender un concierto en Turín debido a la rotura de una de sus uñas:

[...] Recientemente, el guitarrista Corbetta, de fama mundial y profesor en las cortes europeas más importantes, vino aquí (a Turín) desde Inglaterra. Pero a causa de la desafortunada rotura de una uña de su dedo (y teniendo en cuenta que el crecimiento de la misma es muy lento en personas mayores) fue imposible para él hacer su presentación en el festival con su grupo instrumental, a pesar de su ferviente deseo. Todos los músicos extranjeros que actuaban para la corte de Turín recibían un pago de 500 Thlr. y Madame Royale quiso expresarle su generosidad al no pedirle nada al señor Corbetto [sic]. Corbetta se quejó amargamente al aducir que había venido desde Inglaterra con grandes dificultades y debido a que había invitado a venir allí (a Turín) a los músicos para tocar en su grupo bajo su responsabilidad, tuvo que pagarles después con su propio dinero [...] ¹¹⁴

¹¹⁴ «Recently the world-famous guitarist Corbetta, who taught all the Potentates of Europe, came here [to Turin] from England. But because he had the misfortune to break a fingernail (and with old folk these grow again very slowly) it was impossible for him to present himself at the festival with his consort, however much he wanted to. Every foreign musician who performed at court in Turin was given 500 Thlr. and Madame Royale wished to show her generosity by not withholding anything from Signor Corbetto [sic]. Corbetta complained bitterly that he had come from England with great difficulty, and because he had invited people from Italy to come there [to Turin] to play in consort on his guarantee, he had to pay them afterwards out of his own pocket». Adam Ebert aka Aulus Apronius - Reise-

Esta información nos aporta un testimonio importante que confirmaría el uso de las uñas por parte de Corbetta, al menos en sus últimos años, ya que su muerte acaeció con anterioridad a mayo de 1681 y el hecho relatado tiene lugar en 1678.

De la misma manera, el grabado que aparece en el libro *Armoniosi concerti sopra la chitarra spanuola*¹¹⁵ de Domenico Pellegrini no deja lugar a dudas sobre el empleo de las uñas para la pulsación de las cuerdas.



Figura 34. Domenico Pellegrini, *Armoniosi concerti sopra la chitarra spagnuola*. Detalle de su mano derecha

Existen más alusiones al empleo de la pulsación con uña en documentos y tratados de la época referidos a otros instrumentos de cuerda pulsada. En lo que respecta al laúd y al chitarrone, se pueden encontrar observaciones en donde se menciona e incluso se recomienda el tañido con la uña que comentaremos en el siguiente apartado.

III.1.2.2. Mano izquierda

Las indicaciones técnicas referidas a su uso se circunscriben generalmente a las digitaciones que aparecen en las tablaturas, ya sean acordes en

Beschreibung, Franco Porto, 1724. Under Theil – Reise nach Italien, p.10-12. HALL, Monica: «Francesco Corbetta-The best of all», en: <<https://monicahall2.files.wordpress.com/2012/03/corbettasectioni.pdf>>. [Consulta: 27/05/2017]

¹¹⁵ Bolonia, Giacomo Monti, 1650.

alfabeto o pasajes punteados. De manera genérica y más allá de algunos ejemplos gráficos, se podría decir que la colocación de los dedos de la mano izquierda sobre el diapasón y la función de las distintas partes del brazo izquierdo son aspectos sobre los que no se encuentra mucha información en los diferentes tratados y libros de la época. Sin embargo, es necesario destacar las recomendaciones que tanto Gaspar Sanz en 1674 como Francisco Guerau en 1694 incluyen en sus respectivos libros: el primero en su *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española* y el segundo en su libro *Poema Harmonico*.

Sanz menciona diferentes razones que sustentan la conveniencia de no utilizar bordones. Además de las razones musicales que aduce, afirma que

[...] si alguno quiera puntear con primor y dulzura, y usar de las campanelas, que es el modo moderno con que ahora se compone, no salen bien los bordones, sino solo cuerdas delgadas, así en las cuartas, como en las quintas, como tengo grande experiencia; y es la razón. Porque para hacer los trinos, y extratrinos, y demás galanterías de mano izquierda, si hay bordón impide, por ser la una cuerda gruesa, y la otra delgada, y no poder la mano pisar con igualdad, y fuguetar una cuerda recia, como dos delgadas [...]¹¹⁶

Esta recomendación nos lleva a reflexionar sobre los procedimientos técnicos que se han visto afectados a lo largo del tiempo no sólo por el grosor o calibre de las cuerdas sino también por el material que se ha empleado a medida que el instrumento ha ido evolucionando. En la actualidad, el material utilizado para la fabricación de cuerdas ha exigido muchas veces mayor tensión en los instrumentos, con la consiguiente dificultad a la hora de pulsar y de pisar con los dedos de la mano izquierda. Ello, sin duda, ha sido una de las razones por las que muchos guitarristas de hoy en día obvian la realización de muchos ligados, incluso cuando la articulación musical lo requiere. El ligado es un recurso instrumental unido estrechamente a la naturaleza de la guitarra.

¹¹⁶ [Fol. 8 r] LXV.

Con respecto a la posición del dedo pulgar en el mástil, aparece en el tratado de Sanz una de las primeras indicaciones detalladas que a ella se refieren. Así, se puede leer:

[...] La mano izquierda deve aplicarse con garbo, y vizarria al mastil, sin asirlo con el pulgar, pues este es el timón de esta sonora barquilla, y no ha de estar fixo, sino dispuesto a todos los aires de las sonadas, y deve arrimarse, y hazer fuerza en medio la espalda del mástil, y la muñeca inclinarla àzia las clavijas, para que la mano vaya drecha y se arqueen mejor los dedos [...] ¹¹⁷

Francisco Guerau, por su parte, nos dice:

[...] se requiere el orden de las manos para la buena execucion; y en esto observarás, lo primero, que el instrumento se ha de assegurar, cargando el braço derecho sobre él: de modo, que no has de tenerle con la mano izquierda, porque esta ha de quedar libre, para correr con ligereza arriba, y abaxo el Diapasson de la Guitarra.

Lo segundo, que el braço izquierdo esté apartado del cuerpo en forma de arco, yassimismo la mano delante de los trastes; procurando que el dedo pulgar no salga por encima del braço de la Guitarra, como en el Violín.¹¹⁸

Ambos guitarristas destacan la importancia de la función de este dedo para el correcto funcionamiento de la mano, mencionando la necesidad de no emplear más presión de la que fuera necesaria. La correcta colocación del pulgar en la zona media del diapason, es una constante en los tratados y métodos españoles posteriores, a diferencia de otros publicados en el resto de Europa y sobre todo en Italia a principios del siglo XIX, que llegan a recomendar una posición del dedo pulgar que permita sobresalir por encima del mástil para poder incluso pisar algunos bajos. En la actualidad, se da por supuesto que la recomendación de Sanz y Guerau, corroborada por otros guitarristas como Fernando Sor y Dionisio tiene plena vigencia.

¹¹⁷ *Regla tercera, de la mano izquierda*, [Fol. 11 v] LXXII.

¹¹⁸ [Fol. 5] p. 19.

Guerau alude a la importancia de pisar las cuerdas con las puntas de los dedos para poder así *tener siempre la mano corva hacia fuera*. También hace mención del uso de la cejilla:

[...] has de acostumbrarte à vsar de la cejuela, que se haze pisando con el índice de la mano izquierda todas las cuerdas, ò menos, según fuere menester, que para la execución de algunos puntos es muy necessaria [...]¹¹⁹

El uso de la cejilla había sido explicado con anterioridad en algunos tratados de guitarra, como el de Amat, Ruiz de Ribayaz o Sanz. Este último nos muestra también el uso de la cejilla de dos cuerdas con el cuarto dedo.¹²⁰ También se encuentra la descripción de la cejilla en otros libros dedicados a diferentes instrumentos de cuerda, siendo fácil encontrar ejemplos en los que de manera implícita su utilización es necesaria.

Asimismo se halla en el *Poema Harmónico* la manera que recomienda para la realización del vibrato:

[...] este se executa, dando un golpe en la cuerda con la mano derecha, y mouiendo a vn tiempo la izquierda à uno, y otro lado, sin levantar el dedo del traste que pisa [...]¹²¹

Veinte años antes, Sanz describía el procedimiento del vibrato en la regla Sexta de su primer libro, titulada *Del temblor*, de la siguiente manera:

[...] El Temblor se haze ordinariamente con el dedo pequeño, y tambien alguna vez con los otros, desarrimando la mano del mastil, rebatiendola con mucho pulso a vn lado, y otro, con grande velocidad, y prontitud, al mismo tiempo que se tañe el numero señalado [...]¹²²

¹¹⁹ *op. cit.*, [Fol. 5] p. 19.

¹²⁰ *op. cit.*, [Fol. 15 r.] p. LXXVIII.

¹²¹ *op. cit.*, [Fol. 5] p. 18.

¹²² *op. cit.*, [Fol. 12 r.] p. LXXIII.

La descripción de un tipo de *quiebro* que Venegas de Henestrosa hacía en su libro en el año 1557, podría suponer el primer ejemplo impreso de ejecución de vibrato. El autor escribe «El quiebro, es menear el dedo encima de la cuerda y traste, q quisiere tocar».¹²³

III.2. Otros instrumentos de cuerda pulsada: procedimientos técnicos

El laúd renacentista evolucionó hacia un instrumento con mayor número de órdenes y por tanto, también sufrió alteraciones en las diferentes partes que conforman su cuerpo. Esos cambios, que empiezan a finales del siglo XVI y son evidentes en las primeras décadas del siglo XVII, se asientan en torno a 1650, época a partir de la cual el instrumento comienza a tener una cierta estabilidad y disfruta de un florecimiento que se extiende hasta mediados del siglo siguiente.

En los últimos años del siglo XVI, varias décadas antes del desarrollo de la guitarra en Italia, surgió en Florencia un instrumento cuya función principal estaba destinada al acompañamiento. Derivado del laúd (cuya primacía en la Italia del siglo XVI se trasladó a Francia en el XVII y a Alemania en XVIII), fue llamado chitarrone, recibiendo también el nombre de tiorba, aunque las delimitaciones terminológicas son difíciles de establecer. Sus principales características fueron: la adición de un segundo clavijero a mayor distancia del puente en donde estaba situado el clavijero principal, con el consecuente aumento del número de cuerdas; la afinación grave de la primera cuerda (y a menudo también de la segunda) y la adopción de cuerdas simples en vez de cuerdas dobles, aunque en este sentido hubo excepciones. Tanto el laúd como la tiorba y el chitarrone recibieron gran atención en Europa a lo largo de todo el siglo XVII y primeras décadas del XVIII, época a partir de la cual comienza un período de declive de esos instrumentos.

En algunos libros dedicados al laúd de la época que estamos tratando, encontramos una interesante compilación de indicaciones y procedimientos técnicos,

¹²³ *op. cit.*, Primer Libro, *Para la mano izquierda*, Fol. 3.

algunos de los cuales están relacionados con procedimientos cercanos a los aplicados a la guitarra. Ese es el caso de los tratados escritos por escrito por Alessandro Piccinini¹²⁴ y Thomas Mace.¹²⁵

Respecto a la posición de la mano derecha, Piccinini afirma en su tratado que el laúd y el chitarrone producen un mejor sonido cuando son tocados entre la rosa y el puente y que ese es el sitio en el que se debe colocar esa mano¹²⁶.

En el siguiente capítulo¹²⁷, el autor ofrece unos consejos sobre la colocación de esa mano, diciendo que para un buen aprendizaje, se debe cerrar el puño y después abrirlo un poco, hasta que las puntas de los dedos lleguen a tocar las cuerdas, con el dedo pulgar extendido y con el dedo meñique reposando sobre la tapa armónica.

Refiriéndose al dedo pulgar¹²⁸, Piccinini aconseja una pulsación dirigida hacia la tapa armónica, especificando un ataque *apoyando* e indicando que a continuación debe quedar colocado en la cuerda siguiente hasta que sea necesaria una nueva pulsación. De la misma forma se refiere a los acordes, justificando estas indicaciones por el buen sonido que produce y la comodidad instrumental. Es una referencia importante acerca de la estabilidad que ofrece a la mano derecha el reposo del dedo pulgar en alguna de las cuerdas inferiores.

Piccinini menciona dos posibilidades para realizar series rápidas de notas. En el capítulo IX describe las ventajas del uso del dedillo:

[...] encontré, que hacerlo solo con el índice, pulsando hacia arriba y hacia abajo de la cuerda con la ventaja de la uña es admirable, por su versatilidad y velocidad [...]

Es destacable también la descripción que hace Piccinini sobre la

¹²⁴ PICCININI, Alessandro: *Intavolatura di liuto et di chitarrone*, Bologna, Heredi di Gio. Paolo Moscatelli, libro primo. Petrucci Music Library.

¹²⁵ MACE, Thomas: *Musick's monument; or, A remembrancer of the best practical musick, both divine, and civil, that has ever been known, to have been in the world*. 1676. Edición facsímil, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1966.

¹²⁶ *ibid.*, cap. IV.

¹²⁷ *ibid.*, cap. V.

¹²⁸ *ibid.*, cap. VI.

realización de escalas con el pulgar e índice. Obsérvese que el tipo de figueta que recomienda es la denominada «española»:

[...] Para hacer estos *gruppi* y *tirate* con pulgar e índice, como ordinariamente se usa, se debe tener el pulgar muy por fuera y el índice muy por debajo, que haga como una cruz, y los otros dos dedos - el medio y el anular - estirados pero sin esfuerzo ni fatiga del brazo, haciendo poco movimiento de los dedos que hacen la *Tirata*, advirtiéndole que el pulgar no toque con más fuerza que el otro dedo sino que sea imposible reconocer diferencia alguna entre los dos, y así, ejercitándose, se podrá adquirir. Muchos, mientras hacen el *gruppo* con estos dedos, quieren acompañar el movimiento de otra voz, como he dicho en el Cap. IX pero esto no es real, porque a cada pulsación que hacen del acompañamiento, pierden una del grupo; pero debido a la velocidad, el oído de muchos queda engañado [...] ¹²⁹

Se muestra partidario de la combinación del índice medio para escalas y series de notas, insistiendo en el valor de conseguir la igualdad de sonido con diferentes dedos y pulsaciones, tal y como indicaba en el capítulo X al hablar sobre el sonido resultante de la digitación pulgar e índice:

[...] Se entiende por arpeggiar cuando se hacen tiratas o pasajes con el índice y el medio, y con el pulgar se va tocando otra parte. Esta forma de tocar da gran comodidad y placer al oído, porque los dos dedos con el mismo movimiento que hacen producen un sonido igual y admirable, y en cada lugar en el que se pueda hacer esto, así debe hacerse [...] ¹³⁰

Sobre la pulsación en el laúd, encontramos una explicación detallada que nos ofrece Thomas Mace en su libro y que coincide plenamente con las que ofrecía Piccinini:

[...] Y ahora, suponiendo que has adquirido perfección en tus posturas, procedamos a atacar una cuerda, que en primer lugar será la duodécima (en la que reposa el pulgar). Y en cuanto a esa tarea, sólo (primero) hay que mantener estirado el dedo pulgar, y rígido, y presionar suavemente hacia abajo esa cuerda,

¹²⁹ *ibid.*, Cap. X.

¹³⁰ *ibid.*, Cap. XI.

(con una ligera fuerza) para que el pulgar pueda dar la vuelta a esa pareja de cuerdas, (pues debes saber, que siempre las parejas de cuerdas son tañidas juntas) y descansar sobre la siguiente (o decimoprimer) cuerda, teniendo preparado el dedo pulgar para hacer lo mismo con ese orden; y así de cuerda a cuerda, hasta que hayas pasado por toda la serie de bajos de la misma manera.

Y cuando seas capaz de atacar las cuerdas de manera ascendente, trata de practicarlos al revés, y en realidad toda la tarea del pulgar, habrá terminado.

Pero debes recordar que cuando pulses un bajo, tienes que asegurarte de que tu pulgar descansa en el siguiente orden, y permanezca ahí hasta que sea utilizado en otro lugar.

Primero, observando con cuidado todavía, todas las posturas anteriores, con el pulgar siempre descansando sobre alguno de los Bajos, (donde lo desee) pongamos la punta del segundo dedo [medio], debajo de la cuerda aguda (unos tres pulgadas por encima del puente) como si solamente se tuviera la intención de sentir la cuerda, teniendo tu dedo índice (al mismo tiempo) cerca y en preparación, (sin tocar tu segundo dedo, o la cuerda) entonces levanta tu segundo dedo, desde debajo de la cuerda, forzando la cuerda con un ataque elegante, (pero también suave) para hacerla sonar con fuerza y con volumen; trata de hacer esto varias veces varias veces, el tiempo necesario, hasta que percibas, (después de varios intentos) que puedes obtener un sonido dulce, elegante y agradable de esa cuerda; y cuando eso se haga, esfuérzate en hacer lo mismo con tu dedo índice, tu segundo dedo [medio] manteniendo la misma postura de proximidad y preparación, que tenía antes el dedo índice [...] ¹³¹

¹³¹ «...And now, supposing you are perfect in your Postures, proceed to the striking of a String, the which First, shall be the Twelfth (the String on which your Thumb lyeth.)

And as to that Work, it is only (first) keeping your Thumb strait, and stiff, and gently pressing down that String, (with an easie strength) so, as your Thumb may only flip over it, viz. That Pair, (for you must know, that always the Pairs, are struck together) and rest it self upon the next (or Eleventh) String, your Thumb then standing ready, to do the like to That String; and so from String to String, till you have serv'd all the row of Basses after the same manner.

And when you are able thus, to strike them Forwards, try to practise them Backwards, which will presently be done, and the whole duty (or work) of the Thumb, quite finished.

But this you must remember, viz. When ever you strike a Bass, be sure you let your Thumb rest it self, upon the next Strings, and There let it remain, till you have Use of it elsewhere.

First, observing still, all your former Postures carefully, with your thumb ever resting upon some one of the Basses, (where you please) put he End of your second Finger, a very little under the Treble String, (about three Inches above the bridge) as if you did intend only to feel your String, having your Fore-finger (at the same time) close adjoyning in readiness, (yet not touching your second Finger, or the String) then draw up your second finger, from under the String, forcing the String with a pritty Smart Twitch, (yet gently too) to cause it to speak strong and Loud; the which, try to do several times, so long, till at last you perceive, (by several ways of Tryal) you can draw a sweet, smart, and pleasant sound from that string; and when that is done, strive to do the like with your Fore-finger, (your second Finger keeping the same Posture of closeness and readiness, as your Fore-finger kept...» *Op. cit.*, p.73.

Con respecto al uso de la pulsación con las uñas, encontramos interesantes referencias. En el caso de Alessandro Piccinini, se muestra partidario de su uso en los cuatro dedos de la mano derecha: pulgar, índice, medio y anular, especificando que la uña del pulgar no debe de ser larga (capítulo VI). Respecto a los otros tres, nos dice que las uñas deben sobresalir ligeramente por encima de la yema del dedo, conservando una forma ovalada. Curiosamente, recomienda que la longitud de la uña del dedo medio sea algo mayor en el dedo medio. También recomienda realizar el arpeggio «con la parte superior de la uña, haciendo poco movimiento de los dedos». En el capítulo XII nos dice que él ha empleado muchas veces «esa manera de arpeggiar cerca del puente con la punta de la uña y el pulgar tocando el *Canto fermo* resultando en un sonido plateado y encantador; pero en efecto, no será tan veloz ni ligero como si se hiciera con un dedo solo [el índice] ». ¹³²

Estas precisas indicaciones representan uno de los primeros testimonios escritos sobre la dirección de la pulsación. Es importante destacar que esa advertencia referida a la producción del sonido orientando la pulsación hacia la tapa armónica, tiene plena vigencia por la redondez de sonido que aporta, aunque también es motivo de desacuerdos, resultado de las diferentes preferencias en lo que se refiere al timbre. En cualquier caso, desde hace tiempo y por supuesto en la actualidad, se considera indudable que la vibración de las cuerdas resulta óptima cuando así son tañidas.

Cuando se observan algunos de los procedimientos técnicos que propugna, se evidencia que una gran parte de ellos solo son realizables o al menos son más fácilmente obtenidos mediante el uso de las mismas. El ejemplo más claro es el que se refiere a la realización de escalas tañidas con ambas partes de la uña del dedo índice: «yo encuentro que el hacerlo con el índice solo, tocando arriba abajo las cuerdas con la punta de la uña, resulta admirable por su limpieza y velocidad », ¹³³ lo que nos lleva a recordar la técnica del *dedillo* que Luis Milán mencionaba en su libro *El Maestro*.

¹³² *ibid.*, Cap. XII.

¹³³ *ibid.*, Cap. IX.

En el libro de Thomas Mace encontramos igualmente una referencia detallada al uso de las uñas, mostrando su preferencia por el sonido de yema cuando el laúd toca sin la compañía de otros instrumentos:

[...] notad que no atacáis las cuerdas con vuestras uñas, como hacen algunos, que mantienen esa manera como la mejor, pero yo no lo hago; y por esta razón; porque la uña no puede sacar un sonido tan dulce de un laúd, mientras sí se puede obtener al hacerlo con la punta de la yema del dedo.

Confieso que en un grupo instrumental, esa manera podría funcionar bastante bien, ya que la dulzura (que es la virtud excelente de un laúd) se podría perder entre la audiencia; pero el laúd solo, nunca podría recibir tan buen resultado de la pulsación con uña, como de la yema: aun así, (esta es mi opinión) dejemos elegir a los demás la manera como mejor les parezca [...]¹³⁴

Otra observación importante sobre el uso de las uñas en instrumentos de cuerda pulsada, en este caso en el laúd barroco, se refiere a Silvius Leopold Weiss. Así, en una carta escrita en 1723 a Johann Mattheson, el gran laudista alemán dice:

[...] Yo soy de la opinión que después del teclado no hay instrumento más perfecto que este (el laúd), sobre todo para *Galanterie*. La tiorba y el Archilaúd, que son muy diferentes entre sí, no pueden ser utilizados en piezas de *Galantería* [...] He adaptado uno de mis instrumentos para el acompañamiento en la orquesta y la iglesia. Tiene el tamaño, longitud, potencia y resonancia de la auténtica tiorba y tiene el mismo efecto, sólo que la afinación es diferente. Este es el instrumento que utilizo en estas ocasiones. Pero en música de cámara, os aseguro que una *cantata a voce sola*, próxima al clave, acompañada del laúd, tiene mucho mejor efecto que con el Archilaúd o incluso la tiorba, ya que estos dos últimos instrumentos se tocan normalmente con las uñas y producen en la cercanía un sonido duro y áspero.¹³⁵

¹³⁴ [...] take notice, that you strike not your Strings with your Nails, as some do, who maintain it the Best way of Play, but I do not; and for This Reason; because the Nail cannot draw so sweet a Sound from a Lute, as the nibble end of the Flesh can do.

I confess in a Consort, it might do well enough, where the Mellowness (which is the most Excellent satisfaction from a Lute) is lost in the Crowd; but Alone, I could never receive so good Content from the Nail, as from the Flesh: However (This being my Opinion) let others do, as seems Best to Themselves. *op. cit.*, p. 73.

¹³⁵ «...I am of the opinion that after the keyboard there is no more perfect instrument than this one [the lute], especially for *Galanterie*. The theorbo and the *Arciliuto*, which are quite different even from each

Esta circunstancia podría tener mucha relación con una función que desarrollaron estos instrumentos en esa época y que los situaba frecuentemente en un grupo instrumental. Una manera de asegurar su presencia sonora tendría su base en el empleo de las uñas, que produciría un sonido más brillante y de frecuencia más alta que el que se pudiera producir con el laúd, preferencia que queda confirmada en la afirmación que hace Thomas Mace.

Uno de los tratados más importantes escritos para la citerna (instrumento de cuerda pulsada muy popular en la Inglaterra de entonces) fue el de John Playford, *Musick's delight on the cithren* (1666). En el Prefacio, el autor hace una comparación con la *Gittar* destacando que esta tenía las cuerdas de tripa y las de la citerna eran de metal. También encontramos otra referencia sobre el uso de las uñas:

[...] Respecto a la mano derecha, apoye solamente su dedo meñique sobre la tapa armónica de su citerna, y así con su pulgar e índice y algunas veces el dedo medio, pulse las cuerdas, como se hace en la guitarra; esa manera antigua de tocar con un plectro no es buena y por esa razón mi consejo es que no se tenga en cuenta; y hay que estar seguro de que las uñas de la mano derecha se mantengan cortas.¹³⁶

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

other, cannot be used at all in *Galanterie* pieces... I have adapted one of my instruments for accompaniment in the orchestra and church. It has the size, lenght, power and resonance of the veritable theorbo and has the same effect, only that the tuning is different. This instrument I use on these occasions. But in chamber music, I assure you that a *cantata a voce sola*, next to the harpsichord, accompanied by the lute has a much better effect than with the *Arciliuto* or even the theorbo, since these two later instruments are ordinarily played with the nails and produce in close proximity a coarse, harsh sound». En ALTON SMITH, Douglas: *The Late Sonatas of Silvius Leopold Weiss*, Stanford (California), Stanford University, 1977, pp. 60-61.

¹³⁶ «For your right, hand, rest only your little finger on the belly of your cithren, and so with your thumb and first finger and sometimes the second strike your strings, as is used on the gittar; that old fashion of playing with a quill is not good and therefore my advice is to lay it aside; and be sure you keep your nails short on the right hand». En PLAYFORD, John: *Musick's delight on the cithren, restored and refined to a more Easie and Pleasant Manner of Playing than formerly*. Londres, impreso por W.G., 1666.

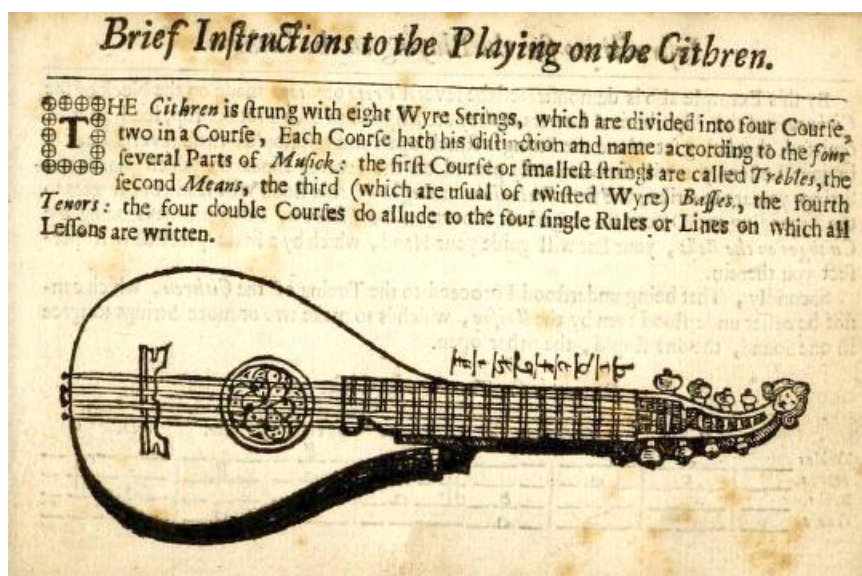


Figura 35. John Playford: Musick's delight on the cithren, restored, 1606

Tal y como ocurría con la guitarra barroca, las observaciones sobre la mano izquierda son muy escasas en los libros laudísticos. Encontramos una indicación sobre la colocación del dedo el pulgar de la mano izquierda en el libro de Alessandro Piccinini:

[...] La mano izquierda debe estar libre, sin tocar el mango por ningún sitio, salvo el dedo pulgar; el cual que debe estar apoyado del lado de abajo, en la parte posterior del mango, y alargado. Los otros cuatro dedos estarán arqueados, con las puntas preparadas sobre las cuerdas. Esto es importantísimo [...] ¹³⁷

Sobre la posición del instrumento, Thomas Mace escribe lo siguiente:

[...] Siéntese erguido y recto; tome entonces su laúd, y ponga su cuerpo en su regazo; deje que la parte inferior del instrumento repose sobre su muslo derecho; la cabeza erigida frente a su hombro y oído izquierdo; coloca tu mano izquierda sobre la mesa, y tu brazo derecho sobre el laúd de manera que pongas tu dedo meñique sobre el vientre del laúd, justo debajo del puente, cerca de la cuerda aguda o segunda; y luego mantenga su laúd firme, y firmemente ajustado su borde inferior contra el borde de la mesa, y así (apoyando su pecho con consistencia contra las costillas del laúd) se consigue mantener una posición

¹³⁷ *ibid.*, Cap. XIII.

estable y sólida, por lo que con esos soportes no podrá salir fácilmente de tu regazo, la mesa y el brazo.

Ésta es la posición que llega a ser más sólida y beneficiosa.

La razón por la que requiero que tu mano izquierda se apoye sobre la mesa responde a la obtención de un beneficio grande y especial; porque si al principio puede sostener el laúd con una mano, el trabajo vendrá fácilmente, porque la tarea de la mano izquierda es la más difícil, y por lo tanto no debe tener ningún obstáculo, o impedimento, pero debe estar libre.

Y sostener el cuello del laúd con ella, (como muchos lo hacen) quita la fuerza principal, la libertad y la actividad de esa mano; por lo tanto, ganad esta habilidad desde el principio, y os dará facilidad y satisfacción para siempre, y ofrecerá la capacidad para hacer lo que los demás nunca podrán hacer, y que son los que sostienen sus laudes con el trabajo de la mano izquierda.

Esto al principio se obtendrá fácilmente, pero después no [...] ¹³⁸

La última frase se refiere a que, una vez aprendido el funcionamiento de la mano izquierda, será fácil prescindir del apoyo de la mano sobre la mesa.

Más adelante, Mace reitera la importancia de situar el dedo meñique sobre la tapa, cerca de la parte inferior del puente, para dar a la mano estabilidad y precisión.

Sobre la posición de la mano izquierda Thomas Mace nos ofrece la siguiente explicación:

[...] En primer lugar (manteniéndose erguido con todas las posiciones correctas, mencionadas antes) levanta de la mesa tu mano izquierda, doblada, como las garras de un halcón; Todos los dedos, exceptuando el pulgar, que debe estar estirado, y extendido; también sus dedos, separados unos de otros, de una manera equilibrada y elegante; y en esta posición sitúe su pulgar debajo del cuello de laúd, un poco por encima del primer traste, justo en la mitad del mástil; en esta posición los cuatros dedos se mantienen en la otra parte cerca de

¹³⁸ Texto original en el Apéndice 2.

las cuerdas, y de esta manera pueden estar preparados para pisar en cualquiera de los trastes [...] ¹³⁹

Es curioso el comentario de Thomas Mace sobre la escasez de información proveniente de los maestros franceses:

[...] Los franceses (quienes son considerados generalmente como Grandes Maestros) pocas veces o nunca tomarían sus enseñanzas tal y como ellos las ejecutan, menos aún harían revelaciones que condujeran al detallado entendimiento del Arte, o del Instrumento, las cuales yo haré públicas y de manera muy sencilla [...] ¹⁴⁰

A medida que los instrumentos evolucionaron y las corrientes musicales de los siglos posteriores exigieron nuevas aproximaciones técnicas, fue mayor el número de tratados y libros que explicaban la manera de realizar procedimientos técnicos. En el caso de la guitarra ese hecho fue muy relevante a lo largo del siglo XIX ya que a principios de 1800 se asentaba un instrumento nuevo que perduraría hasta la actualidad: la guitarra de seis cuerdas simples. Pero antes, tras dos siglos de florecimiento de la guitarra barroca hubo un período breve que ocuparía la segunda mitad del siglo XVIII en el que el instrumento protagonista fue la guitarra de seis órdenes o cuerdas dobles.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

¹³⁹ Texto original en el Apéndice 3.

¹⁴⁰ «The French (who were generally accounted Great Masters) seldom or never would prick their Lessons as They Play'd them, much less Reveal any thing (further than of necessity they must) to the thorough understanding of the Art, or Instrument, which I shall make manifest and very plain...»



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

IV. Una evolución en estadios progresivos: del Barroco al Clasicismo

Siempre es difícil y a menudo arriesgado delimitar contornos en la historia de la creación artística. Ello es quizá más complicado en el campo de la música en donde resulta especialmente complejo articular la transformación de estilos de una manera sistemática. No obstante es necesario contextualizar esos cambios y estructurar su evolución para poder acercarnos a los objetivos principales de esta investigación.

Cuando abordamos el siglo XVIII, época de la Ilustración, resulta inevitable observar con diferentes perspectivas su primera mitad y las décadas que restan hasta su finalización. En torno a 1700 nos encontramos con un momento álgido del Barroco musical y es comúnmente aceptado que el fallecimiento de J. S. Bach en 1750 marca su consumación. Es en el lenguaje y procedimientos de este período, denominado en música Alto Barroco, de donde proceden importantes referencias y raíces de tres principales figuras que serán protagonistas del posterior e influyente estilo denominado *clásico*: W. A. Mozart (1756-1791) Franz Joseph Haydn (1732-1809) y L. Van Beethoven (1770-1827). A su vez, esas miradas al pasado también serán motivo de confrontación con las propias personalidades de estos grandes músicos. En medio, habría que situar el denominado estilo *galante*, que evoluciona hacia el Rococó (aunque hay opiniones que defienden que *lo galante* es uno de los rasgos del Rococó) y que de una manera genérica podría quedar encuadrado aproximadamente entre los años 1730 y 1760. Por tanto, convive con el final del Barroco y con el primer Clasicismo, erigiéndose como puente entre ambos. Se podría decir que el estilo *galante* se contrapone por una parte a la complejidad contrapuntística anterior y por otra al virtuosismo de los estilos tardíos que todavía quedaban vinculados a la práctica del bajo continuo, pretendiendo una vuelta a la simplicidad y configurándose en un claro precursor del estilo *clásico*. La música en esas décadas se expresa mediante

procedimientos que tienden a evitar las texturas polifónicas complicadas, con un empleo más moderado de la ornamentación y una mayor importancia otorgada a la melodía, confluyendo todo ello en un lenguaje fácilmente comprensible. Hay una clara intención de no abrumar al oyente con excesivas complicaciones y son constantes las referencias, por una parte, a los *aficionados* y por otra, a los *profesionales* o expertos, estableciendo una clara división entre los destinatarios de las obras aunque prevalecen los primeros.

En torno a 1740, o quizá desde unos años antes, una profunda alteración en la percepción de la estética y del *gusto* se percibe en todas las manifestaciones artísticas. Nos encontramos en un mundo totalmente diferente al del siglo anterior. La exuberancia del Barroco da paso a un nuevo estilo en el que el orden, la proporción, la moderación y la lógica son las características que van a prevalecer. Los centros culturales europeos en los años centrales del siglo XVIII, que anteriormente había pasado por los Países Bajos, España o Italia, residen ahora en Francia (más concretamente en los salones de París) y en la corte Mannheim.

El primer músico que juega un importante papel en esa transformación del *gusto* es Jean Philippe Rameau, una figura crucial en la historia de la música. Se podría decir que lo que la figura de Descartes supuso para el pensamiento filosófico moderno lo fue Rameau para el pensamiento musical. De la misma manera que el filósofo logró establecer un sistema interdependiente de pensamiento lógico, equilibrado y razonado en sus proposiciones, evitando una acumulación de opiniones científicas y prejuicios religiosos, el músico impulsó la superación de una técnica menos sistematizada y muy basada en el empirismo de los compositores barrocos, a través de un coordinado y lógico sistema armónico:

[...] La música es una ciencia que debe seguir reglas precisas; estas reglas deben provenir de un principio evidente, y este principio no puede conocerse sin la ayuda de las matemáticas. También debo reconocer, que a pesar de la experiencia que pude adquirir en la música por haberla practicado durante un periodo de tiempo bastante largo, es solamente gracias a la ayuda de las matemáticas que mis ideas se han clarificado, y que la luz ha triunfado sobre

una cierta oscuridad de la cual no me daba cuenta antes [...]¹⁴¹

La lista de sus escritos es tan larga como la de sus obras y si tenemos en cuenta que prácticamente no empezó a componer hasta pasados sus cuarenta años, a excepción de sus piezas cortas para clavecín, podría llegar a ser considerado un gran teórico a la vez que un gran compositor. Rameau, como compositor, es más un sucesor de Lully que un antecesor de Haydn y Mozart. La esencia de su doctrina queda condensada en su pensamiento revolucionario, que otorga a la armonía una supremacía clara, considerando que ninguna combinación de melodías puede sonar bien a menos que la conducción de las voces esté regida por las implicaciones de sus procedimientos armónicos. Rameau llegó a postular la existencia de acordes como entidades absolutamente independientes, desprendidos de cualquier contexto sin implicaciones melódicas y susceptibles de análisis científicos y clasificaciones. De esta manera impulsó la sustitución de los procedimientos contrapuntísticos por criterios armónicos. El primer compositor importante que desarrolló esos principios fue Carl Philip Emmanuel Bach. A su vez, la influencia de este sobre Haydn fue tal, que al gran músico austríaco se le atribuye la frase en la que afirmaba que todo lo que sabía lo había aprendido de C. P. Emmanuel Bach.

Y es en torno a 1750, año del fallecimiento de J. S. Bach, cuando Carl P. E. Bach, junto a J. J. Quantz y F. W. Marpurg exponen en sus tratados formulaciones teóricas del estilo y sus conceptos aunque la música del primero, hijo de los siete que tuvieron J. S. Bach y Maria Barbara y ahijado de G. P. Telemann, queda lejos del equilibrio convencional y de la elegancia como virtud, que se asocian a ese período. Entre otros valores incuestionables de su música, es destacable su contribución al diseño formal de la Sonata y las importantes aportaciones a la configuración de las estructuras clásicas posteriores. Charles Rosen, en su libro *The Classical Style*, afirma que en las

¹⁴¹ «...La musique est une science qui doit avoir des règles certaines; ces règles doivent être tirées d'un principe évident, et ce principe ne peut guère nous être connu sans le secours des mathématiques. Aussi dois-je avouer que, nonobstant toute l'expérience que je pouvais m'être acquise dans la musique pour l'avoir pratiquée pendant une assez longue suite de temps, ce n'est cependant que par le secours de mathématiques que mes idées se sont débrouillées, et que la lumière y a succédé à une certaine obscurité dont je ne m'apercevais pas auparavant...» RAMEAU. Jean Philippe: *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels*, París, Jean Baptiste Christophe Ballard, 1722, Prefacio p. 3. Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library.

obras para clave de C. P. E. Bach ya se encuentran todos los modelos y patrones de la forma sonata.¹⁴²

La reflexión en torno al razonamiento del uso de las digitaciones instrumentales es un aspecto que recibe una atención especial. En 1753, Carl P. Emmanuel Bach escribe un importante libro acerca de la importancia de saber elegir la digitación adecuada:

[...] El correcto empleo de los dedos está inseparablemente relacionado con el arte pleno de la interpretación. Más se pierde a través de una digitación deficiente de lo que pueda aportar toda la capacidad creativa imaginable y el buen gusto. La facilidad en sí misma depende de ella, porque la experiencia demostrará que un intérprete de nivel medio con unos dedos bien instruidos superará a grandes músicos que, debido al uso de digitaciones defectuosas, se vean forzados a tocar en perjuicio de su mejor conocimiento.¹⁴³

La corte de Mannheim durante el reinado del príncipe elector Karl Theodor a mediados del siglo XVIII fue sin duda el centro cultural más brillante de Alemania y, como hemos dicho, posiblemente de toda Europa junto con París. Todas las ramas artísticas y actividades científicas estaban representadas allí por sus más distinguidas figuras, tanto nativas como extranjeras, significándose especialmente por su importante actividad musical. Óperas y conciertos eran ofrecidos por los mejores cantantes e instrumentistas. En esa región se dieron unas condiciones casi idílicas para el desarrollo del gusto burgués, que originó el nacimiento de una escuela propia de composición que, aunque no produjo músicos de un gran nivel, reflejó el espíritu de las décadas centrales del siglo XVIII de una manera más descriptiva que cualquier otra. El gradual abandono del bajo cifrado y la reducción al mínimo de procedimientos contrapuntísticos, dan lugar al nacimiento de un estilo en el que la delicadeza del color, la sutileza de dinámicas y formas, las melodías sencillas y el refinamiento armónico son

¹⁴² ROSEN, Charles: *The Classical Style*, Londres, Faber and Faber Limited, 1971, p. 32.

¹⁴³ «...the correct employment of the fingers is inseparably related to the whole art of performance. More is lost through poor fingering than can be replaced for by all conceivable artistry and good taste. Facility itself hinges on it, for experience will prove that an average performer with well-trained fingers will best the greatest musicians who because of poor fingering is forced to play, against his better judgment...»
BACH, Carl Philipp Emanuel, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, traducido y editado por William J. Mitchell, Londres, Cassell and company, 1951, p. 41.

los rasgos más distinguidos. El compositor que quizá mejor reúne en sus obras estas características es Johann Stamitz.

Tendencias análogas a lo que estaba ocurriendo en Alemania se pueden encontrar en la música italiana de esos años, en respuesta a lo que había dictado el gusto francés desde los tiempos de J. B. Lully. El estilo sencillo de la melodía italiana, que respondía perfectamente a las características ya mencionadas del estilo *galante*, atrajo paulatinamente el gusto de los salones franceses y a mediados de siglo ya había ocupado el lugar que la *grandeur* de la tradición barroca francesa había llenado hasta entonces, aumentando su influencia y popularidad. Se estableció definitivamente en París tras el estreno en 1752 de *La serva padrona*, ópera bufa de Pergolesi. Esa primera representación en Francia tuvo lugar en la Académie Royale de esa ciudad, diecinueve años después del estreno absoluto llevado a cabo en el Teatro San Bartolomeo de Nápoles y dos años después de la primera representación en España, cuya primera puesta en escena se realizó en el Teatro de la Santa Cruz de Barcelona. La importancia de esta obra radica en la significación que en ocasiones se le atribuye al estar considerada como el símbolo de un importante cambio: la música barroca dejaba definitivamente paso al estilo clásico. Además, se trata de la primera obra maestra del género cómico.

Se puede establecer un cierto paralelismo entre las nuevas maneras que se habían configurado fuera de España a mediados del XVIII con lo que ocurre en nuestro país, aunque en este caso y como circunstancia destacada habría que traer a colación el auge de la música profana. Algunos autores hablan de su *nacimiento* debido al escaso papel que había tenido hasta entonces. En la segunda mitad del siglo son notables las influencias en la música instrumental española de algunos compositores italianos, especialmente L. Boccherini (1743-1805) y G. Brunetti (1744-1798). La Capilla Real de Madrid fue probablemente el centro musical más importante en España y allí se interpretó un buen número de obras tanto de cámara como sinfónicas, especialmente de músicos italianos pero también alemanes. Entre los españoles destaca la figura del Padre Soler.

El cambio de estilo mencionado coincide con transformaciones importantes en lo que se refiere a los instrumentos que más protagonismo habían tenido

hasta esos años: el órgano, el clave, el arpa y la guitarra. En realidad, esos cambios organológicos responden, lógicamente, a los requerimientos de nuevos estilos. El órgano barroco, que había ejercido un claro predominio, desarrolló unas características que supusieron su conversión al órgano clásico y poco después al órgano romántico. Se introdujeron nuevos registros, aumentaron su número y se registró una progresiva subida del diapason. El clave o clavicordio no sufrió importantes modificaciones pero ya empezaba a dejar paso a un instrumento nuevo que se acabaría imponiéndose en toda Europa a principios del siglo XIX, el pianoforte, que asimismo, iba a ser la representación de un cambio de estética y mentalidad. Este acuerdo capitular del Plasencia de 1784 es una demostración:

[...] El señor mayordomo de fábrica dijo que el clave que había, y servía principalmente en las funciones de Semana Santa en el coro, era de poco gusto y se hallaba ya en mal estado, que podía venderse y que con su importe y algo más proporcionarse uno que fuese decente y que ahora intitulaban *pianoforte*; y pareciendo muy correspondiente lo expuesto, acordó el Cabildo dar comisión a dicho señor para que se sirva disponer que se compre y se venda el otro en lo que se pueda [...] ¹⁴⁴

El arpa no llega a transformarse porque en la práctica, van desapareciendo sus funciones en actos religiosos. Como afirma José López Calo, se dieron casos como el de Burgos –que, por cierto, significa que hasta una fecha tan tardía como 1770 aún se había venido utilizando el arpa- en el que la supresión de este instrumento como realizador del continuo resultó tan problemático que el Cabildo tuvo que consultar al maestro de capilla cómo se podría resolver el asunto. El maestro – Francisco Hernández Illana- respondió con el siguiente informe:

[...] Los días en que el órgano puede suplir la falta de arpa son aquellos en que se cantan los villancicos en el coro, como Navidad y las tardes siguientes, vísperas de Reyes, Corpus y Asunción; pero en lamentaciones, misereres, entierros y honras cuadregesimales, en lugar de órgano, si falta la arpa, debe

¹⁴⁴ LÓPEZ CALO, José: «Barroco (estilo galante - clasicismo)», en *Actas del Congreso Internacional "España en la música de occidente"*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 1987, vol. 2, p. 12. Acta Capitular de Plasencia, vol.73, fol.222: Cab. de 11-8-1784.

entrar el clave; en los octavarios de Corpus y Asunción, pudiera suplir el órgano si la capilla cantase en el coro, pero estando a la costumbre de esta santa iglesia, parece muy conforme se ponga el clave al lado del altar mayor, donde no embarace; y esto se puede practicar en las procesiones, en la inteligencia que no haga o no pueda otra cosa el arpista [...] ¹⁴⁵

Finalmente, la guitarra experimenta a partir de mediados del XVIII unas transformaciones de gran trascendencia, decisivas para su posterior evolución y que se tratarán en profundidad en el siguiente capítulo.

En la segunda mitad del siglo, las figuras de F. J. Haydn (1732-1809), W. A. Mozart (1756-1791) y L. Van Beethoven (1770-1827) serán referentes absolutos en el panorama musical, no solo de la época sino en años venideros. En 1812, el más importante crítico musical de la época, E. Hoffman, destaca estos nombres al comentar que estas tres figuras «desarrollan un nuevo arte, cuyos orígenes aparecen por primera vez a mediados del XVIII». Este nuevo arte, es el llamado *estilo clásico*; no fue Hoffman quien utilizó el término. Para él eran los primeros compositores románticos. ¹⁴⁶

El lenguaje musical que hizo posible el desarrollo del estilo clásico tiene en la tonalidad su fundamento principal, como agente activo y en continua evolución. El mayor cambio en el concepto de la tonalidad en el siglo XVIII (y cuyo embrión empieza a desarrollarse a partir del establecimiento del sistema temperado) es la particular relación de polaridad entre los grados de tónica y dominante. Es por entonces cuando las posibilidades de la modulación quedan articuladas.

El estilo clásico rompe la horizontalidad de las voces y la verticalidad de la armonía. El significado de este cambio puede verse en la influencia que ya recibió el bajo cifrado de principios de siglo. Quizá el mejor ejemplo sea el procedimiento conocido como *bajo de Alberti*. Tal y como afirma Charles Rosen:

¹⁴⁵ José López Calo, *op. cit.*, vol. 2 pp. 10-11. Acta Capitular de Burgos, vol. 111, fol. 536, Acuerdo capitular de 11-5-1770.

¹⁴⁶ Charles Rosen, *op. cit.*, p. 19.

[...] Este tipo de acompañamiento funde la independencia tanto del contrapunto de las voces que teóricamente contiene como la armonía homofónica que supuestamente aparenta. De esta manera, se rompe la línea que separa las voces, integrando éstas en solamente una. Los acordes se desintegran asimismo mediante el movimiento continuo [...] ¹⁴⁷

A medida que se aproximaba el siglo XIX, la ornamentación iba dejando de ser el elemento fundamental que había caracterizado la música desde hacía más de un siglo. En 1789, una de las guías más famosas sobre ornamentación (aunque basada en gran parte en el libro de C. P. E. Bach) escrita por Daniel Gottlob Türk, *School of Clavier Playing* advertía sobre la improcedencia de ornamentar en las repeticiones cuando las piezas expresaran tristeza, seriedad, sencillez, orgullo, majestuosidad o solemnidad.¹⁴⁸ Seguir esta regla supondría eliminar una gran parte de los usos que en el Barroco habían sido comunes. Sin embargo, sabemos que la ornamentación seguía viva y que, por ejemplo, en el caso de Mozart, debería estar presente en algunas de sus obras. Pero a la vez es evidente que el estilo clásico huye de la ornamentación recargada del período barroco e incluso del que estaba presente en el estilo galante para llegar a un punto de equilibrado acendramiento, hasta llegar a Beethoven quien, como sabemos, era partidario de tocar la música tal y como el compositor la había plasmado en la partitura.

El fraseo a finales del XVIII y principios del XIX tiene sus precedentes en la periodicidad y es claramente regular. El desarrollo de este sistema en períodos se impone en el discurso musical y la difuminación de su progresión interna con el nuevo diseño del acompañamiento, transportan la línea musical a un nivel más alto, originando un sentido lineal que debía ser percibido como un transcurso natural de la obra completa y no como el encadenamiento o continuidad lineal de elementos individuales.

¹⁴⁷ «This accompaniment blurs the independence both of the contrapunctual voices which it theoretically contains and of the chordal or homophonic harmony which it supposedly illustrates. It breaks down the isolation of the voices by integrating them into one line, and of the chords by integrating them into a continuous movement». *ibid.*, p. 28.

¹⁴⁸ «...Pieces expressing sadness, seriousness, simplicity, pride, majesty or solemnity should not be varied...» en HINSON, Maurice: *At the piano with Mozart*, Van Nuys, Los Ángeles, California, Alfred Publishing Co., Inc., 1986, p. 16.

El vehículo idóneo para este nuevo estilo era la estructura que denominamos *Sonata* y que, como forma musical, iba a tener una trascendencia quizá inimaginable en su momento.

IV.1. La Guitarra de seis órdenes: una breve y significativa transición

Todas las transformaciones organológicas que se asientan en el tiempo son adaptaciones o respuestas a unas circunstancias que requieren la generación de nuevos sistemas y el caso de la guitarra de seis órdenes responde claramente a ello. Los estilos que siguieron al Barroco -Rococó y Clásico- imponían su primacía a mediados de siglo y la guitarra necesitaba un registro grave definido del que carecía hasta entonces, aunque el uso de bordones para los órdenes cuarto y quinto en una parte del repertorio de la guitarra barroca apuntaban ya a ciertas necesidades específicas.

Es muy importante señalar que el instrumento de seis órdenes tiene unas características propias que lo alejan de la guitarra de seis cuerdas simples hacia la que evoluciona y que hoy conocemos. Esas peculiaridades no residen solamente en el número doble de cuerdas o en los diferentes tipos de afinación para los bajos sino que en ocasiones explica algunas contradicciones armónicas aparentes que quedan resueltas cuando se comprende la conducción de las voces en los registros graves.

Decíamos anteriormente que el arpa, el órgano y la guitarra habían pasado por importantes transformaciones a mediados del siglo XVIII, pero es esta última la que experimentó las más profundas.

El tipo de guitarra que triunfó en España en la segunda mitad del siglo XVIII fue, sin lugar a dudas, el de seis órdenes, que se documenta por primera vez en 1760. Varias fueron las alteraciones que afectaron al instrumento y su notación. En primer lugar, la afinación recurrente, rasgo más representativo de la guitarra barroca, empezaba a quedar relegada ante la consolidación de los bordones en el cuarto y quinto orden y la incorporación de un sexto. Por otra parte, la adición del sexto orden y la búsqueda de nuevas sonoridades iba a suponer un cambio de plantilla del instrumento, un mayor tamaño y un aumento de la tensión, razones por las cuales se empezaron a

construir plantillas más grandes y se añadieron refuerzos interiores. Otro cambio considerable fue el relacionado con la notación: la tablatura, connatural a la guitarra y omnipresente en los períodos anteriores, ya empezaba a ser una anomalía a partir de 1770 y la música para guitarra aparecía cada vez más frecuentemente en notación pautada. Estamos, pues, ante un período de exploración instrumental en el que coinciden búsquedas relacionadas con aspectos muy importantes y diferentes del instrumento. De hecho, estas exploraciones en la búsqueda de nuevas sonoridades quedan plasmadas en los inventos relacionados con el concepto de la guitarra, que se llevaron a cabo en las últimas décadas del XVIII y principios del XIX. Nos referimos, entre otros, a la guitarra-lira, la guitarra-salterio y la guitarra-arpa, todos ellos de vida efímera. Ninguno de estos instrumentos aportó nada considerable a la evolución y desarrollo de la guitarra que conocemos hoy. En realidad, a lo largo de la historia, siempre ha existido una tendencia general a aumentar de número de cuerdas del instrumento aunque en la actualidad, las seis cuerdas tienen plena aceptación y son regla general.

Los cambios organológicos y de notación referidos anteriormente vinieron acompañados de importantes transformaciones en el repertorio guitarrístico. Las antiguas suites de danzas, el virtuosismo instrumental y los procedimientos más sutiles propios del repertorio de la guitarra barroca van desapareciendo y se alejan de la práctica común. Una música fácil, carente de interés y en muchas ocasiones artificiosa domina el panorama y de esta manera el guitarrista aficionado se convierte en protagonista en la sociedad de la época. Consecuentemente, la guitarra adopta un carácter más popular que culto, circunstancia que se extiende a toda Europa. En España, la guitarra barroca había conseguido una transversalidad evidente, atrayendo el interés de todas las capas de la sociedad del siglo XVII y primeras décadas del siguiente. Pero en la segunda mitad del siglo XVIII, el instrumento deja de estar presente en los círculos musicales distinguidos, declina su influencia en la música culta y pasa a reforzar una función que ya había tenido anteriormente como un elemento omnipresente en los bares, teatros y calles de las ciudades, relacionándose estrechamente con las clases más populares. La guitarra llega a ser en las casas españolas un elemento más del mobiliario y su presencia en numerosas casas españolas así lo demuestra. Sirva el ejemplo del gusto hacia el instrumento por parte de algunos intelectuales y artistas

españoles de la época el que refiere Francisco de Goya en una de sus cartas a su amigo Martín Zapater fechada en julio de 1780:

[...] Para mi casa no necesito de muchos muebles, pues me parece, que con una estampa [sic] de N^o S^o del Pilar, una mesa, cinco sillas, una sarten, una bota y un tiple (guitarra pequeña de registro agudo) y asador y candil, todo lo de mas es superfluo [...]¹⁴⁹

La guitarra fue en esos años instrumento acompañante de canciones populares, danzas y bailes de moda. El fandango, que ya había aparecido en el repertorio español de la guitarra de cinco órdenes a principios de ese siglo, fue quizá la danza con mayor presencia junto con los boleros, seguidillas, tiranas, minuets y contradanzas. Divierten al pueblo y a algunos sectores de la aristocracia. También en esos años, ya está difundida la *tonadilla*, palabra antigua en nuestro idioma y que en la primera mitad de siglo hacía referencia a cualquier canción con estribillo. A partir de 1770, la *tonadilla* empieza a tener características propias -aunque con influencias italianas- que se nutren del espíritu popular, siendo frecuentes sus apariciones en escenas de la vida cotidiana. Aunque Fernando Ferandiere es conocido por su método para guitarra, cabe señalar sus composiciones dedicadas a las tonadillas, tal y como lo hacen también Federico Moretti y unos años después Fernando Sor.

Junto a personajes como los *majos*, aparece en España una nueva clase de aparentes ilustrados como los *currutacos* y *petimetres*. Cabe destacar que estas manifestaciones de cultura popular fueron vistas con recelo por parte de la clase política ya que temían pudiera servir de potencial catalizador de un nacionalismo durmiente. No hay que olvidar que España había estado regida desde 1701 por Felipe V, biznieto de Luis XIV y aunque bajo su reinado se inició la renovación de la cultura en territorio español su mandato estuvo muy marcado por la influencia francesa. Esa música del pueblo llano, protagonizada por una parte importante de la ciudadanía, poseía un carácter de afirmación nacional que despertaba, cada vez con más fuerza, interés y complicidad. Ese contexto favorecía enormemente la difusión popular de un

¹⁴⁹ ÁGUEDA Mercedes y Xavier de Salas (ed.): *Cartas a Martín Zapater*, Francisco de Goya, Madrid, Ediciones Istmo, Colección Fundamentos, 2003, número 209, p. 81.

instrumento como la guitarra: por una parte, era conocido por toda la población, gozando de una gran tradición y por otra, la facilidad de su manejo para abordar música sencilla y acompañar canciones le otorgaba una posición de privilegio.

Durante mucho tiempo se ha dado por sentado -y así lo afirman muchos libros dedicados a la historia de la guitarra- que a partir de 1745 declina en España el interés por la guitarra y que el comienzo de un nuevo florecimiento vuelve a finales de siglo con la aparición de los tratados de Ferandiere, Moretti, Abreu y García Rubio. Se ha escrito incluso que el instrumento sufrió una marginación durante más de cuatro décadas, en favor de otros instrumentos como el violín o el pianoforte, cuando entraron estos en clara competencia con aquella.

Sin embargo, las recientes investigaciones y sobre todo las digitalizaciones de prensa histórica, nos permiten consultar ejemplares en los que aparecen a partir de 1760 y con cierta asiduidad anuncios de música escrita para guitarra y anuncios de ventas de guitarras (o vihuelas), lo cual nos da a entender presencia del instrumento en la sociedad y en la cultura española de la época, sin que se pueda constatar esa falta de interés. Un repaso a esos anuncios¹⁵⁰ nos indican que las ventas de partituras en las que aparece la guitarra (de cinco o seis órdenes), ya sea como instrumento a solo, como acompañante de la voz, a dúo con el violín, a dúo con bajo o en formaciones con dúos, tríos y cuartetos de cuerda son numerosas. La primera referencia impresa a una guitarra de seis órdenes aparece el 3 de junio de 1760, en el periódico madrileño *Diario Noticioso*:

En la calle de Atocha, casa del Granadino, se vende una vihuela de 6 órdenes, hecha de su misma mano, buena para acompañar.

James Tyler aporta una interesante información que indicaría la existencia de una guitarra con más de cinco órdenes construida con anterioridad y que se conserva en el Gemeentemuseum de La Haya en cuya etiqueta se puede leer *Francisco Sanguino, me fecit. En Sevilla año de 1759.*¹⁵¹ Para entonces se pueden

¹⁵⁰ KENYON DE PASCUAL, Beryl. (1982): «Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII», en *Revista De Musicología*, vol. 5, no. 2, pp. 309–323.

¹⁵¹ TYLER, James & SPARKS, Paul, *op. cit.*, p.195.

diferenciar ya las tres escuelas españolas de construcción que tenían mayor tradición y que perdurarían durante largo tiempo: la madrileña, la andaluza y la catalana. Estas escuelas de guitarreros, cada una con sus particularidades propias, sentarán las bases generales para el desarrollo posterior de lo que se podría considerar la guitarra moderna.

Desde la publicación por parte de Santiago de Murcia de las últimas obras importantes dedicada a la guitarra barroca, pasaron varias décadas hasta que aparecieron los libros, hasta cierto punto anacrónicos, de Pablo Minguet y Yrol (publicado en 1752 y basado en su mayor parte en el tratado de Gaspar Sanz) y de Andres de Sotos (publicado ocho años más tarde). En este último se incluye una interesante información al indicarnos, ya en su título, que en esos años conviven en España las guitarras de cuatro, cinco y seis órdenes, aunque lógicamente, el método está más orientado hacia el *nuevo* instrumento. Por otra parte, sorprende comprobar que su contenido es, en no pocas ocasiones, idéntico al que había publicado Juan Carlos Amat en 1596.

El primer tratado conocido escrito específicamente para este instrumento de seis órdenes (el sistema de dobles cuerdas tuvo en la tradición guitarrística de España una amplia difusión y fue relativamente frecuente incluso a principios del siglo XIX) y en el que se incluyen las primeras piezas de música específicamente creadas para él es el de Juan Antonio de Vargas y Guzmán, fechado en Cádiz en 1773 y lleva por título *Explicacion de la Guitarra de Rasgueado, Punteado, y haciendo la Parte de el Baxo repartida en tres Tratados por su orden.*

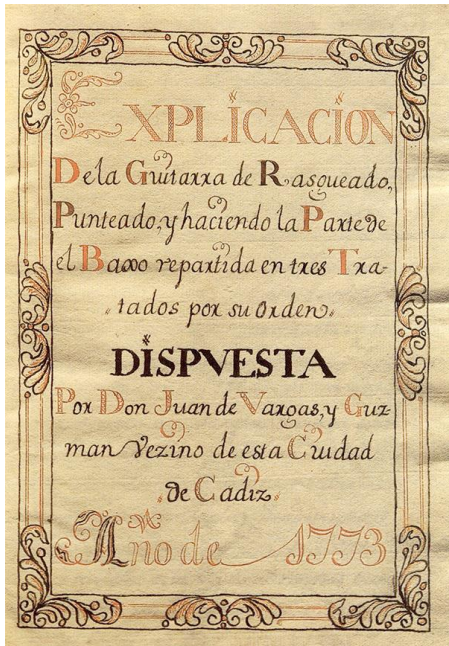


Figura 36. Portada del primer manuscrito de Juan Antonio de Vargas y Guzmán, 1773.

La importancia de este libro es capital en muchos aspectos. Uno de los más importantes es el hecho de que documenta con claridad el uso común en España, en época temprana, de la guitarra de seis órdenes, con dos cuerdas en cada uno «porque son las más comunes en el día e introducidas, y aun las mas perfectas»¹⁵² e igualmente menciona la existencia en España de guitarras de siete órdenes. No olvidemos que las guitarras de cinco órdenes siguen teniendo plena vigencia en España y en Francia será el tipo de instrumento preferido hasta finales de siglo.

De este autor se conservan otros dos manuscritos teórico-prácticos dedicados al *nuevo* instrumento, ambos fechados en Veracruz (México) en 1776, lo cual nos informa sobre la popularidad del instrumento en ultramar.

¹⁵² MEDINA ÁLVAREZ, Ángel (ed.): *Juan Antonio Vargas y Guzmán*, Granada, Centro de Documentación de Andalucía, 1994, Explicación de la Guitarra, Cap. I, 1.

EXPLICACION

Para tocar la Guitarra de Punteado
por Musica o Cifra, y Reglas útiles
para Acompañar con ella la Parte
de el Baño.

DIVIDIDA EN DOS TRATADOS

SVAVTOR

Don Juan Antonio de Vargas y
Guzmán, Professor de este Instru-
mento en la Ciudad de la Vera-Cruz.

AÑO DE 1776

Figura 37. Portada del
segundo manuscrito de Juan
Antonio Vargas y Guzmán,
1776.

Al comparar los tres manuscritos es notable la exclusión que el autor hace del Tratado de Rasgueado –que sí aparecía en el primero– en los manuscritos mexicanos y ello responde a la transición que la guitarra estaba experimentando: la técnica del rasgueado había perdido su hegemonía y el punteado emergía nuevamente con fuerza.

El siguiente tratado dedicado al instrumento data de 1780, *Obra para guitarra de sexto orden*, y fue escrito por Antonio Ballesteros. Aunque aparece mencionado en numerosos libros de historia de la guitarra, no se ha podido localizar hasta la fecha ningún ejemplar y solamente se sabe de su existencia por la referencia que hace Saldoni en su Diccionario¹⁵³. James Tyler¹⁵⁴ nos informa de un anuncio en la *Gazeta de Madrid* (3 de noviembre de 1780) en el que aparecen mencionadas *tres piezas y cuatro minués* de este autor.

Los siguientes métodos que aparecen dedicados a la guitarra de seis órdenes son los de Juan Manuel García Rubio (*Arte, reglas y escalas armonicas para*

¹⁵³ SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1881. Edición facsímil de Jacinto Torres, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986. Tomo IV, p. 26.

¹⁵⁴ *ibid.*, p. 214.

aprehender á templar y puntear la guitarra española de seis ordenes segun el estilo moderno), el del portugués Antonio Abreu y Víctor Prieto (*Escuela para tocar con perfeccion la guitarra de cinco y seis ordenes, con reglas generales de mano izquierda y derecha*), el de Fernando Ferandiere (*Arte de tocar la guitarra española por música*) y el de Federico Moretti (*Principios para tocar la guitarra de seis ordenes precedidos de los Elementos Generales de la Música*). El método de García Rubio no llegó a publicarse y se conserva en forma de manuscrito. Todos ellos llevan fecha de 1799 lo cual indica que el favor por este instrumento de seis órdenes seguía muy vivo en nuestro país al finalizar el siglo.

Diversas afinaciones de los bajos conviven en estos años: desde la disposición por unísonos de los tres bordones (Antonio Abreu y Víctor Prieto, cuando se toca en grupo), hasta la octavación únicamente del sexto orden (Fernando Ferandiere y Juan Manuel García Rubio), pasando por la octavación de todos ellos (Antonio Abreu y Víctor Prieto, cuando se toca punteado).

Algunos datos proporcionados por estos tratados nos ofrecen una valiosa información sobre la situación de la guitarra en otros países. Moretti afirma en el prólogo de su tratado que él mismo tocaba una guitarra de siete cuerdas simples, pero cuando publica su libro en España para la guitarra de seis órdenes, realiza una adaptación del que había publicado en Italia siete años antes para la guitarra de cinco. A partir de estas líneas, resulta evidente que la guitarra de cinco órdenes todavía tenía una gran popularidad en Italia (Moretti declara que allí todavía no se conocía la de seis), circunstancia que contrasta con la evolución en España con el asentamiento del instrumento de seis órdenes.

Desde puntos de vista diferentes, las aportaciones de Abreu y Prieto, Moretti y Ferandiere sientan unos fundamentos que serán determinantes para desarrollar un nuevo concepto de la guitarra y del guitarrista y que cristalizarán de manera completa pocos años después con las figuras de Fernando Sor y Dionisio Aguado. Abreu y Prieto reivindican el punteado frente a la *antigua* tradición casi hegemónica del rasgueado:

[...] Varios volúmenes ya impresos, ya manuscritos, han manejado y manejan nuestros Profesores: Pero puedo lisonjearme que este es el único, y característico de Guitarra; en todos encontramos; documentos los que yo he visto Antiguos, parece que solo se proponen instruir acerca del rasgado, y puramente de aquellos sonos, que se usaban en los tiempos en que escribieron, desentendiéndose (con bastante dolor los apasionados) del punteado y de lo que es substancia en el tocar, para adelantar, y poder executar con primor, y facilidad todo género de dificultades con ambas manos, que es lo que regularmente es apetecido y usado, entre las gentes de algún discernimiento, y delicadeza de ingenio; y aunque es verdad qué algunos han escrito con alguna relación al punteado, es tan escasa su explicación que apenas merece el nombre de esqueleto: porque han empleado su trabajo en solo dirigir la mano izquierda, sin acordarse que la mano derecha parcial y necesariamente concurre con sus primores á aquella armonía resultante: Igualmente del manejo bien regulado de ésta, que de las posituras de aquella [...]¹⁵⁵

En el tratado de Ferandiere, el autor describe las circunstancias que rodean a la guitarra en esos años y la perspectiva que el autor desea para ella:

[...] Sin embargo, estoy persuadido á que con solo un buen Maestro y este libro, con las diecisiete lecciones que va adornado, será suficiente para aprender la música, y tocar un instrumento nacional tan completo y tan hermoso que todas las naciones lo celebran, aún sin saber hasta donde llegan las fuerzas de nuestra Guitarra, porque los unos se contentan con rasgear el Fandango y la Jota, los otros con acompañarse unas Bolerías; los Músicos con acompañarse Arias, Tonadillas, etc.

Pero a la verdad no son estos los méritos de la Guitarra de que voy hablando, pues yo no deseo solo que haya acompañantes, sino tocadores, que hagan cantar á el instrumento, y que el resto de los demás instrumentos le hagan la sintonía mientras éste se dispone para hacer un paso de campanelas, un paso cantante expresivo, un paso de carreras tan dilatado, que llegan a unirse los dedos de la mano izquierda con los de la derecha [...]¹⁵⁶

¹⁵⁵ *op. cit.*, p. 44.

¹⁵⁶ *op. cit.*, p. 92.

Tras esta declaración, en la que cabe destacar el interés de Ferandiere por elevar el rango del instrumento desde un nivel de mero acompañante a la formación de un buen intérprete, elogia las posibilidades de la guitarra y explica las posibles causas que han motivado una cierta paralización evolutiva del instrumento:

[...] nuestra Guitarra es capaz de alternar con todos los instrumentos que están recibidos en una orquesta; pues para un solo defecto que tiene (que es el tener poca voz, y no mantenerla) tiene otras muchas particularidades, como son: el ligao, el arrastre, el posturage, el buen cantar, su mucha extensión, los varios registros de tonos, y la facilidad de imitar otros instrumentos, como Flautas, Trompas, Fagotes, etc.: el poder acompañar a cantar como si fuera un Pianoforte; y finalmente es un instrumento que no necesita el auxilio de ninguno; y así merecía no el nombre de Guitarra, sino (supongamos) el de Clabe en la mano.

Debe preferirse este instrumento y dedicarse más a él que a los otros, porque si hasta ahora han sido pocos los profesores que se han dedicado a él, ha sido porque han mirado la Guitarra como instrumento de lujo, y no de necesidad, como los otros; y esta es la razón porque hay tanta ignorancia acerca de este instrumento; pues siendo yo uno de los que más han descubierto, conozco, que aún falta mucho que descubrir, y que otros descubrirán mas con el tiempo [...]

157

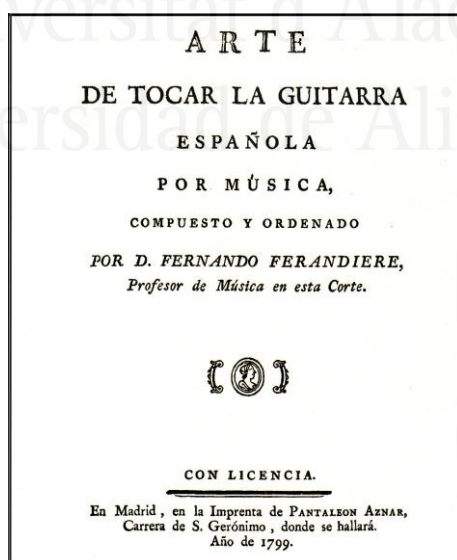


Figura 38. Fernando Ferandieri, *Arte de tocar la guitarra española*, 1799.

¹⁵⁷ *ibid*, p. 99.

Federico Moretti, músico italiano que desarrolló parte de su carrera en España, escribió un método muy completo. Podría considerarse, entre todos los que se publicaron en esas fechas, como la principal referencia de Sor y Aguado. Con claros rasgos de intelectualidad y una clara tendencia al razonamiento expositivo, propios del período de la *Ilustración*, sus propuestas supusieron una importante influencia en la dirección definitiva de la escritura guitarrística que favorece la comprensión de la polifonía. En su libro aparece el mayor número de explicaciones sobre procedimientos técnicos con referencias hacia la correcta posición del cuerpo y posturas adecuadas en ambas manos que serán tratadas en el capítulo correspondiente.



Figura 39. Portada del Tratado de Federico Moretti.

El método de Antonio Abreu, ampliado por Víctor Prieto, ofrece explicaciones detalladas de los usos de ambas manos, tal y como aparece indicado en su título, que se tratarán en el siguiente capítulo referido a la técnica y procedimientos. En su *Advertencia y divertimento primero* nos expone su opinión sobre la situación de la guitarra y toda una declaración de intenciones:

[...] De los antiguos algunos ó los mas se proponen dar reglas con laberintos, y otras instrucciones para tocar rasgueado y dirigir la mano izquierda con dificultosas posturas y sones de aquellos tiempos en que escribiéron sin acordarse apenas de la mano derecha parcial y necesaria, que debe concurrir con su alternativa en los dedos á los primores característicos de la Guitarra. Pues nadie ignora que la mano derecha, hiriendo las cuerdas de la Guitarra,

substituye el oficio que hace el arco en el Violín, en el Clave las plumas, y en el Fortepiano las muletillas o martinetes. He visto y oído en algunos una ímproba execucion en ámbas manos pero mal ordenada; (bien que tocar bien, ó tocar mal, todo es tocar). A otros, y de éstos muy pocos, solo tocar innumerables carreras ligadas de fusas y semifusas, sin variar, como si la guitarra no tuviera el mismo privilegio que otros instrumentos [...]¹⁵⁸

Las siguientes palabras tienen dos lecturas: por una parte pretenden situar a la guitarra en un nivel superior, comparándola con otros instrumentos ya establecidos y por otra, explican en cierta medida la defensa que Moretti hace de la guitarra como instrumento acompañante, en contraposición a su papel como instrumento solista.

[...] El que se dedique á tocar la guitarra debe indispensablemente aprender este Baxo, por ser este instrumento mas apto para acompañar, que para executar dificultades ó sonatas de muchas notas; (que es lo que llaman tocar de mano ó suelto) pues aunque tocadas con la mayor perfección, suelen sorprehender mas bien que deleytar á los oyentes sin haberlos conmovido ni interesado en los afectos que el tocador se había propuesto expresar. Este modo de tocar es mas propio del violin, flauta, clave, &c. que de la guitarra, por no poder combinar la mucha execucion con la debida armonía; pues para esta se necesita usar de posturas llenas, y entonces faltan dedos para la execucion de las notas altas: y tocando á cuerda sola sin otros Baxos que los que suelen caer en las cuerdas vacias, aunque no pertenezcan enteramente á la armonía, difícilmente podra gustar por ser demasiado seco. La experiencia me ha convencido de que lo mas acertado es contentarse deleytando con el lleno de voces propias para la pieza que se acompaña, no faltando jamas á la armonía, y procurando introducir en el discurso del acompañaamiento todas aquellas canturías, que en la que se acompaña están dispuestas para violines, obues &c. &c. Bien han conocido esta verdad los Italianos y los Franceses, pues tanto los unos como los otros cifran todo su esmero en acompañar con precisión armonía y brillantez; y en lo instrumental procuran disponer todo lo que es canto en los violines, violas, flautas &c y la parte del Baxo y lleno de armonía para la guitarra [...]¹⁵⁹

¹⁵⁸ *op. cit.*, pp. 5-6.

¹⁵⁹ *ibid*, artículo vii, p. 7.

El método de García Rubio, que como ya hemos dicho no llegó a ser impreso, es muy didáctico pero es el que aporta menos información en cuanto procedimientos técnicos y musicales. En realidad no llega al nivel de los anteriores en cuanto a contenido ni exposición de los mismos.

El repertorio de esta época es escaso. Recientemente se ha descubierto un fondo de música para guitarra a solo, con bajo, dúos, tríos, cuartetos y conciertos que podría fecharse entre los años 1790 y 1810. Sobre este conjunto de obras, Luis Briso de Montano ha publicado una catalogación acompañada de un estudio.¹⁶⁰ Está compuesto fundamentalmente por obras de autores españoles entre los que se encuentran Antonio Abreu, Juan de Arespachaga, Fernando Ferandiere, Isidro de Laporta, José Rodríguez de León, Manuel Soto y Antonio Ximénez Brufal. La mayoría de estas piezas ofrecen una textura bastante sencilla y clara y denotan la influencia del estilo clásico que predominaba en la música centroeuropea.

Cabe citar a continuación la referencia que varios años después, Dionisio Aguado hará en su *Escuela de Guitarra* sobre algunos de los autores mencionados anteriormente:

[...] En todo ese tiempo, ha habido sin duda buenos tocadores que prendados de la dulzura de sus voces y del buen efecto de la combinación de sus sonidos, se aficionaron á ella; pero ciertamente no acertaron á escribir lo mismo que tocaban. Buena prueba de esto son las composiciones que tenemos de Laporta, Arizpachaga, Abreu, mi maestro el llamado P. Basilio (Don Miguel García, Monge Basilio), y otros: por ellas se conoce que sus autores llegaron a ejecutar mucho, y aun a conocer en parte el genio de este instrumento; pero no fueron tan felices en manifestar en el papel lo que practicaban con sus manos [...]¹⁶¹

Reconociendo la labor de sus predecesores, Aguado se refiere al cambio definitivo de notación musical y a la evolución de su lenguaje que, con Sor y el propio Aguado, llevarán a la guitarra a un nivel superior.

¹⁶⁰ BRISO DE MONTANO, Luis: *Un fondo desconocido de música para guitarra*, Madrid, Opera Tres Ediciones Musicales, 1995.

¹⁶¹ AGUADO, Dionisio: *Escuela de guitarra*, Madrid, Fuentenebro, 1825, p. 1.

Y al hablar del repertorio español de la segunda mitad del siglo, hay que destacar el nombre de Luigi Boccherini (1743-1805). Su relación con el Marqués de Benavente, aficionado a la guitarra, fue determinante para incluir este instrumento en doce quintetos y una sinfonía. Todos los quintetos poseen el mismo conjunto instrumental: dos violines, viola, violoncelo y guitarra. Aunque no queda especificada si la guitarra destinataria era el instrumento de seis órdenes, parece lógico suponer que fuera así. La afinación requerida para la interpretación de estos quintetos debería ser la más común en la época en Madrid, es decir la que recomienda Ferandiere (sexto orden octavado, primera cuerda sencilla y el resto de órdenes en unísono). El uso que hace de la guitarra es imaginativo, sin llegar a ser audaz: participa del relleno armónico, enfatiza aspectos rítmicos y brilla en ciertos pasajes como instrumento solista, en alternancia con diálogos instrumentales. A propósito de la música de cámara con guitarra y quizá en referencia a las obras de Boccherini, Ferandiere dice en su método:

[...] Más diré: los célebre compositores Maydem [¿Haydn?] y Pleyel no se atreverán á escribir un quarteto de Guitarra, ni un quinteto de dos Guitarras, solo porque no conocen el instrumento, á menos que no hagan lo que han hecho algunos, que es haber escrito, no quartetos ni quintetos de guitarra, sino quartetos y quintetos acompañados con la Guitarra [...] ¹⁶²

La guitarra de seis órdenes no tiene fuera de España un desarrollo equivalente. En Francia, la guitarra de cinco órdenes con bordones (aunque las guitarras de cinco cuerdas simples ya gozaban de cierta presencia en los círculos musicales) era todavía el tipo de guitarra dominante a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. Habría que esperar hasta 1785 para encontrar la primera publicación francesa para guitarra de seis órdenes y apenas existen publicaciones anteriores a 1800 dedicadas a ese tipo de guitarra. Sin embargo, es larga la lista de métodos franceses publicados para la guitarra de cinco órdenes con bordones, entre las que cabría destacar las de M. Corrette (*Les Dons d'Apollon, méthode pour apprendre facilement à jouer de la guitare*, 1763), Antoine Bailleux (*Méthode de guitare par musique et tablature*, París,

¹⁶² *ibid.*, pp. 117-118.

1773), Pierre Joseph Baillon (*Nouvelle méthode de guitarre selon le système des meilleurs auteurs* (París, 1781) y Francesco Alberti (*Nouvelle méthode de guitarre dans laquelle on y trouve différentes variations, une sonate, 12 menuets et 6 ariettes*, París, 1786).

Muchos músicos italianos emigraron a Francia a mediados del siglo XVIII y entre los guitarristas, Giacomo Merchi fue el más importante en esos años. Se estableció en París en 1753 y aunque no llegó a escribir un método, en 1761 publicó *Guide des écoliers de guitarre* en donde podemos encontrar información sobre el instrumento y su preferencia de afinación: guitarra de cinco órdenes con bordones octavados.

Ya hemos dicho anteriormente que en este período se establece definitivamente la notación musical en pentagrama, que sustituye al sistema de cifra. En 1762, Michel Corrette, en su método *Les Dons d'Apollon: Méthode pour apprendre facilement à jouer de la guitarre*, incluye la tablatura junto a la notación pautaada, afirmando que esta empieza a ser común para la nueva escritura guitarrística y recalcando que es necesario saber leer tablatura para poder interpretar obras de maestros del pasado como Visée y Derosier. Describe también el uso de la clave de sol, con el sonido real una octava baja, tal y como la conocemos hoy. Pero en lugar de tomar la notación pianística (en dos claves) como referente se inclinó por la escritura violinística como modelo. Es muy posible que la razón de esta elección respondiera al hecho de que muchos guitarristas de esta primera etapa fueran también violinistas y miembros de orquestas o de capillas. En este tipo de escritura la duración exacta de las notas no quedaba claramente reflejada, la armonía podía quedar desdibujada y la línea del bajo sufría movimientos incoherentes. Habría que esperar la llegada de Sor para que la escritura avanzara de una forma totalmente correcta.

Ese proceso se ve claramente al comparar los manuscritos de Vargas y Guzmán. El autor escribe la música del primer tratado tanto en cifra como en pentagrama -quizá con una intención didáctica- aunque recomienda el segundo sistema. De hecho, en el manuscrito de Veracruz se posiciona claramente a favor de la notación en clave de sol:

[...] Que el que deseara aprender la Guitarra con perfección debe huir lo enseñen por el modo que llaman Cifra (no obstante que sirve su inteligencia para mas expresión de la Nota) porque no ès mas primoroso ni seguro, aunque por si se quiere seguir lo explico con claridad [...] ¹⁶³

Es de destacar que prescinde de la cifra en las trece sonatas para dos guitarras (la primera como solista y la segunda como acompañante y realizando las funciones del bajo) que aparecen en los manuscritos veracruzanos. Esta información demuestra el momento de cambio en cuanto a la notación musical para guitarra se refiere: la cifra empezaba a ser sustituida por la notación en pentagrama aunque lógicamente, entre los aficionados, el sistema de cifra era el preferido.



Figura 40. Tratado de Vargas y Guzmán (1776). Notación en pentagrama.

En 1799, el método de Abreu y Prieto todavía ofrece la posibilidad de leer en cifra cuando en la regla decimocuarta expone *el mismo ejemplo por cifra*.¹⁶⁴ Y en ese mismo año, Ferandiere nos dice:

¹⁶³ *ibid*, Cap. VI, Segunda.

¹⁶⁴ *ibid*, p. 61.

Para mas facilidad de aprender á tocar por música este instrumento, se deberá aprender por el solfeo francés, pues de este modo tendrán todas las cuerdas su nombre fixo, por ejemplo:

Los sextos, mi;

Los quintos, la;

Los cuartos, re;

Las terceras, sol;

Las segundas, sy;

Y la prima, mi.¹⁶⁵

La tendencia hacia la claridad de la textura musical fue una de las razones por las que la guitarra de cuerdas simples desplazara el sistema de cuerdas dobles, hecho que tuvo lugar en Italia y en Francia con anterioridad a su asentamiento en España.

IV.1.1. Técnica y procedimientos

En una época de transformación organológica, nos encontramos con un reducido número de fuentes referidas a la guitarra de seis órdenes en España. Esa carencia de documentación y de escaso repertorio es todavía mayor en el resto de Europa porque es en nuestro país en donde ese instrumento gozó de mayor aceptación. La guitarra sigue siendo el instrumento favorito de un gran número de aficionados y también de algunos estudiosos, pero no recibe la atención de compositores importantes que realicen aportaciones a su repertorio. Es una consecuencia lógica del momento de transición que está experimentando el instrumento. Por otra parte, hay que tener en cuenta que la vida de la guitarra de seis órdenes fue bastante corta y se desarrolló principalmente en España. Los cambios organológicos no permitieron un gran desarrollo de procedimientos técnicos específicos que, sin embargo, tendrán un definitivo impulso a partir de las primeras décadas del siglo siguiente, con la llegada de la guitarra de seis cuerdas simples.

¹⁶⁵ *ibid*, pp. 3-4.

El aumento de tamaño de la guitarra de seis órdenes con respecto a la de cinco, tiene una mención importante en el método de Abreu y Prieto al considerar que algunos procedimientos técnicos pueden ser ahora más difíciles:

[...] el que en semejantes casos no pueda formar zegilla derecha, haga media zegilla , el que no pueda hacer ni una ni otra no lo dexará por eso; pues para todo hay remedio, tome una Guitarra chica para tocar, y lo hará con facilidad; pues mejor es tocar bien en Guitarra chica, que mal en una grande [...] ¹⁶⁶

Una tradición de música densamente ornamentada no podía sucumbir de forma súbita, y en ese proceso encontramos algunas referencias en los libros de guitarra sobre los adornos y descripciones referidas a la realización de esa ornamentación.

En los manuscritos de Vargas y Guzmán hallamos pautas para la realización de adornos aunque esa información no es tan abundante como lo era la que presentaban otros libros para guitarra de cinco órdenes publicados anteriormente. Las apoyaturas, trinos, ligaduras o pasos de tres y seis y las glosas en calderones y cadencias son los procedimientos expuestos. Y entre ellos encontramos una importante novedad que no aparece en el primer manuscrito de 1773 pero sí en el de Veracruz: el trino ejecutado en dos órdenes, primera referencia a este procedimiento, ya que hasta entonces, todos esos adornos se habían hecho sobre el mismo orden o cuerda. Así, en el capítulo 16 titulado *De el Trino, su modo de hazerlo, y iguales Figuras lo admiten*, Vargas y Guzmán escribe:

Esta señal se executa teniendo el Dedo Indice firme en el sitio, y signo que se ha de trinar, y con el Largo se bate la misma Cuerda un punto mas alto guardando el tiempo, y la duración de la Nota teniendo presente los Accidentes de la Clave: En las Figuras Mayores como son Semibreves, Mínimas, y Semibreves en Compas Ligero, y con Seminimas, Corcheas en Largo, aunque el Papel no lo advierta es de mucho primor el practicarlos por ser Figuras que necesitan Trino o Arpegio para darles su perfecto valor.

También se puede executar (aunque no se prevenga) en la Primas y Segundas vacantes si se tiene Dedo desocupado; en la Quartas, y Quintas en el Segundo Traste, y en todas las quartas Divisiones de las Cuerdas que en estos sitios

¹⁶⁶ *ibid*, p. 90.

salen, y vienen bien los Trinos, y es la razón por que son Mies o Sobstenidos [sic], y en la Música corresponde este nombre a los trinos los cuales se señalan con las dos primeras Letras en la parte superior.¹⁶⁷



Figura 41. Tratado de Vargas y Guzmán (1776). Ejemplos de trinos.

Esta información es sumamente importante por cuanto en la actualidad todavía existe el debate entre los guitarristas sobre el origen de este procedimiento. Parece evidente que el trino sobre la misma cuerda era la práctica habitual hasta mediados del siglo XVIII y sabemos que esa nueva forma de ejecutar el trino es ya relativamente común en el siglo siguiente.

Al final de su tratado y en la tabla número 8, Ferandiere hace una referencia sucinta de la apoyatura, el mordente y el trino:



Figura 42. Tratado de Fernando Ferandiere, ejemplos de ornamentación.

¹⁶⁷ DE VARGAS Y GUZMAN, Juan Antonio: *Explicacion para tocar la Guitarra de Punteado por Mussica o Cifra, y Reglas útiles para Acompañar con ella la Parte de el Basso, dividida en dos tratados*, Ciudad de la Vera-Cruz, Año de 1776. Reproducción facsimilar, México D.F., Archivo General de la Nación, 1986, Cap. Dieciséis, p. 50-51

Moretti no incluye explicaciones de ornamentos en su tratado, advirtiéndolo al final de la Tabla XXIV que «las apoyaturas, mordentes, carreras, ligaduras y trinos los explicaré en una tabla que precederá los seis Caprichos mencionados». Curiosamente, a pesar de la clara estructuración y los detalles que ofrece el método de Abreu y Prieto, no aparecen referencias en este libro a la ornamentación.

No es extraño que el mayor número de directrices sobre ornamentación se encuentren en las publicaciones francesas para guitarra, especialmente en los tratados de Merchi y Alberti. Aunque su aplicación esté destinada a la guitarra de cinco órdenes (no olvidemos que esta guitarra con bordones es el instrumento que predomina en Francia hasta finales de siglo), todos los procedimientos escritos son válidos para la guitarra de seis órdenes y también para la de seis cuerdas simples. Aquí se incluye la tabla que Alberti expone en su *Nouvelle Méthode de Guitare* de 1786 sobre la realización de algunos procedimientos técnicos junto con algunos ejemplos de ornamentación.



Figura 43. Método de Francesco Alberti, p. 5, ligados de mano izquierda.



Figura 44. Método de Francesco Alberti, p. 6. Apoyatura ascendente, ligados y vibrato.



Figura 45. Método de Francesco Alberti, p. 7. Ejemplos de trino en cadencia.



Figura 46. Método de Francesco Alberti, p. 7. Ejemplos de glissado en apoyatura ascendente, articulación de notas sueltas y mordente.

Alberti también hace referencia a los armónicos naturales en la página número 8 de su método:



Figura 47. Método de Francesco Alberti, p. 8 y 9. Armónicos naturales.

Giacomo Merchi identifica las *Batteries* con los arpeggios continuos remitiendo para su óptima realización a la *Guide des écoliers de guitare*, que contienen treinta variaciones sobre las *Folías de España*.

En Europa es común la aparición de métodos y piezas adaptadas a un público poco exigente, escritos por compositores de segundo orden. Este repertorio se aleja de cualquier procedimiento que implique complejidad en el discurso musical por lo que la búsqueda armónica o el contrapunto quedan sistemáticamente excluidos. Dominan los acordes arpegiados que sustentan un diseño melódico convencional, circunstancia que se da también en el resto de Europa. En este contexto, es lógico que no se llevaran a cabo innovaciones técnicas de relieve.

En contraste, en la segunda mitad del siglo XVIII los instrumentos de la orquesta y de teclado reciben una gran atención por parte de los músicos más relevantes,

en contraste con lo que está ocurriendo con la guitarra que, además de preparar su evolución hacia la adopción definitiva de las seis cuerdas simples a principios del siglo XIX, intenta adaptarse con un evidente retraso a las nuevas corrientes estéticas. Esto explica también la simplicidad del tratamiento instrumental, que tiende hacia una música complaciente y sencilla. En ocasiones, como lo hace Boccherini a finales de siglo en sus quintetos con guitarra, sirve como relleno armónico y apoyo rítmico, alternando con diálogos instrumentales.

IV.1.1.1. Posición del instrumento

Un instrumento nuevo y más grande, requería también nuevas reflexiones sobre la adaptación corporal del ejecutante. Entre los tratados de la época, encontramos en el de Federico Moretti la descripción más detallada con respecto a la posición de la guitarra. En la introducción de la *Explicación de las veinte y quatro tablas que forman los principios de la guitarra* dice:

SITUACIÓN DE LA GUITARRA

El primer objeto que debe merecer la atención de los cantantes é instrumentistas es *tener el cuerpo airoso y sin afectación*; en este supuesto los que tocan la guitarra deben tenerle de modo que resulte su *compostura y comodidad*.

Diré acerca de este punto lo que una larga experiencia me ha hecho conocer, y sin pretender formar un sistema, solo insinuaré qual es la situación de la guitarra, que yo mismo he adoptado por concurrir en ella todas las circunstancias necesarias para conseguir el fin anunciado.

1º. La parte final inferior del cuerpo de la guitarra debe apoyarse sobre el muslo derecho. 2º. El brazo izquierdo debe estar alto, en semicírculo, y que diste lo menos seis dedos del cuerpo. 3º. El mango o mástil, en vez de descansar en la palma de la mano, debe ser sostenido por el medio círculo que forma el dedo índice con el pulgar. 4º. Los dedos de la mano izquierda han de estar bien arqueados sobre las cuerdas; pues así se consigue tener la mano mas ayrosa, y hallarlos mas prontos para pisar las cuerdas. 5º. El brazo derecho caerá naturalmente sobre la parte final superior del cuerpo de la guitarra; de forma que la mitad de lo que va desde el codo á la muñeca sea el punto de apoyo. 6º. La mano derecha será bien que se tenga casi horizontalmente con las cuerdas,

de cuya situación resulta que los dedos puedan puntear con mas facilidad, y que las uñas no incomoden; pues de otro modo, será imposible puntear con dulzura y armonía. 7º. Los dedos meñique y anular de la misma mano deben descansar sobre la tapa de la guitarra en el espacio que dista entre el puente y el agujero o rosa del medio, poco distantes de la primera cuerda, y mas cerca del puente que de la rosa.

El tocador que se acostumbre á situar la guitarra de este modo, conseguirá tener el cuerpo airoso y natural, y tocará con menos trabajo y sin cansancio por hallarse enteramente en su natural situación.¹⁶⁸

Se observa que todavía no se ha adoptado la posición moderna de la guitarra en la que el instrumento descansa sobre la pierna izquierda. En el tratado de Francesco Alberti vemos una posición en la que, con las piernas cruzadas, aparece un personaje tocando un instrumento que podría ser una citerna, dando a entender que esa sería también la posición para la guitarra.

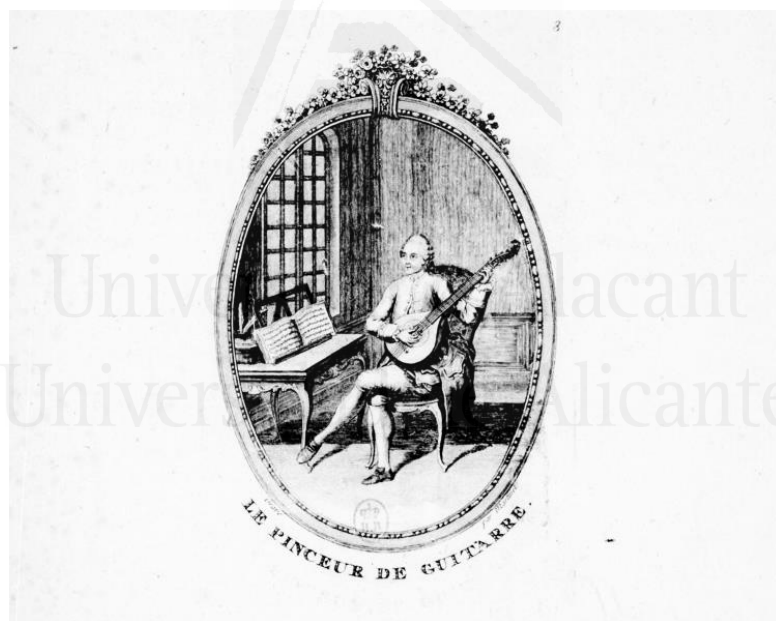


Figura 48. Ilustración en el Tratado de Francesco Alberti

Aunque las instrucciones pedagógicas dan por hecho que la posición sentada es la más aconsejable, existió también la posibilidad de sostener la guitarra mediante cintas atadas a los extremos del instrumento aunque esta posición, debido a las

¹⁶⁸ *ibíd*, pp. 1-2.

limitaciones técnicas que ocasiona la falta de sujeción, podría estar restringida para ocasiones de la vida cotidianas, tales como el acompañamiento de canciones o de música popular, tal y como hoy se acostumbra en las tunas universitarias y agrupaciones folclóricas.

IV.1.1.2. Mano derecha

El rasgueado, cuya presencia en el repertorio guitarrístico del siglo XVII y primera mitad del XVIII había sido habitual, empezó a ser un procedimiento secundario a partir de 1760 aproximadamente. Vargas y Guzmán, en su tratado de 1773 todavía hace referencia a este sistema aunque no aporta novedades destacables respecto a las importantes publicaciones anteriores: recomienda la utilización de los cuatro dedos *en los golpes largos* y el pulgar o índice para los *golpes breves*. Una de sus aportaciones más relevantes será la exposición de una notación más evolucionada para la cifra.

Respecto a la posición de la mano derecha, Ferandiere indica que

[...] la [mano] derecha estará con alguna sujeción casi arrimada á la boca, porque ahí es donde se saca un tono dulce y agradable; y no junto al puente, que es donde comúnmente se rasguea, y se toca á lo Barbero; y aquí no se trata de esa escuela, sino de hacer ver, que nuestra Guitarra es capaz de alternar con todos los instrumentos que están recibidos en una orquesta [...] ¹⁶⁹

Aunque las funciones de los dedos pulgar, índice y medio quedan establecidas de manera general, las principales diferencias y variantes con respecto a los dedos de la mano derecha están relacionadas con el uso del dedo anular y a la posibilidad de posicionar el dedo meñique sobre la tapa armónica. La mayoría de los autores todavía recomiendan el uso exclusivo de tres dedos, tal y como aparece, entre otros, en el primer capítulo del manuscrito de Vargas y Guzmán titulado *Del modo de usar la mano derecha*:

¹⁶⁹ *ibid*, p. 98.

1. De esta mano sólo sirven para tocar de punteado los tres dedos de ella: pulgar, índice y largo. Al pulgar le corresponde explicar la voz del bajo, esto es, los signos regrades y graves, y a los demás las del alto y tiple, que se comprenden en los agudos y sobreagudos.¹⁷⁰

Y en el método de Antonio Abreu y Víctor Prieto:

REGLAS DE MANO DERECHA

PRIMERA REGLA

Adviértese en primer lugar, que para tocar la música mas difícil no son precisos mas que tres dedos, que son: el pulgar, y el que se sigue, que es el índice, á quien llamaremos primero dedo; en este supuesto al otro inmediato, que es el largo, llamaremos segundo dedo [...] ¹⁷¹

La utilización del anular, que quedará sistematizada a partir de las primeras décadas del siglo XIX, no es por tanto recomendada ampliamente y entre los autores que la defienden encontramos, entre otros, al francés Antoine Bailleaux (1773) y al español Juan Manuel García Rubio (1799). Esa transición queda claramente reflejada al observar los contenidos a este respecto de la edición de Federico Moretti de 1799. En la introducción sobre la posición de los dedos anular y meñique recomienda con fines didácticos su apoyo sobre la tapa armónica¹⁷² pero más adelante, en la Tabla XXIV, da a entender el uso del anular en la realización de los arpeggios de mayor dificultad, tal y como aparece en la siguiente explicación:

[...] Esta tabla contiene 34 arpeggios dobles, y siguen el mismo método que los sencillos: se llaman dobles, porque en el valor de una seminima se ejecutan dos ó mas de los sencillos. El arpeggio de 6 notas es el doble del de 3: el de 8 doble del de 4: el de 9 el triple del de 3: y finalmente el de 12 el doble del 6 y el cuádruplo del de 3. No he puesto arpeggios á quatro dedos, porque no los he creído necesarios en estos principios; pero tanto estos como las apoyaturas

¹⁷⁰ *ibid*, cap. XX, p. 59, [130]

¹⁷¹ *ibid*, p. 49.

¹⁷² Esta referencia ha dado lugar a una interpretación errónea sobre la utilización por parte de Moretti del dedo anular ya que queda incompleta si no se tiene en cuenta lo que advierte en la Tabla XXIV.

mordentes, carreras, ligaduras., trinos, &c. los explicaré en una tabla que precederá los seis caprichos mencionados [...] ¹⁷³

Con anterioridad, Vargas y Guzmán había recomendado que

[...] Los dedos anular y pequeño de esta mano no se deben afianzar ni poner en parte alguna del instrumento, como a muchos sucede, que el último en particular lo sujetan encima del puente de la guitarra, sino que estén libres sin estorbar a los otros para que tengan; uso libremente y sin el menor embarazo [...] ¹⁷⁴

Para indicar el uso de cada uno los dedos de la mano derecha, algunos autores del siglo XVIII siguen empleando los signos + o ' para el pulgar, un punto para el índice (·), dos puntos para el medio (··) y tres en el caso del anular (···). Otros autores prefieren la numeración, indicando el 1 para el pulgar, 2 para el índice, 3 para el medio y 4 para el anular.

52

Dobles.

CONTINUACION DE LOS ARPEGIOS GENERALES.

Dedo 1 2 3 1 2 3 Yguales.

ARPEGIOS DE SEIS NOTAS. Num^o

N.1 D. 1 2 3 1 2 3
N.2 D. 1 3 2 1 3 2
N.3 D. 1 2 3 1 2 3
N.4 D. 1 3 2 1 3 2
N.5 D. 0 2 3 0 2 3
N.6 D. 0 3 2 0 3 2
N.7 D. 0 1 1 0 1 1
N.8 D. 1 0 1 1 0 1
N.9 D. 1 0 0 1 0 0
N.10 D. + 0 + 0 +
N.11 D. + + + 1 1 +

Figura 49. Digitaciones de la mano derecha en el Tratado de Federico Moretti.

Recordemos que Gaspar Sanz en su Tratado de 1674, en su *Regla Nona para tañer Arpeado* ya indicaba la posibilidad de utilizar los cuatro dedos.

El tratado de Abreu y Prieto presta una atención detallada al funcionamiento de la mano derecha, y ahí encontramos una de las primeras menciones a

¹⁷³ *ibid*, pp.7 y 8.

¹⁷⁴ *ibid*, p. 60, [135]

la repetición del mismo dedo en la pulsación, aspecto que es motivo de debate todavía en la actualidad. Después de advertir que

[...] es indispensable, así para la limpia ejecución, como para sacar un tóno claro y ambas plateado, observar puntualmente la economía en la alternativa de los dedos en manos; esto es, nunca dar dos puntos seguidos con un mismo dedo [...]¹⁷⁵

El autor nos indica que:

[...] Música que vá despacio, con pocos puntos sale mas grata, y mas igual, tocada olo con el primer dedo, y el pulgar cuando le corresponda, segun las reglas dadas, porque como regularmente un dedo saca tono diferente del otro, el oído delicado conoce esta desigualdad, principalmente en la música de esta naturaleza, y en tal caso no hay que usar el segundo dedo, ni es menester, por lo pausado de la música; en la agitada podrá entónces el aficionado mostrar toda su destreza [...]¹⁷⁶

Y respecto a la pulsación de varias notas con el mismo dedo, en el tratado de Abreu y Prieto se recomienda el uso del índice para arpegios descendentes en cuerdas contiguas, una práctica que había sido común en otros instrumentos de cuerda pulsada antecesores de la guitarra:

[...] Estos exemplos enseñan que habiendo de tocarse tres cuerdas inmediatamente, una después de otra, sin quedar ninguna cuerda en medio por tocar, siendo cantoría: esto es, de arriba abaxo, de agudo á grave, las tres notas primeras; se tocarán todas con el primer dedo: lo mismo el segundo compás, excepto el *Gesolreut*, que le toca al dedo pulgar; y así otras cantorías semejantes [...]¹⁷⁷

¹⁷⁵ *ibid*, p. 46.

¹⁷⁶ *ibid*, Regla Vigésimosexta, pp. 69-70.

¹⁷⁷ *ibid*, Regla Quinta, p. 54.



Figura 50. Tratado de Antonio Abreu y Víctor Prieto: ejemplo de digitación con el dedo índice en arpeggio descendente en la figura 4.

Aunque todavía no hay menciones específicas a los dos conceptos básicos de pulsación como son *tirando* y *apoyando* en los dedos índice y medio y para ello habrá que esperar al siglo XIX, la experiencia práctica nos permite afirmar que, salvo excepciones, el sistema más común era la pulsación *tirando*. En los instrumentos con cuerdas dobles, cuando todavía era habitual el apoyo del meñique sobre la tapa, resulta evidente pensar que la pulsación más natural para los dedos índice y medio era la de *tirando*. En este sentido, Miguel de Fuenllana ya se refería en 1554 a la pulsación *apoyando* del dedo pulgar, explicando que una vez ha pulsado este dedo uno de los bajos, debe quedar fijado en el orden contiguo en sentido descendente.

Con respecto al empleo de la uña y de la yema en la pulsación, encontramos en el tratado de Antonio Abreu y Víctor Prieto la que puede ser la descripción más completa de la época en cuanto a estos dos diferentes procedimientos de pulsación:

[...] Uno de los medios para tocar, y herir con primor las cuerdas de la Guitarra son las uñas; las cuales, despues de cortadas con las tixeras lo que sea necesario, se afilarán y compondrán por los lados con una lixa, ó pizarrita suave; de suerte, que han de que-dar limpias y afiladas, sin los tropiezos, que suelen quedar después de cortadas, y de este modo no impiden al executar figuras y carreras vivas; no deben estar largas, ni muy cortas, porque si están largas facilmente se encorvan y al herir se detienen las cuerdas; si son cortas, no cazan las cuerdas; y así deben estar las uñas en un medio, y que mas estén en

figura redonda que puntiagudas: Los Maestros Antiguos de Guitarra dicen, que se debe sacar el tóno á la Guitarra limpio, sonóro y claro, sin arañar las cuerdas, con que suponen que se deben tocar con uñas; me ha parecido poner esto, porque hay algunos, que sin saber lo que es tocar Guitarra, afirman que han visto y aun se debe tocar con las yemas de los dedos; una particularidad, no hace regla general; es cierto que el que se acostumbre saldrá con ello; yo creo que es lo mismo decir esto de las yemas de los dedos como si dixesemos, que para tocar con mucho primor y delicadeza el Violin en lugar de dar á las cerdas del arco con la pez que se le da, se untasen las cerdas con azeyte , sebo, ó enjundia de Gallina, y así saldrían mas suaves las voces. *Ohl. infinitus est mmerus stultorum!* [...] ¹⁷⁸

En este aspecto, Ferandiere es más sucinto:

[...] Sigo diciendo que nuestra Guitarra se tocará á lo menos con tres dedos de la mano derecha, sin necesidad de mas uñas que lo que baste para herir la cuerda [...]

Si tenemos en cuenta que Moretti menciona el uso adecuado de las uñas en su introducción de la *Explicación de las veinte y quatro tablas que forman los principios de la guitarra*, podemos afirmar que en España ese era un procedimiento habitual. En otros países como Italia y Francia no se encuentran en esos años referencias expresas a la pulsación con uñas por lo que podría pensarse que ello no era algo tan común. En cualquier caso, no olvidemos que esa dicotomía difícilmente podría quedar clasificada por países ya que, como hemos visto en anteriores capítulos, encontramos ejemplos variados y posiciones diversas dependiendo de cada instrumentista. Ambas posibilidades han tenido defensores y detractores durante siglos aunque en la actualidad es una cuestión superada: un sonido bello y adecuado al estilo puede ser conseguido tanto con uñas como sin ellas aunque en este último caso, el volumen sonoro se verá claramente reducido. En la pulsación con uñas, es imprescindible saber dar la forma conveniente a las mismas para poder llegar a conseguir el ángulo de ataque apropiado.

¹⁷⁸ *ibid.*, pp. 40 - 42

IV.1.1.3. Mano izquierda

Casi la totalidad de las reglas y recomendaciones para el uso de la mano izquierda que aparecen en los tratados para guitarra de la segunda mitad del siglo XVIII habían sido ya expuestos con anterioridad. Sin embargo, hay algunas novedades que señalamos a continuación.

En los manuscritos de Vargas y Guzmán encontramos posiciones de mano izquierda que implican la colocación del pulgar sobre el sexto orden, es decir, sobresaliendo por la parte trasera del diapasón. Ello podría revelar una doble intención: por una parte, la adición de una nota en los acordes que hasta entonces habían sido de cinco y por otra, la intervención del pulgar para tapar ese sexto orden cuando se debiera evitar una disonancia. Esta técnica poco usual fue utilizada posteriormente por guitarristas italianos del siglo XIX (L. Legnani y F. Carulli, entre otros) aunque no tuvo mayor seguimiento. En la actualidad, debido a la mayor anchura del diapasón de las guitarras modernas y a sus muchos inconvenientes prácticos, esa posibilidad queda absolutamente descartada entre los guitarristas clásicos.

Aunque la cejilla había sido utilizada con anterioridad y en capítulos anteriores mencionábamos algunas referencias a la misma, la más detallada explicación de la época acerca del uso de la cejilla la encontramos en el método de Abreu y Prieto.¹⁷⁹ Tras definir qué es cejilla:

Que cosa sea zegilla,

Zegilla quiere decir, que el dedo índice de la mano izquierda, ó primer dedo, como le llamamos, echado todo sobre un traste qualéquiera, pisando todas las cuerdas, desde la prima hasta la quinta ó sexta orden, abrazando con el dedo pulgar el mástil para apretar y sugetar las cuerdas de dicha zegilla, tocando al mismo con la mano derecha todas las cuerdas, á fin de examinar si salen limpias todas las voces: Esto es lo que quiere decir zegilla; pero al modo de hacerla perfectamente y con mas cómoda naturalidad es de la manera siguiente.

¹⁷⁹ *ibid*, *Instrucciones para la mano izquierda*, p. 73 y ss.

Explica de manera detallada los diferentes tipos de la misma que se pueden realizar -cejilla derecha, cejilla ladeada o torcida y media cejilla-, describiendo diferentes aplicaciones y procedimientos:

Modo de como se debe hacer la zegilla derecha

Es preciso advertir para esta explicacion, que cada dedo de la mano, á excepción del dedo pulgar, tiene tres juntas para los movimientos de cerrarse y abrir: la primera es la que está mas abaxo de la yema o cabeza del dedo: la segunda la que sigue mas abaxo; y la tercera la que está junto á la palma de la mano, donde nace el dedo; entendido esto, quando quisiéremos hacer una perfecta zegilla, se ha de pisar la prima con el medio que está entre la segunda y tercera junta del dedo índice ó primer dedo, aunque se quiera tocar algunas de las otras cuerdas; la razón es, porque en este sitio tiene el dedo mas resistencia, aprieta el lleno y medio del hueco que hay en aquel lugar contra la cuerda que hace salir la voz mas limpia, quedando la mano con mas libertad para manejarse, lo que sucede al contrario usando otro puesto del dedo para la zegilla. Con esto ya sabemos qué quiere decir zegilla, y cómo se ha de hacer para mayor seguridad y perfeccion.

La cejilla que denomina ladeada o torcida no había sido descrita hasta la fecha y por tanto supone una novedad que en la actualidad sirve para resolver casos puntuales en ciertas posiciones:

Zegilla ladeada o torcida, cómo se hace.

Zegilla ladeada se llama quando está el dedo índice formando una zegilla derecha regular en qualquiera traste, y la cabeza del mismo modo pisa algún punto de baxo en el traste inmediato y sucesivo al de la zegilla regular, y vienen por este modo á torcerse el dedo, y ladearse un traste mas.

La media cejilla la explica de la siguiente manera:

Que cosa es media zegilla y cuándo se deba usar.

Media zegilla se hace quando la cabeza del primer dedo coge á un tiempo dos cuerdas inmediatas en un mismo traste, y por esta razón se hace dicha zegilla: comúnmente se usa de esta zegilla, quando de ella se ofrecen algunos puntos fuera de la casa de los dedos, porque esta disposicion de mano, dá mas largo

alcance aún que la zegilla derecha ó regular, y es mas fuerte; no obstante debe el aficionado escoger la que mejor le venga á la mano...

Y encontramos una referencia muy interesante sobre la cejilla que puede realizar el dedo meñique:¹⁸⁰

Media Zegilla que suele hacer el cuarto dedo.

También el dedo, al que llamamos cuarto dedo, algunas veces tiene que hacer media zegilla...

Respecto a la manera adecuada para cambiar de posición, el método de Abreu y Prieto nos ofrece una guía para encontrar digitaciones convenientes y que se refiere al aprovechamiento de las cuerdas al aire:

[...] Como se han de hacer las carreras violentas, subiendo ó baxando, radatim. Si una carrera empieza por signo grave, y sube gradatim al sobre-agudo, es menester advertir primero en todos los puntos que hay los que se pueden hacer en la casa del signo mas alto, y con la mira que en esto se proporcione la casa de los signos graves ó agudos algún golpe de cuerda al ayre, para que mientras se dá éste, se transporte la mano á la casa del signo mas alto, y pueda allí coger el punto que se sigue á dicha cuerda al ayre, y proseguir en todos los demás puntos que haya; y de este modo se harán y vencerán semejantes dificultades [...]

Y en su *Ultima Instruccion* hace una loa acerca de la buena digitación

[...] En fin, toda música se tocará con la mas natural colocacion de los dedos; pues en esto consiste el tocar limpio las mayores dificultades; y todo nace de la clara razón de cada uno [...]

Al observar con perspectiva la transformación del instrumento desde los cinco órdenes a los seis, la evolución de su afinación, el cambio de notación y el desarrollo de los procedimientos técnicos, es fácil comprender que ese contexto sería el preludio que nos sitúa a las puertas de la gran eclosión que, en el siglo XIX, significará

¹⁸⁰ Este procedimiento había sido ya expuesto por Gaspar Sanz en su tratado.

para la historia de la guitarra el establecimiento definitivo del instrumento de seis cuerdas simples que conocemos hoy.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

V. El siglo XIX y el Romanticismo

La transición del Clasicismo al Romanticismo es, seguramente, la menos radical en lo que a la historia del lenguaje musical se refiere. De hecho, el movimiento romántico no rompe con la práctica musical que le precede aunque lógicamente desarrolla y/o altera todas las formas, estructuras, instrumentos y realidades sonoras anteriores. En ese sentido, los comienzos del siglo XIX no vienen precedidos por grandes modificaciones, a diferencia, por ejemplo, de lo que acontece con el cambio de siglo a finales del XVI, cuando las transformaciones procedimentales de la música originan una revolución de sus conceptos. Una gran parte de la música escrita entre 1770 y el inicio de la última década del siglo XIX¹⁸¹ conserva una línea evolutiva relativamente coherente, con un lenguaje armónico, formal y rítmico que conserva relaciones de semejanza. Al abordar este período, nos encontramos con una interesante pluralidad de manifestaciones artísticas, el surgimiento de intensos nacionalismos y la aparición de nuevas formas y géneros de expresión. En España, surge una forma de hacer música que encuentra en ese contexto su caldo de cultivo ideal: el flamenco nace y se expande como elemento cultural intrínsecamente hispano, seguramente sin sospechar las enormes influencias que su rico acervo iba a tener en el mundo de la cultura universal.

Estamos ante un siglo XIX caracterizado por los grandes contrastes, con una condición marcadamente internacional y una amplia presencia de expresiones artísticas diversas. Dos figuras de gran relevancia en la cultura española destacan a principios de siglo: Francisco de Goya y Juan Crisóstomo Arriaga.

¹⁸¹ Existe un cierto acuerdo entre historiadores de la música y musicólogos en considerar el estreno en 1894 del poema sinfónico de Claude Debussy *Prélude à l'après-midi d'un faune*, el punto de inflexión entre la música decimonónica y el siglo XX. Paul Griffiths muestra su convencimiento en el comienzo de su libro *A concise history of modern music*, mediante un preciso análisis armónico de los primeros compases de esta obra y la significación armónica, formal y orquestal de la misma.

A lo largo de esa centuria, una parte importante de la difusión de la música culta llegará al público mediante las sociedades musicales y los conciertos que, junto a la edición de partituras, tendrán una gran acogida entre el músico aficionado burgués. Una aproximación general al contexto social de la música en ese tiempo queda descrito por Grout y Palisca:

[...] La distinción entre conocedores (Kenner) y aficionados (Liebhaber), marcada ya durante el siglo XVIII, se intensificó a medida que se elevaron las normas profesionales de ejecución. En un extremo se hallaba el gran virtuoso fascinador, ante su público arrobado en la sala de conciertos; en el otro, el conjunto instrumental o vocal formado por vecinos o por la familia congregada en torno al piano de la sala de estar para cantar aires e himnos favoritos. La ejecución musical en familia, casi desconocida en la actualidad desde el advenimiento del fonógrafo y de la televisión, fue un rasgo constante, aunque no divulgado, de la escena musical del siglo XIX y comienzos del XX [...] ¹⁸²

El enlace entre el lenguaje de finales del siglo XVIII y las primeras décadas del siguiente, queda personificado por un músico como Beethoven: había participado en la creación y desarrollo de los fundamentos expresivos y formales del clasicismo vienés, pero a su vez se encuentra en la última etapa de su producción el anuncio vehemente de su adhesión a algunos preceptos claramente románticos. Y ello es más evidente en sus últimos cuartetos, cuando se aprecia un distanciamiento de unos valores estéticos asociados al clasicismo, cuyos genuinos representantes habían sido Haydn y Mozart.

La Escuela de Viena había brillado especialmente en el desarrollo de la música sinfónica, camerística y vocal. La música religiosa, en el sentido ritual de su aplicación, no tuvo el protagonismo ni el nivel de representación que ese repertorio había logrado con anterioridad y queda lejos de ocupar el centro de la vida musical. Las misas y otras composiciones sagradas de Mozart y Haydn no se podrían adecuar a la celebración tradicional propia de la religión. De la misma manera, la *Missa Solemnis* de Beethoven, compuesta entre 1819 y 1823 y estrenada en 1824, podría ser considerada

¹⁸² GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude Victor: *Historia de la música occidental*, 2, Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 669.

más bien mística que religiosa: la gran plantilla orquestal y su estilo dramático y secular hacen de ella una obra exenta de las características propias del acto sagrado. Y consideraciones similares podrían aplicarse a las misas de Schubert, independientemente del enorme valor musical de todas esas creaciones. La liturgia no era determinante en la creación musical y era el compositor quien decidía su orientación. El mayor logro en la composición de música religiosa de finales del XVIII y la primera mitad del siguiente puede ser atribuido a Luigi Cherubini, cuyas misas en general y su *Requiem* en particular le convierten en una referencia obligada de la música sacra en el siglo XIX, siendo el último representante de una tradición de compositores italianos de música sacra que arranca varios siglos atrás y que dibuja una línea de continuidad pura y libre de influencias con raíces en Palestrina y en los polifonistas españoles y flamencos del siglo XVI.

Aunque la música de Cherubini ha estado asociada a procedimientos convencionales y en ocasiones se ha valorado con cierto desprecio, no hay que olvidar la admiración que músicos como Beethoven, Haydn, Weber o Brahms profesaban hacia él. El mismo Fernando Sor, incluye en su método de guitarra un fragmento de uno de los romances de su ópera *Les Deux Journées* como ejemplo de una transcripción guitarrística del acompañamiento. Cherubini ocuparía un espacio parecido al de C. P. E. Bach: ambos representan un enlace entre dos épocas y participan en la conclusión y nacimiento de estilos diferentes.

En el siglo XIX surge con fuerza la figura del compositor como pensador y comentarista en el campo estético y musical. Wagner, Schumann o Berlioz, entre otros, expresaron sus ideas en numerosos artículos y libros que tuvieron una gran influencia y que nos han dejado valiosos testimonios. En tiempos posteriores, esa práctica llegaría a ser mucho más habitual.

Una de las diferencias más importantes entre la música del siglo XIX y la de períodos anteriores la encontramos en el surgimiento por vez primera de lenguajes musicales específicamente nacionales y que hasta ese momento habían estado limitados generalmente a la música popular. Es evidente que las diferentes procedencias de cualquier actividad artística llevan implícitas unas determinadas características de

mentalidad cultural. Alonso Mudarra o Luys de Narváez, por ejemplo, son tan españoles como italiano pudiera ser Francesco Da Milano o alemán Hans Neusidler pero el lenguaje musical utilizado tenía unas características que iban más allá de territorios, conformando un concepto musical más global, en absoluto local, que podríamos definir como cosmopolita. Hasta finales del siglo XVIII, al emplear danzas o melodías populares en las composiciones no se pretendía poner un énfasis especial en el origen de las mismas sino que se incorporaban de igual manera que otros elementos, en un desarrollo creativo que conducía hacia un lenguaje internacional.

Esos lenguajes nacionales comienzan a observarse en Europa en las primeras décadas del siglo XIX, cuando se empieza a percibir por parte de muchos compositores un deseo de dirigir su expresión hacia el reconocimiento y la reivindicación de valores patrios. El lenguaje de estilo relativamente uniforme del siglo anterior da un primer paso (que después será mucho más acentuado) hacia una creación musical estrechamente relacionada con una tradición cultural específica, en la que se incorporan precisas referencias a ella, pretendiendo a la vez traspasar fronteras. Ese sentimiento nacionalista dará lugar a estilos de música con raíces diferenciadas, que tendrán en la canción popular una potente fuente de inspiración. Esa tendencia tendrá también una vertiente que utilizará elementos exóticos foráneos susceptibles de originar un colorido singular. Y la primera escuela nacional que se podría definir como tal, la encontramos en Rusia, siendo Mijaíl Glinka el iniciador de este camino que siguieron los compositores del Grupo de los Cinco: Mily Balakirev, Modest Mussorgsky, Nikolái Rimski-Kórsakov, Aleksander Borodín y Cesar Cui. Es precisamente Glinka uno de los primeros compositores nacionalistas que utilizó temas de inspiración popular española en sus obras, entre las que podemos citar sus dos oberturas, el capricho brillante sobre la *Jota aragonesa* (1845) y *Recuerdos de una noche de verano en Madrid* (1848). Al igual que Wagner, aunque por medios muy diferentes, pone su atención en rescatar elementos culturales arcaicos procedentes de sus respectivas culturas nacionales.

Con esas premisas, a partir de mediados de siglo, la principal consecuencia en España de esa tendencia, en la que los músicos buscan materiales temáticos provenientes de la cultura popular y que son gestionados de múltiples maneras, será el nacimiento del flamenco, que tendrá en la guitarra su principal

catalizador y canalizador. En poco tiempo llegó a desarrollar características propias llegando a ejercer su influencia en todas las manifestaciones culturales y en gran parte de la vida social, aunque de diferentes formas.

En el campo de la ópera, el siglo XIX es especialmente prolífico. En Alemania destaca la aportación de Carl Maria von Weber, quien fue protagonista de una revolución de la ópera alemana e inició una nueva era en la historia de la música dramática. Entre los seguidores de Weber podemos citar a Giacomo Meyerbeer y a un compositor poco conocido, Heinrich Marschner, quien dedicó parte de su producción a la guitarra, escrita en las primeras décadas del siglo. Weber fue, en cierta manera, un precedente de algunas teorías que Richard Wagner aplicaría en sus óperas, cuya figura emerge con enorme brillantez e influencia en la segunda mitad del siglo XIX, convirtiendo la ciudad de Bayreuth en centro cultural y lugar de peregrinación durante muchos años. La importancia capital de su concepto y pensamiento musical marcarán un punto de inflexión en la historia de la música, cuya significación será un referente en los cambios que experimentará la música en años inmediatamente posteriores.

En la ópera italiana, tras la figura del florentino Luigi Cherubini como último representante de una línea de composición religiosa pura, encontramos a Giacomo Rossini como el postrero de la ópera bufa. Su obra deja ver un gran contraste con la de los músicos italianos de la época que llevaron a la ópera a su gran esplendor, entre los que cabe destacar a Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti o Giuseppe Verdi.

Además del ingente y trascendental repertorio operístico en el siglo XIX, encontramos un desarrollo considerable en el campo instrumental. De hecho, este género llegó a ser considerado como el vehículo que mejor podía representar el arte romántico ideal:

[...] Si la lejanía y la infinitud son románticas, entonces la música es la más romántica de las artes. Su material –sonido y ritmo ordenados- está casi por completo separado del mundo concreto de los objetos, y esta misma separación confiere a la música una gran aptitud para sugerir el torrente de las impresiones, pensamientos y sentimientos que constituyen los dominios propios del arte

romántico. Sólo la música instrumental –música pura, libre del lastre de las palabras- puede alcanzar a la perfección este objetivo de comunicar emociones. Por consiguiente, la música instrumental es el arte romántico ideal. Su carácter apartado del mundo, su misterio y su incomparable poder de sugestión, que obra sobre la mente en forma directa, sin la mediación de las palabras, la convirtieron en el arte dominante, el más representativo de todas las artes del siglo XIX [...] ¹⁸³

Sin embargo, en esta afirmación, que a grandes rasgos puede ser aceptada y tiene claros fundamentos, se observa la contraposición que origina al observar el desarrollo de un género tan característico del romanticismo como es el *lied*, en donde palabra y música se funden con una enorme carga poética. Es evidente que el espíritu lírico del *lied* fue una clara fuente de expresión en la labor creadora de muchos compositores románticos. En este sentido la aseveración de Grout y Palisca podría entenderse mejor cuando se analiza el tratamiento de la línea musical y del acompañamiento instrumental de la música vocal, desde los *lieder* de Schubert, Schumann o Brahms hasta los dramas musicales wagnerianos.

Entre la música instrumental, el piano fue el medio que acogió de manera predominante la expresión romántica. Tal y como ocurrió con la guitarra, las características del instrumento cambiaron respecto al siglo anterior ¹⁸⁴ y entre las figuras más representativas encontramos a Schubert, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Chopin y Brahms:

[...] La sonoridad del *ceballo*, su refinamiento y capacidad para producir colores etéreos, sería suplantada por unos pianos cada vez más robustos, de manera notable en tiempos de Ludwig Van Beethoven. Cuando en 1796 este compositor ultimaba el cuaderno del opus 2, con unas sonatas que presagian la turbulencia romántica, los claves, virginales, espinetas y clavicordios hacía ya varias décadas que habían sido relegados, nobles instrumentos que en un pasado no tan lejano hablaron en la intimidad de una sala o en las reuniones de aficionados que tocaban las canciones de moda. Lo

¹⁸³ GROUT, Donald J. & Claude Victor Palisca: *Historia de la música occidental*, 2, Madrid, Alianza Editorial, 1990.

¹⁸⁴ Tras las primeras décadas del siglo XIX, el pianoforte dio paso al piano moderno.

propio sucedió con los laúdes y las arpas, con las flautas y las violas de gamba [...] ¹⁸⁵

En el violín, la figura más destacada fue la de Niccolò Paganini, también notable guitarrista, que dedicó una parte importante de su producción a la guitarra. Incluye el instrumento en casi doscientas obras y pequeñas piezas, en las que desarrolla un estilo que está en su mayor parte influenciado por la *cantilena* italiana. Habiendo desarrollado su carrera en la primera mitad del siglo, influyó decisivamente en la evolución de la técnica instrumental y en compositores como Liszt o Brahms.

La música de cámara, que tanta brillantez había alcanzado en el clasicismo no fue un género especialmente predilecto entre los compositores románticos y de hecho, los músicos que más atención prestaron a ella fueron los que mayor proximidad sintieron hacia los esquemas de aquel estilo, como fueron Schubert y Brahms. En contraste, la guitarra, impulsada por grandes músicos como Sor o Giuliani y tan necesitada de nuevo repertorio, recibió la atención de un número apreciable de compositores centroeuropeos. Aunque el repertorio es muy variado, en bastantes de estas obras se observa en el tratamiento de la guitarra una marcada tendencia a la imitación y repetición de esquemas formales, encontrando frecuentemente fórmulas técnicas poco imaginativas. Es destacable también la aportación al repertorio de música de cámara con guitarra de los compositores italianos de este período.

La música orquestal, en contraposición al carácter íntimo que podía ofrecer un único destinatario instrumental, fue un medio que supo igualmente recoger las intenciones de los músicos del siglo XIX en cuanto a la intensidad de una expresión musical más exacerbada, una mayor gradación dinámica y la asunción de un lenguaje más evolucionado y expansivo, sobre todo desde el punto de vista tímbrico y armónico. Así, la música de grandes dimensiones formales como sinfonías o dramas operísticos de autores como Meyerbeer, Berlioz, Wagner o Mahler convive con el lied, el poema sinfónico, la sonata y otras formas libres como *impromptus*, nocturnos o polonesas, entre otras muchas.

¹⁸⁵ ANDRÉS, Ramón: *El luthier de Delft*, Barcelona, Acantilado, 2013, p. 139.

Considerando la enorme influencia de importantes compositores nacidos en las décadas 1860-70 cuyo trabajo comienza a finales del siglo XIX y se adentra en las primeras décadas del siguiente, como son Gustav Mahler, Alexander Scriabin, Richard Strauss, Carl Nielsen, o Sergei Rachmaninoff, se puede decir que el movimiento romántico en música se expande hasta formar una nueva corriente denominada Posromanticismo. De esta manera, se admite que el Romanticismo, en su período más extenso, comienza en la última década del siglo XVIII y terminaría en las primeras del XX.

El desarrollo del sistema tonal durante más de tres centurias derivó en las últimas décadas del siglo XIX hacia el tratamiento exacerbado del cromatismo, con su subsiguiente liberación del diatonismo, lo que abría nuevas posibilidades. La consecuencia más directa fue la aparición de procedimientos compositivos basados en un sistema independizado de las funciones armónicas de atracción tonal, denominado atonalismo. Entre los fundamentos procedimentales de la armonía atonal, destaca el de la armonía por cuartas, utilizado por Satie, Scriabin, Debussy o Ravel. Ninguno de estos compositores escribió para guitarra, a pesar de que tenían en ella un vehículo idóneo, entre otras cosas porque su afinación responde a ese intervalo de cuartas. Varias razones pueden explicar el hecho de ese vacío: por una parte, el desconocimiento que seguramente tenían de las posibilidades técnicas y armónicas del instrumento y por otra, y relacionada con esta, el retraso temporal respecto a las nuevas corrientes estéticas y musicales de la guitarra con respecto a instrumentos ya establecidos como el piano o el violín. Sin embargo, tras la muerte de Debussy, Manuel De Falla iba a plasmar magistralmente el espíritu y las enormes posibilidades de la guitarra en su obra *Homenaje a Debussy*, escrita en 1920. Esa maravillosa creación supone la entrada del instrumento en la modernidad.

V.1. La guitarra clásico-romántica de seis cuerdas: el esplendor de la evolución instrumental en la primera mitad del siglo XIX. Fundamentos técnicos

Decíamos anteriormente que, en el contexto de la transición del siglo XVIII al siglo XIX, resulta muy notable el desarrollo del piano y del violín, instrumentos destinados a ser protagonistas decimonónicos. Igualmente, el lenguaje sinfónico alcanza niveles de aceptación y pujanza sin precedentes. También es entonces cuando la guitarra comienza un período de renacimiento aunque solo pueda ocupar un pequeño espacio que, en muchos casos, se reduce a los salones musicales. Pero es una guitarra diferente: el instrumento abandona las cuerdas dobles para quedarse definitivamente en seis cuerdas simples, dando lugar al instrumento que, en líneas generales, es el que ha llegado hasta nosotros. Ese cambio coincidió con un impulso que llegaría al esplendor en la primera parte de esa centuria.

A principios del siglo XIX, todavía tiene en el músico aficionado su principal protagonista, tal y como lo afirma Aguado en 1825 en el prefacio de su *Escuela de guitarra*¹⁸⁶:

[...] Atendiendo á que una gran parte de los que se dedican a la guitarra son meros aficionados que no quieren ó no pueden gastar su tiempo en aprender el solfeo [...]

La guitarra experimenta un ascenso en las primeras décadas del siglo gracias principalmente a figuras como los españoles Fernando Sor y Dionisio Aguado y el italiano Mauro Giuliani, quienes asientan unas sólidas bases en los fundamentos instrumentales. En una España de finales del siglo dieciocho en la que la guitarra, todavía de seis órdenes, había sido elemento indispensable en el acompañamiento de danzas populares y vehículo idóneo para la expansión de ritmos populares hay que destacar en los métodos de Aguado y de Sor la total ausencia de referencias al

¹⁸⁶ AGUADO, Dionisio, *op. cit.* p. I

rasgueado,¹⁸⁷ un procedimiento que había sido y seguía siendo habitual en la sociedad española y que en la guitarra barroca se había aplicado en el repertorio culto de manera muy refinada y sutil. Sin ninguna duda, la intención de ambos guitarristas fue la de dotar al instrumento de una personalidad propia, adaptándolo a los nuevos tiempos y exponiendo las posibilidades que pudieran situarlo en el escenario musical que ya gozaban otros instrumentos como el piano o el violín.

El siglo XIX vuelve a mostrar la supremacía de la escuela guitarrística española. El libro de Salvador Gil *Principios de Música aplicados a la guitarra*¹⁸⁸ publicado en Madrid en 1814, es el primer manual que trata sobre el uso de la guitarra de seis cuerdas simples en España. Es una obra breve, con enseñanzas musicales básicas a modo de texto introductorio, cuyas explicaciones están estructuradas como preguntas y respuestas. En el apartado que dedica a la guitarra, da por supuesto que el instrumento tiene seis cuerdas, aunque lo especifica, haciendo referencia a los arpeggios de Moretti para la buena colocación de la mano derecha. Expone dos posibilidades para la disposición de esa mano: con el apoyo o sin él del dedo meñique en la tapa armónica aunque «en los dos modos debe estar la mano mas cerca de la tarraja que del puente».¹⁸⁹ Este es el único texto instructivo sobre ese instrumento desde la publicación de los últimos métodos para guitarra de seis órdenes hasta la publicación de las primeras obras didácticas de Aguado en 1820. Es evidente, pues, que las guitarras de seis órdenes y seis cuerdas simples convivieron en España durante un período de tiempo que va desde las últimas décadas del siglo anterior hasta las primeras del XIX. Al respecto, Aguado incluye en su *Colección de estudios para guitarra* publicado en 1820 el siguiente comentario¹⁹⁰:

6. Se dice que la Guitarra está encordada *sencilla* cuando cada cuerda de las seis, ó por mejor decir cada orden consta de una sola cuerda; mas si cada orden tiene dos, la Guitarra está encordada *doble*. Por varias razones es preferible

¹⁸⁷ De acuerdo con la información que ofrece Alain Mitéran en su *Histoire de la guitare*, París, Zurfluh Editions, 1997, p. 134, Carulli incluye una referencia al rasgueado en su *Divertissement à l'espagnole*, Op. 138, en un guiño a la identificación de este procedimiento con la guitarra española.

¹⁸⁸ En el número 144 de la Gaceta de Madrid del 27 de octubre de 1814, página 2100, aparece el anuncio de esta publicación: «*Principios de música aplicados á la guitarra por D. Salvador Gil*, esta pequeña obrita, que el autor ha trabajado para sus discípulos, puede ser útil a todos los aficionados que quieran seguir su sistema. Se hallará en la guitarrería de Muñoa, calle angosta de Majaderitos».

¹⁸⁹ *ibid.*, p. 14.

¹⁹⁰ Primera división, sección primera, *De la guitarra y de los requisitos para su manejo*, p. 2

encordar la Guitarra sencilla, pero entre ellas, por no ser difuso, presentaré solo dos, á saber: 1º es muy difícil que resulten perfectamente unísonas dos cuerdas pisadas en todos los trastes: 2º siendo dificultoso dominar una cuerda sola, lo es mucho más dominar dos á un tiempo con la yema del dedo de la mano izquierda.

Aunque las cuerdas dobles estaban todavía generalizadas a finales del siglo XVIII, la guitarra de cinco cuerdas sencillas era recomendada por muchos profesores en Francia ya en 1790 y todavía once años más tarde, por el guitarrista Charles Doisy, en su *Principes généraux de la guitare*, libro que vio la luz en París¹⁹¹. La primera publicación parisina que menciona una guitarra de seis cuerdas sencillas, *Étrennes de Polymnie*, data de 1785 y en torno a esos años se construían en Marsella guitarras de esas características.¹⁹²

En España se suele atribuir al Padre Basilio (cuyo nombre fue Miguel García), el impulso de un nuevo interés por la guitarra como instrumento armónico y contrapuntístico, todavía de seis órdenes. Profesor de Aguado, desempeñó su actividad a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, llegando a tener el reconocimiento suficiente como para que Carlos IV le invitara a tocar en El Escorial.

En 1800 ya eran conocidas en España las guitarras de seis cuerdas simples. Un buen ejemplo lo constituye la que el guitarrero granadino Agustín Caro construye en 1803 y que ya posee algunas características que, aunque siguen una clara tradición española de construcción, evidencia algunos rasgos evolucionados en su elaboración, como son los relacionados con el diapasón de resalte y el varetaje en forma de abanico. También en esos años se incorporan algunos cambios relacionados con modificaciones de plantilla, sustitución del clavijero de madera por el mecánico y ya avanzado el siglo, se experimentará con el tornavoz.¹⁹³ Así, se establecen definitivamente las características básicas de la guitarra como instrumento de seis cuerdas y que, con ciertas transformaciones evolutivas, permanece hasta nuestros días. Tal y como había ocurrido con el piano, estas transformaciones están relacionadas con una búsqueda de mayor sonoridad y que responden a las mayores dimensiones de los espacios de conciertos: aunque la guitarra no ocupaba todavía esos escenarios, son

¹⁹¹ TYLER, James & SPARKS, Paul, *op. cit.*, p. 243.

¹⁹² TYLER, James & SPARKS, Paul, *op. cit.*, p. 245.

¹⁹³ Cilindro que puede estar hecho de diferentes anchuras y materiales y que se ensambla en el contorno de la boca de la guitarra en su parte interior.

tiempos en los que se llevan a cabo la construcción de teatros y salas específicamente diseñadas para las audiciones musicales. Es en los inicios de ese siglo cuando el panorama musical favorece el protagonismo de los grandes virtuosos que tendrán en el piano y en el violín sus mayores representantes.

Las transformaciones organológicas que experimenta la guitarra en la segunda mitad del siglo XIX, tienen en la figura del guitarrero almeriense Antonio Torres (1817-1892) la culminación de un largo proceso de clara tradición española. Sus guitarras pueden considerarse a la vez, modulación y epítome, atendiendo a una compleja línea evolutiva que iba a extender su influencia hasta nuestros días. Los mejores intérpretes españoles de la época, entre ellos Julián Arcas (1832-1882), tañeron esos instrumentos y posteriormente lo hicieron Francisco Tárrega, Miguel Llobet, María Luisa Anido y Emilio Pujol, entre otros.

Los principales tratados que supondrán las bases para un mayor recorrido del nuevo instrumento de seis cuerdas se escriben a partir de 1810, año en el que Ferdinando Carulli publica en París su *Metodo Completo Per Lo Studio Della Chitarra*. Dos años más tarde, Mauro Giuliani publica en Viena su *Studio per la chitarra*. Dionisio Aguado publica su primera obra didáctica en 1820, *Colección de Estudios para guitarra*, a la que siguen *Escuela de guitarra* en 1825 y *Nuevo método para guitarra* en 1843, siendo ésta la culminación de su obra pedagógica. Otras publicaciones de Aguado fueron *La guitare enseignée par une méthode simple* (París, 1836), *Nouvelle Méthode de Guitare*, op. 6 (publicado en París, ca. 1834), *La Guitare fixée sur le tripodison ou fixateur* (París, ca. 1837) y el *Apéndice al Nuevo Método para Guitarra* (Madrid, 1849). En 1830, Fernando Sor había publicado en París su *Méthode pour la guitare*.

Los libros mencionados son, junto con el de Matteo Carcassi *Méthode Complète pour la guitare*, op. 59 publicado en París en 1836, las referencias instrumentales más importantes del siglo XIX, aunque este último no aporta elementos importantes que no hubieran sido mencionados con anterioridad por Giuliani, Sor o Aguado. Destacan por tanto, en la primera mitad del siglo, las escuelas guitarrísticas que se desarrollan en España e Italia.

En Italia, la ópera fue un elemento omnipresente a partir de las primeras décadas del siglo (hay que tener en cuenta que Rossini, Donizetti y Bellini nacen entre 1792 y 1801 y Verdi en 1813) y su gran influencia social tuvo como consecuencia una menor atención hacia la música instrumental pura. En estas circunstancias, se evidenciaba un menor interés hacia esa música, tanto por parte de los mecenas como de los empresarios y público en general. Por esa razón, la edición de partituras para guitarra se vio allí muy afectada y su publicación no fue relevante, difundiéndose una parte de esa música mediante copias manuscritas, circunstancia ésta que también fue común en nuestro país. Como consecuencia de todo ello, los principales métodos italianos que instruyen sobre la guitarra de seis cuerdas tienen su primera edición fuera de ese país, principalmente en Francia.

Para favorecer una estructura de la exposición, que a su vez responde también a cuestiones generales de procedimientos estilísticos, en el apartado referido a la primera mitad del siglo, incluiremos a los guitarristas que nacieron antes de 1800 y que por tanto desarrollaron su labor a lo largo de las primeras décadas del siglo. El caso de Luigi Legnani constituye una excepción, por la excepcional longevidad del guitarrista italiano. Aunque podrían establecerse otros criterios de clasificación, creemos que entre 1845 y 1860 se puede identificar un cambio en el concepto, tanto desde el punto de vista compositivo como instrumental, con respecto a los maestros que culminaron sus carreras en la primera mitad de esa centuria. A su vez, trataremos de identificar ciertas diferencias, conceptos comunes y características propias existentes entre cada uno de los guitarristas y aquellos que les sucedieron.

V.1.1. La escuela española de Dionisio Aguado (1784-1849) y Fernando Sor (1778-1839)

Sor y Aguado no solo fueron auténticos renovadores en la exposición y explicación de las bases técnicas que conformarían un punto de partida fundamental cuya influencia llega hasta nuestros días, sino que también lo fueron en el desarrollo del concepto de escritura para la guitarra. En sus libros pedagógicos y en sus composiciones

se evidencia una clara intención de llevar a la guitarra hacia su consolidación como instrumento de concierto, con recursos propios para el desarrollo de la armonía y el contrapunto, utilizando una notación precisa. De esta manera la guitarra pudo reflejar el espíritu estético de la época teniendo en el lenguaje pianístico una referencia clara, desbancando a la escritura de influencia violinística que había sido habitual en el cambio de siglo. Ambos demostrarían que la guitarra era un instrumento apto para expresar procesos musicales de relativa dificultad que hasta entonces pocos músicos habrían imaginado.

El madrileño Dionisio Aguado, escribe su primer libro pedagógico en 1820, *Colección de Estudios para Guitarra*. En el prefacio, avisa sobre la falta de una sistematización de principios instrumentales:

[...] mis ideas sobre la colocación de la Guitarra, sobre el uso de los dedos de una y otra mano, sobre el conocimiento del diapason &c., no están conformes con las que generalmente corren en el día [...]

[...] Muy equivocados están los que creen que la Guitarra se deja dominar fácilmente; para conseguirlo se necesita mucha atención, aplicación y constancia, circunstancias que requiere cualquier otro trabajo de mérito. Sin embargo es necesario confesar que no se han hecho hasta ahora mayores progresos, porque careciendo de un método fijo, cada uno ha caminado en su estudio por distinto rumbo esponiéndose, como ha sucedido, á perder mucho tiempo y á no aprovechar lo que se podía [...]¹⁹⁴

Aunque los métodos citados en el capítulo anterior establecen unas bases sobre las que se pueden establecer ciertos parámetros, la pretensión de Aguado va mucho más allá y, junto a Sor, expondrá los fundamentos indiscutibles sobre los que se asientan los pilares de la guitarra de seis cuerdas y que en muchos aspectos tienen plena vigencia en la actualidad. La especial atención que dedica a la búsqueda de la posición idónea del instrumento y sus estudios acerca de la mejor manera de sujeción no tiene parangón en ningún otro método publicado en ese siglo.

¹⁹⁴ *op.cit.*, p. 1.

La preocupación de Aguado sobre la posición de la guitarra queda reflejada desde su primera publicación didáctica mediante la cuidada descripción que lleva a cabo y que profundizará muy especialmente en el desarrollo posterior de su *Trípode*, que trataremos más adelante. Los consejos sobre la colocación de las manos recogen las líneas fundamentales que ya se advierten en diferentes tratados anteriores publicados en España (como el de Gaspar Sanz en el siglo XVII) pero todos ellos son descritos aquí de una manera más minuciosa, aunque con más detalle todavía en los libros pedagógicos que siguen al que estamos tratando y que salieron a la luz en 1825 y 1843.

En el apartado 9 de este primer libro, se refiere al uso de las uñas en la pulsación, de gran importancia para conocer su visión de una cuestión que todavía hoy es objeto de debate:

[...] Los guitarristas no están conformes sobre si se debe tocar con uñas ó sin ellas. Por mi parte soy de dictámen que para sacar mas y mejor tono conviene tocar con uñas, pero con las condiciones siguientes: 1ª que han de ser flexibles, es decir, ni muy blandas ni muy duras: las primeras producen un tono débil, y las últimas áspero: 2ª se han de usar pulsando las cuerdas algo diagonalmente ácia adelante (según la postura que antes indiqué para la mano), tendiendo el dedo que las hiera cuanto sea compatible con la fuerza que se ha de emplear, no agarrándolas, sino haciendo que se deslice la cuerda por lo interior de la uña, *habiendo primero tocado en la yema* (acaso en esto estriba que haya pocos, que hieran bien, teniendo uña): 3ª para que esto se consiga deberán tener las uñas una longitud proporcionada, pues las muy largas impiden la agilidad, y las muy cortas no dan lugar á suavizar el sonido por medio de aquel desliz. Me decido por esta opinión en virtud de que como he dicho ántes, la Guitarra es instrumento de poca voz. No se me oculta que habrá muchas personas que no quieran ó no se acomoden á llevar uñas largas, y aun á tocar con ellas; pero por mas fundamento que pueda tener este modo de pensar, no por ello dejará de ser conforme á mi experiencia propia, que con uñas, usadas del modo indicado, se saca mas y mejor tono [...]

En esta primera publicación de Aguado encontramos dos de las principales diferencias técnicas con Fernando Sor en lo que se refiere a la mano derecha: la utilización del anular y el empleo de las uñas. Aguado defiende la utilización regular del anular¹⁹⁵ mientras Sor solamente justifica su uso en determinadas ocasiones en las que la melodía se encuentra en acordes de cuatro notas:

[...] En el ejemplo 85 las notas superiores forman una melodía que exige que emplee el dedo anular de la manera indicada; pero cuando la nota superior no se encuentra acompañada por las otras tres, no me sirvo nunca más que de tres dedos; la debilidad e inferior longitud del anular con respecto a la del medio me obligan a economizar su empleo. Utilizándolo, derogo un poco el precepto que me he impuesto de conservar la mano quieta y de evitar la acción de enganchar las cuerdas [...] ¹⁹⁶

Ya hemos visto el convencimiento de Aguado sobre las ventajas de la pulsación con uñas. Sor desaconseja completamente este procedimiento excepto para cuando se pretenda sacar un timbre determinado:

[...] Como el oboe tiene un sonido completamente nasal, no sólo ataco las cuerdas lo más cerca posible del puente sino que además curvo los dedos y empleo lo poco de uña que tengo para atacar las cuerdas. Este es el único caso en que he creído poder servirme de las uñas sin inconvenientes. No he oído nunca a un guitarrista que tocara de manera soportable si lo hacía con uñas; solo pueden muy pocos matices a la calidad del sonido [...] La manera de tocar de los guitarristas que utilizan las uñas es a la mía lo que el clavecín al pianoforte: los pianos, siempre punteados y en los fuertes, se oye el ruido de las uñas contra la cuerda más que el propio sonido de la cuerda. La manera de tocar del Sr. Aguado posee tan excelentes que se le puede perdonar el empleo de las uñas; él mismo se las habría quitado si no hubiera llegado a tal grado de agilidad y si no se encontrara fuera de la edad en que se puede luchar todavía contra los hábitos que los dedos han adquirido tras un largo período de práctica...muchos años

¹⁹⁵ En la página 10 de este método recomienda la realización de escalas indistintamente con índice-medio e índice-anular, una práctica que no es habitual en la actualidad, con una tendencia general hacia la primera opción.

¹⁹⁶ SOR, Fernando: *Método para guitarra*, París, 1830. Traducción de Eduardo Baranzano y Ricardo Barceló, Fafe, Editorial Labirinto, 2007, p. 141.

después me confesó confesado que si tuviera que volver a empezar, tocaría sin uñas [...] ¹⁹⁷

Los cuarenta y seis estudios que presenta Aguado en este libro mantienen un orden progresivo de dificultad e incluyen la aplicación de los procedimientos necesarios para desarrollar una técnica fundamentada en la lógica de las digitaciones para ambas manos con especial atención a la realización de escalas y arpeggios, procedimientos musicales muy habituales en la música de ese tiempo.

La segunda publicación pedagógica de Aguado ve la luz cinco años después. Con el título *Escuela de guitarra*, el autor amplía el contenido de su método anterior, incluyendo una mayor explicación de conceptos musicales e instrumentales. Dividida en dos partes, la primera está dedicada a nociones teóricas y la segunda es puramente práctica.

Su preocupación por establecer una óptima posición de la guitarra por parte del instrumentista sigue siendo tratada de manera preferente y en la figura segunda de la lámina primera encontramos una temprana solución, que consiste en apoyar el aro mayor de la guitarra en la silla sobre la que se sienta el guitarrista, a la derecha de su pierna:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

¹⁹⁷ *op. cit.*, p. 36.



Figura 51. Dionisio Aguado, *Escuela de guitarra*, 1825. Lámina 1ª.

Explica su razonamiento en el apartado 17 del capítulo II:

17. Colocación de la guitarra. Sentado el tocador en una silla de asiento algo ancho, dejará á su lado derecho un espacio suficiente para apoyar sobre él (*) la curvatura mayor del aro izquierdo de la guitarra, y al mismo tiempo la sujetará con el antebrazo derecho por la parte superior de la curvatura mayor del aro opuesto, de modo que con este solo medio quede bastante asegurada con poca ó ninguna necesidad del auxilio de la mano izquierda, la cual ha de quedar libre para correr sin embarazo por el mástil. Este último estará más o menos elevado en dirección oblicua, y generalmente hablando, su inclinación deberá ser de 35 á 40 grados.¹⁹⁸

En este apartado encontramos una interesante nota al pie de página señalada con un asterisco (*) en la que Aguado ya deja entrever la evolución que posteriormente culminará en la sistematización de la posición a través de *la tripode*:

¹⁹⁸ *op. cit.*, p. 3.

[...] Para evitar el roce y asegurar mas la guitarra, acostumbro á poner un pañuelo en el punto de su apoyo, aunque conozco que esto perjudica á las voces del instrumento. Estas podrían aumentarse apoyándose sobre una caja hueca construida á propósito, en cuya cara superior hubiese una pieza á que pudiera adaptarse parte de la curvatura mayor del aro izquierdo [...]

Estos consejos habían sido incluidos en su libro anterior, en el que recomendaba una inclinación de la guitarra de 45 grados. La colocación del brazo derecho queda aquí mejor descrita:

[...] El codo quedará libre á tres ó cuatro dedos de distancia del borde posterior al aro, y el brazo se dirigirá oblicuamente desde la curvatura mayor del aro derecho hasta el borde anterior y curvatura cóncava del mismo; siendo tal su posición que la mano llegue sin violencia á tocar con las puntas de los dedos las seis cuerdas junto a la boca de la guitarra [...]¹⁹⁹

De forma categórica, Aguado desaconseja el apoyo sobre la tapa del dedo meñique, tan habitual en la tradición laudística, abriendo el camino hacia la modernidad de la posición²⁰⁰:

20. De ninguna manera se apoyará sobre la tapa ni el dedo pequeño, ni ninguno de los otros, pues la mano ha de estar libre y del todo suelta²⁰¹.

Esta advertencia se contrapone al uso que ocasionalmente hacía Sor de este dedo. Así lo explica el guitarrista barcelonés en su *Método*:

[...] El dedo meñique me sirve a veces apoyándolo perpendicularmente sobre la caja armónica por debajo de la prima, pero tengo un gran cuidado en levantarlo cuando ya no me es necesario. La necesidad de este apoyo viene de los pasajes que exigen una gran velocidad del pulgar para pasar de las notas del bajo a las de una parte intermedia, mientras que los dedos índice y medio se encuentran

¹⁹⁹ *op. cit.*, p. 3, apartado 18.

²⁰⁰ La idea de no apoyar el meñique sobre la tapa había sido claramente defendida por Santiago de Murcia en el prólogo de sus *Cifras Selectas de Guitarra* (1722).

²⁰¹ *op. cit.*, p. 3, apartado 20.

ocupados en completar la fracción del compás en tresillos o cualquier otra cosa, ya que no podría estar seguro de conservar mis dedos exactamente enfrente de sus cuerdas respectivas. Entonces, el dedo meñique mantiene toda la mano en posición [...] ²⁰²

Es interesante destacar la descripción que Aguado hace de la posición de los dedos de la mano izquierda. En este punto, son numerosos los ejemplos en los que se argumentan las ventajas de cada una de las distintas colocaciones de los dedos de la mano izquierda sobre el diapasón. El consejo que aquí encontramos se podría calificar como equívoco puesto que esa disposición no facilita en absoluto la precisión ni la fluidez del movimiento. De hecho, el mismo Aguado tendrá que matizarlo en futuras publicaciones.

25. Determinada ya la posición de la guitarra, se fijará con fuerza la articulación de las últimas falanges del dedo pulgar sobre la línea media longitudinal de la parte posterior del mástil: el codo no se desviará mucho del cuerpo: la mano se inclinará un poco hácia los trastes por el lado del dedo pequeño [...]

Hay que señalar la referencia que hace Aguado sobre el empleo del dedo meñique en la pulsación. Esta es una práctica que en realidad apenas fue practicada y que en la actualidad muy raramente es utilizada. Hay varias razones para su poca efectividad; entre ellas podríamos mencionar la escasa adaptabilidad de coordinación con los demás dedos, la diferencia de tamaño y el consecuente contraste y desequilibrio de sonido que ocasiona:

35. Todos los dedos de la derecha servirán para la pulsación, bien que rara vez el pequeño.

En la *Colección de estudios*, Aguado recomendaba la realización de escalas «unas veces alternando con el dedo índice y medio y otras alternando con el índice y anular para que empiecen á adquirir igual fuerza y agilidad». ²⁰³ En la lección 62 de su *Escuela de guitarra* indica que «En las escalas prefiero al índice y medio los

²⁰² *op. cit.*, p. 97.

²⁰³ *op. cit.*, p. 10.

dedos índice y anular», procedimiento que pocas décadas después quedará marginado, posiblemente debido a la clara preferencia de guitarristas posteriores por el índice y medio para la realización de las escalas. En la actualidad, la alternancia de índice-anular para la realización de escalas sigue vigente aunque no son muchos los intérpretes que siguen ese procedimiento.

A los consejos que ya aparecían en su primer libro sobre las ventajas de pulsar con uñas, añade en este el siguiente comentario:

5º Observar la diferencia que hay entre el sonido producido por una cuerda pulsada en un mismo punto, pero tendiendo mas ó menos los dedos, en especial el índice, y tambien pulsando la cuerda con la mitad de la uña, que mira ácia el dedo pulgar, pues cuanto mas vuelto ácia este lado, producirá un sonido mas dulce y pastoso.

Esta consideración es de gran importancia ya que el ángulo que forma el punto de contacto de la uña con la cuerda resulta determinante para obtener un sonido y un timbre específico. Ese aspecto de la pulsación ha llegado a ser algo que puede caracterizar a una escuela y ha sido siempre un motivo de reflexión para cualquier guitarrista. En la actualidad continúa siendo un tema que suscita debates interesantes ya que la naturaleza del sonido y su articulación vienen determinados en primera instancia por el primer contacto de cada dedo con la cuerda y el correspondiente ángulo que forma.

Con respecto a los armónicos, Aguado describe así la forma de realizarlos:

350. Primer modo de ejecución: “Tocando ligeramente una cuerda con un dedo de la izquierda en el punto que corresponde á ciertas divisiones de los trastes (del 7º, por ejemplo), en términos de no impedir sino imperfectamente la comunicación de las vibraciones de uno á otro lado de donde esté el dedo, si se pulsa dicha cuerda con la derecha, resultará un sonido armónico. Estos sonidos, que también se llaman *flautados* á causa de su dulzura, son muy diferentes, con

respecto á la *calidad*, y en general al tono de lo que serian si el dedo pisase la cuerda, y por consiguiente la sujetase contra el sobrepunto.”

Estos armónicos son los denominados naturales. Atribuye a François de Fossa²⁰⁴ la primera publicación relativa al modo de producir los *armónicos octavados*:

[...] El Sr. Fossa, despues de haber hecho un estudio particular de estos sonidos, ha publicado el resultado de sus observaciones en un artículo, puesto al principio de la pieza titulada *Ouverture du jeune Henri, arrangée pour deux guitares*²⁰⁵. Apenas puedo añadir nada al escrito del Sr. Fossa en el que se ven tres modos distintos de hacer los armónicoa, de los cuales voy á hablar sucesivamente estractando el citado artículo [...]

Los tres tipos de producción de armónicos que menciona Aguado son los naturales, los octavados (mediante la aplicación de la yema del dedo índice de la mano derecha sobre el punto en donde corresponde el armónico, pulsando con el dedo pulgar de la misma mano) y los que se denominan «de doble octava u octavados» (realización que consiste en pisar con el dedo índice de la mano izquierda un traste determinado y aplicar armónicamente el dedo pequeño a una distancia de cinco trastes hacia el puente).

En su *Nuevo Método para Guitarra* de 1843, Aguado dedica una apartado muy clarificador al respecto, con un dibujo que muestra la posición de los dedos pulgar e índice de la mano derecha para realizar armónicos octavados. No menciona la posibilidad de realizar esos armónicos con los dedos índice y anular aunque es de suponer que esa posibilidad sería practicada.

²⁰⁴ François de Fossa (1775-1849) fue un guitarrista y compositor francés, amigo de Aguado, a quien dedicó algunas de sus obras.

²⁰⁵ En la edición facsímil de esta obra en Ediciones Ophee aparecen los años de 1821-1822 como fecha más probable de publicación del artículo mencionado.

ARMÓNICOS OCTAVADOS.

Lam: 7.^a

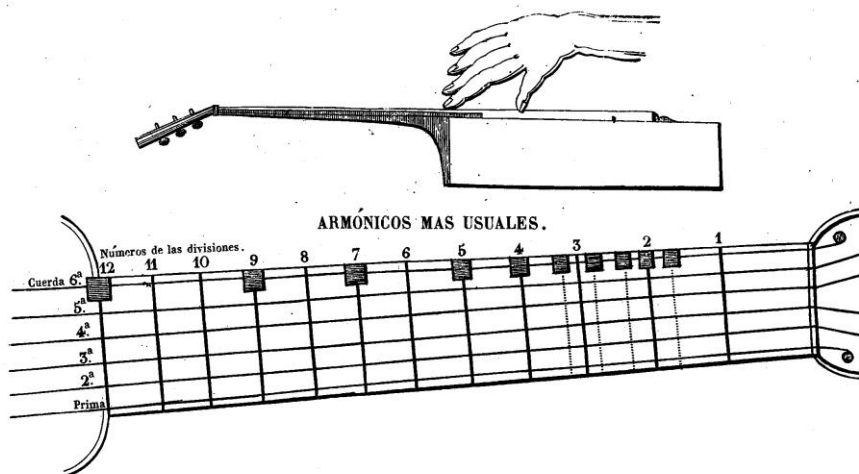


Figura 52. Dionisio Aguado, *Nuevo Método para Guitarra*, 1843, lámina 7.^a.

Volviendo a la *Escuela de Guitarra*, resulta interesante el capítulo V de la parte segunda, sección primera, referido a los *Modos peculiares de ejecución*²⁰⁶ en el que hace referencia a una práctica desarrollada por muchos guitarristas italianos, que consiste en el uso del dedo pulgar de la mano izquierda para pisar la cuerda sexta:

368. Algunos maestros suelen pisar la sexta con el primer artejo del dedo pulgar colocándole por el lado derecho del mástil, y empleando al mismo tiempo los demás dedos en otras cuerdas. A la verdad, sería muy difícil ejecutar de diferente manera el paso del Sr. Carulli del ejemplo que sigue, y otros análogos.

Este procedimiento se usó raramente en España entre los guitarristas más cultivados y el comentario de Aguado más bien parece un rasgo de cortesía hacia su colega que una demostración de su utilidad. De hecho, el ejemplo que ofrece no necesita del pulgar de la mano izquierda para su realización y Aguado nunca volvió a mencionar este procedimiento en publicaciones posteriores.

²⁰⁶ *op. cit.*, p. 52.

368. Algunos maestros suelen pisar la sexta con el primer artejo del dedo pulgar colocandole por el lado derecho del mastil, y empleando al mismo tiempo los demas dedos en otras cuerdas. A la verdad, seria muy dificil ejecutar de diferente manera el paso del Sr. Carulli del ejemplo que sigue, y otros análogos.



Figura 53. Dionisio Aguado, *Escuela de guitarra*, 1825, p. 52.

Sobre este aspecto, F. Sor incluye en su método el siguiente comentario:

[...] Finalmente, utilicé el pulgar de la misma manera que en el pianoforte como un eje sobre el cual toda la mano cambia de posición y que le sirve de guía para volver a encontrar la que había abandonado. Fue entonces cuando, extrañado de que no se sacara ningún partido de todas estas ventajas, pregunté la razón a un guitarrista bastante renombrado. Me respondió que la mano, colocada de la manera que yo indicaba, estaba privada de la ayuda del pulgar para las notas de la sexta cuerda. Cogiendo la guitarra, tocó la frase indicada en el ejemplo 2, diciéndome: ¿"Cómo haría Ud. aquí, sin emplear el pulgar para las dos primeras notas del bajo?"... "yo no lo haría de ninguna manera" le dije, "primero, porque no haría marchar nunca el bajo y el resto de las voces por octavas directas; segundo, porque yo no terminaría una cadencia perfecta con una inversión, y tercero, porque no sabría presionar una cuerda con el pulgar sin contraer mi hombro, sin pasar mi mano detrás del mástil (y por consiguiente anular una gran parte de la acción de los demás dedos, reducidos así a la mitad), y sin poner la muñeca en una posición incómoda, para que los tendones que deben mover las falanges tuvieran la dirección y el espacio necesario para la libertad de sus movimientos" [...]²⁰⁷

En resumen, esta *Escuela de guitarra* recoge todos los procedimientos técnicos que hasta esa fecha se aplicaban al instrumento, desde la posición del instrumento hasta la realización de acordes, arpeggios de diferentes tipos, ligados,

²⁰⁷ *op. cit.*, p. 28.

adornos, sonidos apagados (*pizzicato*), sonidos producidos con la mano izquierda y armónicos, con aplicaciones instrumentales de todos ellos.

La siguiente publicación pedagógica de Aguado salió a la luz en torno al año 1834, con el título *Nouvelle Méthode de Guitare, op. 6*. La versión traducida al español, *Nuevo Método de Guitarra, op. 6*.²⁰⁸ se publicó seis años más tarde. Se trata de un método poco conocido, con un contenido menos ambicioso que el que encontramos en publicaciones anteriores. Podríamos decir que pretende una simplificación de conocimientos ya expuestos y en él se deja ver una clara intención de aproximarse a la guitarra de una manera más *directa*, aportando elementos básicos que permitan al aficionado llegar a tocar piezas fáciles en un espacio de tiempo corto. Las piezas que aparecen aquí son nuevas. Sin embargo, la principal aportación de este libro reside en la presentación de su *Tripodison*,²⁰⁹ denominación que posteriormente será cambiada por *Máquina de Aguado* o *Tripode*. De hecho, las primeras páginas de este método están dedicadas a la descripción y explicación del uso de este artilugio.

Tras esta publicación aparecerán dos obras que podríamos considerar menores, y que sirven de puente hasta llegar a la que es quizá su gran obra y culminación de sus trabajos, el *Nuevo Método* de 1843. Aquellas obras tuvieron como título *La Guitare fixée sur le tripodison ou fixateur* (París, ca. 1836)²¹⁰ y *La guitare enseignée par une méthode simple* (París, ca. 1836).²¹¹ De estas publicaciones cabe destacar dos elementos novedosos: en la primera de ellas, la mención que hace a la renuncia del uso de la uña en el dedo pulgar, decidiendo pasar a una pulsación con yema, influenciado por el pensamiento y práctica de su amigo Sor; en la segunda publicación, Aguado describe cuatro signos que no habían aparecido con anterioridad en la notación guitarrística convencional: tres de ellos identifican diferentes maneras de realizar sonidos apagados, (propiamente identificados como sonidos cortos, cercanos al concepto de *staccato*), tanto para la mano izquierda como para la derecha y el otro se

²⁰⁸ *Nuevo Método de Guitarra, op. 6*, Madrid, Campo, ca. 1840, Edición facsímil, Heidelberg, Chanterelle, 1994.

²⁰⁹ Nos referiremos con más detalle a este artilugio al abordar el análisis de su *Nuevo Método* de 1843.

²¹⁰ *La Guitare Fixée sur le Tripodison ou Fixateur*, París, ca. 1836. Edición facsímil, Heidelberg, Chanterelle, 1994.

²¹¹ *La Guitare Enseignée par une Méthode Simple*, París, ca.1836. Edición facsímil, Heidelberg, Chanterelle, 1994.

refiere al uso individualizado de los dedos de la mano izquierda como ejes que facilitan el paso a la siguiente nota o posición. Estos procedimientos estaban ya presentes en ciertos desarrollos técnicos de otros guitarristas y ese tipo de notación no tuvo mayor trascendencia en la escritura guitarrística posterior.

En 1843, llega lo que se puede considerar como la exposición completa de los fundamentos técnicos defendidos por Dionisio Aguado, que queda reflejada en su *Nuevo Método para Guitarra*.²¹² Está estructurado en dos partes y de manera parecida a como lo hizo en el método de 1825 aunque de forma más amplia y detallada. Esta obra supone la culminación del desarrollo de sus planteamientos pedagógicos y describiremos aquí las novedades y aspectos más relevantes que presenta respecto a los métodos anteriores.

En la portada de este método aparece la imagen que ya se observaba en sus publicaciones anteriores de 1834 y 1836, de un elemento importante de su concepto técnico para sujetar el instrumento: «la trípode ó Máquina de Aguado». Ya en el primer párrafo de la introducción incluye una referencia a su utilización, a la que dedica un capítulo importante²¹³. Este aparato, que tenía como objetivo sistematizar la sujeción del instrumento, había sido ya descrito en 1836 en sus publicaciones *Nouvelle Méthode de Guitare, op. 6.* y *La Guitare fixée sur le tripodison ou fixateur*. La búsqueda de una manera de sostenimiento de la guitarra había sido siempre una preocupación expresada por Aguado en sus métodos de 1820 y 1825 y su invento, con sus ventajas y modo de empleo, queda aquí nuevamente descrito. La idoneidad que atribuye a su invención con el fin de conseguir una óptima posición que mejore el resultado interpretativo acaso resulten algo desproporcionadas. Sin embargo, tiene el mérito indiscutible de ser un elemento innovador que proponía una solución a un problema que hasta entonces nadie había ideado y cuyo propósito ha sido a lo largo de la historia motivo de diferentes pruebas y experimentos. En la actualidad, con unos diseños variados y muy diferentes al que propugnaba Aguado pero con el mismo objetivo de fijación, se ha convertido en una herramienta utilizada por una parte de guitarristas, que ven en ese sistema una

²¹² *Nuevo Método para Guitarra*, Madrid, Benito Campo, 1843. Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library.

²¹³ *op.cit.*, Parte segunda, sección primera, pp. 9-11.

manera de obtener seguridad a la hora de encontrar el sostenimiento adecuado del instrumento.

El valor del diseño de una herramienta como esa dejaba constancia de la importancia de adquirir una correcta adecuación del instrumento al cuerpo. Aguado demuestra las ventajas de la *trípode* y lo que es más importante, supone una verdadera reflexión sobre una cuestión que, aunque siempre había sido un aspecto que despertaba atención por la importancia que tiene conseguir una buena sujeción del instrumento, no había sido tratada hasta entonces de manera tan sistematizada.

Aunque en el capítulo I de la sección primera afirma que tuvo la primera idea para sujetar la guitarra ocho años antes de esa publicación (es decir, aproximadamente en 1835) tenemos constancia de dos proyectos anteriores a esa fecha. Las imágenes que se muestran a continuación corresponden a dibujos realizados por el propio Aguado.²¹⁴ El primer cuadro²¹⁵ no lleva fecha; en los dibujos de los extremos, se muestra el artilugio desmontado con los detalles de cada pieza. En el central, se observa el montaje final, situado sobre un aparatoso soporte de dos columnas cuya función es adicional:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

²¹⁴ Estos tres dibujos, junto con un grabado firmado e inscrito, pertenecieron a los duques de Montpensier, grandes aficionados a la guitarra. Para ellos tocaron Juan Parga, José Martínez Toboso y Julián Arcas, entre otros. Según escribe Ignacio Ramos en su libro *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles* (p. 95), «En su viaje de regreso a España en barco, desde Génova a Sevilla, Arcas coincidió con la duquesa de Montpensier, Luisa Fernanda, hermana de la reina Isabel II, y la buena sintonía entre ambos decidió al guitarrista a establecerse en Sevilla, donde fue invitado habitual en las veladas de la familia real en el palacio de los Reales Alcázares». Este encuentro se produjo en 1855, tras una gira de conciertos de Arcas en Pamplona, Zaragoza, Barcelona y Génova. Por otra parte, los duques de Montpensier entregaron un premio al guitarrero Antonio Torres por una de sus magníficas guitarras, en el marco de la *Exposición agrícola, industrial y artística* celebrada en Sevilla en 1858, de la que fueron patrocinadores. Este instrumento fue después tocado por Arcas en varios conciertos.

²¹⁵ Este dibujo ha permanecido inédito hasta la fecha. Colección Ignacio Rodes.

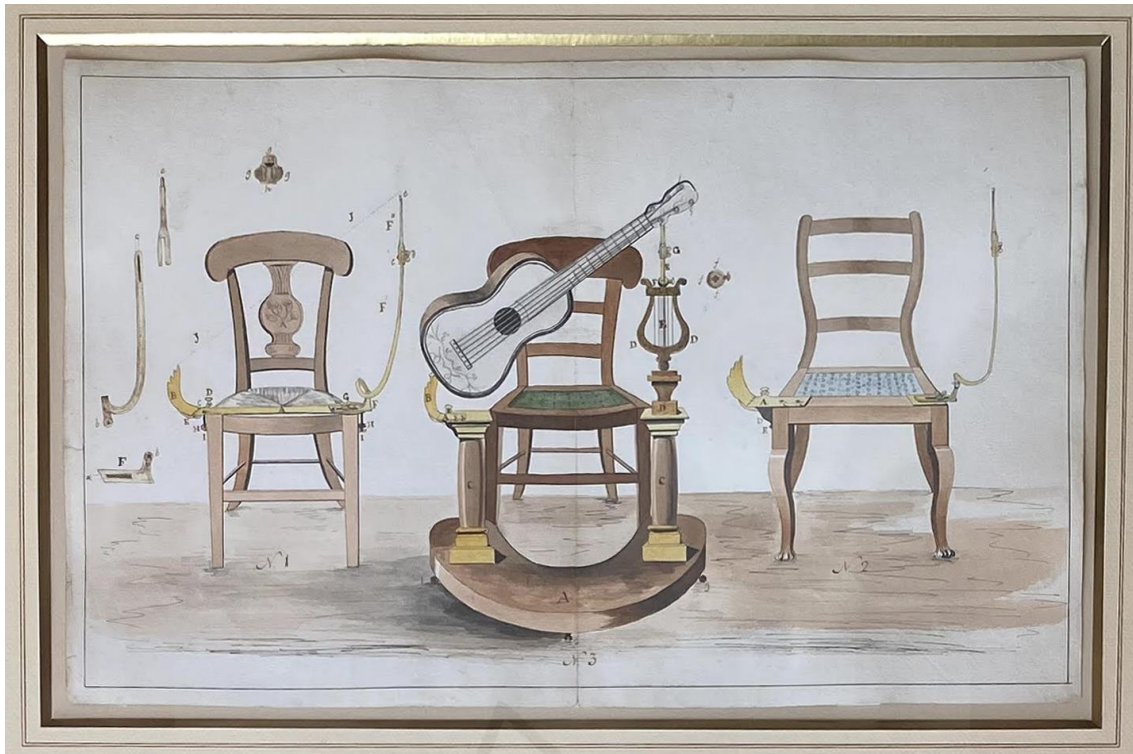


Figura 54. Dionisio Aguado, Tres dibujos para el Tripódison. Tinta y aguada sobre papel, 30 x 47,7cm.

El segundo, datado en 1830 es el resultado de un mayor estudio y evolución aunque tampoco tuvo una gran acogida y debió quedar nuevamente en un ensayo.²¹⁶ Todavía resultaba poco funcional, debido a la dificultad evidente de su puesta en práctica. En cualquier caso, Aguado registró la patente, tal y como figura al pie²¹⁷ de ese dibujo:

²¹⁶ Colección Ignacio Rodés.

²¹⁷ Ver Apéndice 4.

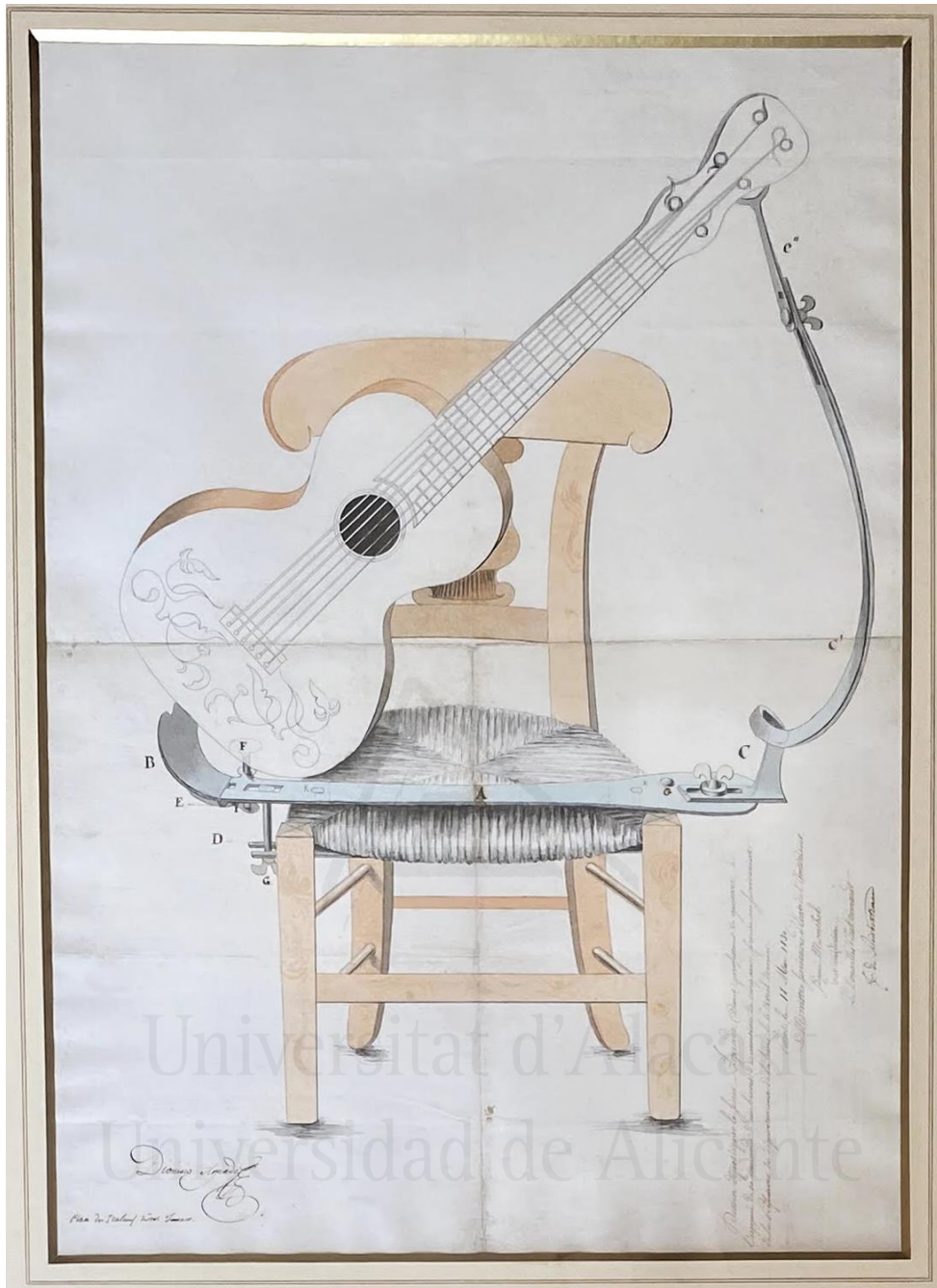


Figura 55. Dionisio Aguado, Dibujo del proyecto de Tripódison. Tinta y aguada sobre papel, Firmado e inscrito. 61,3 x 44,3 cm.

El dibujo que presenta Aguado para patentar la que sería su invención definitiva está fechado por el propio guitarrista: «París 12 Octovre 1836» y el registro de esa patente²¹⁸ lleva la fecha de 18 de febrero de 1837:

²¹⁸ Ver Apéndice 5.

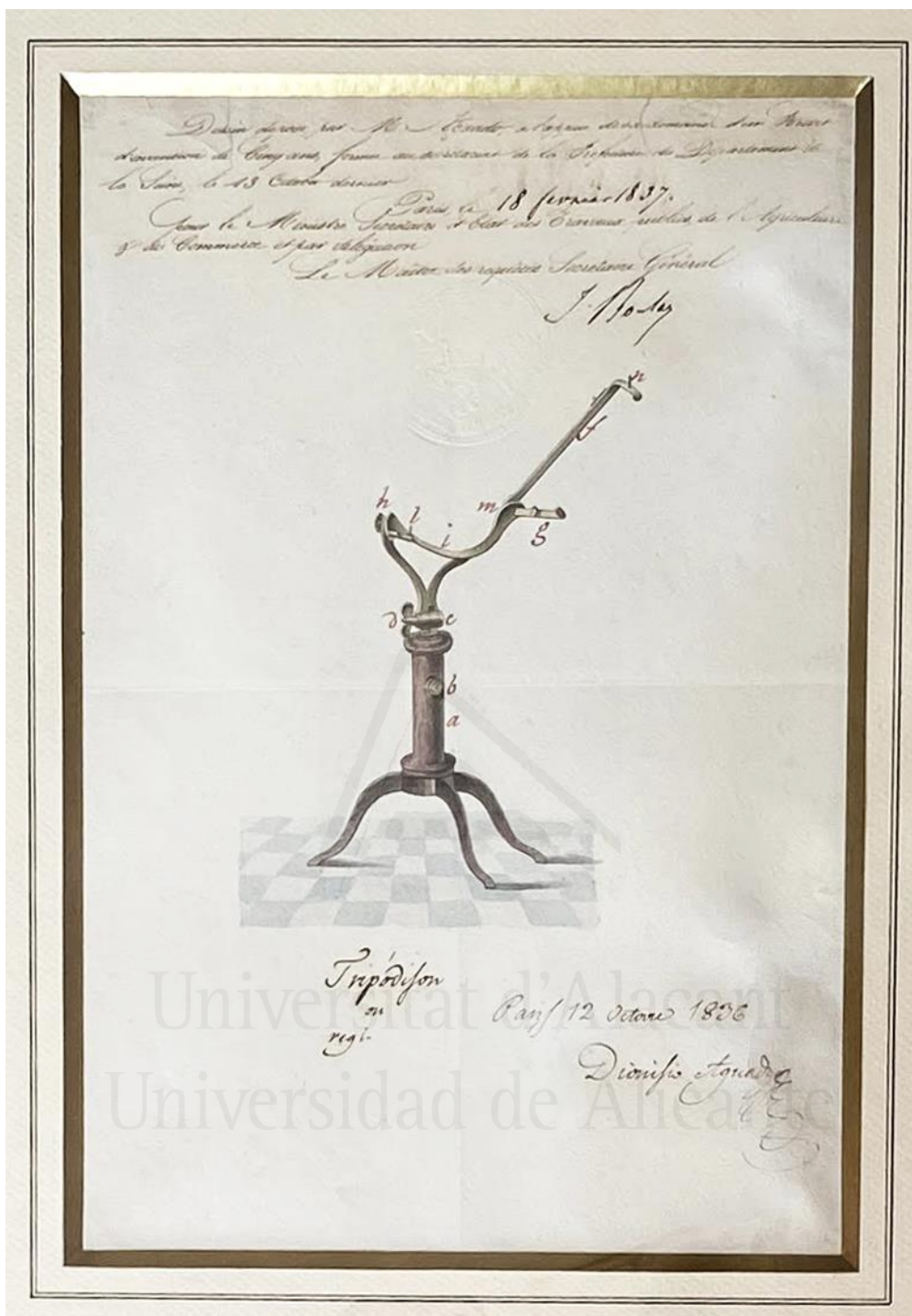


Figura 56. Dionisio Aguado, Tripódison. Tinta y aguada sobre papel. Firmado, fechado «12 Octovre», 1836», titulado e inscrito.

Este diseño aparece en la portada de su *Nouvelle Méthode de Guitare op. 6*, libro en el que se incluyen las primeras explicaciones, afirmando que este sistema de sujeción de la guitarra lo ha perfeccionado:

[...] De poco tiempo á esta parte he perfeccionado el mecanismo que inventé, y del que no he cesado de servirme, porque además de sencillo, cómodo y de forma graciosa, da á la guitarra, sea cual fuere su construcción y figura, todos los grados de inclinación que pueda desear el tocador para colocarla á su gusto (véase la lámina 2º, figura 1ª). He tenido por conveniente mudar el nombre de esta máquina, y abandonar la denominación primera que le puse llamándola *tripódison*, que ha dado lugar á varios conceptos equivocados. Adopto, pues, cualquiera de los dos nombres expresados en el texto; y para indicar este mecanismo tan útil y ventajoso, en vez de la palabra *tripódison*, me valdré indistintamente de los nombres *trípode* ó *máquina* [...]²¹⁹

Las ventajas que aduce para la utilización de *la trípode* se refieren a la mayor vibración de las cuerdas por no estar en contacto con el cuerpo; a una mayor libertad y facilidad de las manos para realizar los movimientos; a la mejor postura del guitarrista con especial atención a la conveniencia de su uso «para las señoras, muy conveniente y elegante»; a una mejor imagen por parte del espectador; a la mayor facilidad para la realización de armónicos y por último, a la comodidad para ejecutar pasajes en posiciones sobreagudas.

Recordemos que en torno a 1836, Aguado había publicado en París un cuadernillo con el título *La Guitare fixée sur le tripodison ou fixateur* en el que incluía detalles sobre su invento y las bondades de su utilización.

La difusión de este aparato fue notable²²⁰ aunque no tuvo un largo recorrido. Fernando Sor lo alabó en un texto que incluye al comienzo del *Avertissement* que precede a su obra *Fantaisie Elégiaque, op. 59* (ca. 1836):

[...] Je n'aurai jamais osé imposer à la guitare une tâche si rude que celle de lui faire rendre les effets exigés para la nature de ce morceau sans l'excellente invention de mon ami Denis Aguado. Ce pied qui en soutenant la guitare à la hauteur et à la position qui convient à chaque exécutant ajoute aux moyens

²¹⁹ *op. cit.*, pp.1-2.

²²⁰ Se pueden observar los agujeros que se hicieron en guitarras en esos años (sobre todo en instrumentos españoles) con objeto de encajar los puntos de contacto con el aparato.

d'exécution...Sans l'invention de mona mi je n'aurais jamais imaginé que la guitare fût capable de rendre à la fois les différentes qualités de son, de la partie chantante, de la base, et du complément harmonique, exigées de rigueur dans un morceau du caractère de celui-ci [...]

Diez años después, Dionisio Aguado tradujo parte de este texto y lo incluyó en el Artículo II del Apéndice que escribió como complemento de su *Nuevo Método*, que vio la luz de forma póstuma:

ARTÍCULO II.—

Juicio de SOR sobre la guitarra y la Trípode. Nuestro célebre compatriota D. Fernando Sor, cuando le dí parte en París de mi invento, con aquel entendimiento tan perspicaz que le distinguía, comprendió inmediatamente la utilidad de la Trípode, y la importancia que iba á dar á la guitarra. En una advertencia que pone al principio de su *Fantasía elegíaca* (Op. 59), dice así. «Por este medio (la Trípode) la guitarra se eleva hasta el puesto que la pertenecía, porque se presta al buen uso de la armonía casi tanto como el arpa, y mucho mas que esta en punto á melodía. Ahora, el guitarrista de talento no puede alegar excusa, si deja de sacar de este *poderoso* instrumento el partido que le ha negado la ignorancia y la rutina. Sin la invención de mi amigo nunca hubiera yo creído que las cuerdas de la guitarra fuesen capaces de producir á un tiempo las diferentes calidades de sonido que exige la parte cantante, el bajo, y el complemento de la armonía en música del carácter de esta *Fantasía*, y esto sin gran dificultad, porque á todo esto alcanza el dominio del instrumento.» Es de creer que el referido Sor nos hubiera explicado el partido que se puede sacar de la guitarra colocada en la Trípode, si una muerte prematura no nos le hubiera arrebatado en el año 39 cuando acababa de cumplir 64.²²¹

Con respecto a la inclinación de la guitarra, Aguado corrige algunas recomendaciones expuestas en sus anteriores publicaciones. Tras recomendar que «el mango de la guitarra esté caído hacia la horizontal tanto como sea compatible con la posibilidad de ejecutar», es partidario ahora de que el ángulo de inclinación de la guitarra sea de 20 a 25 grados. Recordemos que en su *Colección de estudios* de 1820

²²¹ *Apéndice al Nuevo Método para Guitarra*, Madrid, 1849, p. 8.

aconsejaba un ángulo de inclinación de 45 grados y cinco años más tarde rectificaba este ángulo hasta los 35 o 40.

También encontramos una novedad acerca del uso de las uñas. Aunque Aguado siempre había recomendado su uso, afirma que

[...] Yo siempre había usado de ellas en todos los dedos de que me sirvo para pulsar; pero luego que oí a mi amigo Sor, me decidí á no usarla en el dedo *pulgar*, y estoy muy contento de haberlo hecho, porque la pulsación de la yema de este dedo cuando no pulsa paralelamente á la cuerda, produce sonidos enérgicos y gratos, que es lo que conviene á la parte del *bajo* que regularmente se ejecuta en los bordones: en los demás las conservo. Como es punto del mayor interés, espero que á lo menos por mi larga práctica se me permitirá dar mi dictamen con franqueza [...] ²²²

A este respecto procede exponer una experiencia personal. Mi formación guitarrística siguió de manera bastante fiel la escuela de Aguado y de Sor. Casualmente, toqué sin uñas hasta los quince años y ese adiestramiento me permitió familiarizarme con un tipo de sonido específico. Quizá como consecuencia de ello, cuando decidí optar por la pulsación de uñas por consejo de mi profesor, fui capaz de encontrar el modo con el que era posible conservar la uña del dedo pulgar y a la vez encontrar la manera de conservar la pulsación con yema. Se trata de obtener una longitud que permita en ambos casos el deslizamiento natural del dedo (hacia la siguiente cuerda si pulsamos apoyando) y encontrar el ángulo adecuado para que cualquiera de esas pulsaciones no exija un cambio sustancial en la posición de la mano. De esta manera será posible determinar cuatro tipos de pulsación para los bajos con sus timbres respectivos y que serán descritos más adelante: apoyando con yema, apoyando con uña, tirando con yema y tirando con uña.

Aguado describe con mayor claridad la manera de pulsación con uñas que ya recomendaba en sus libros anteriores:

²²² *op. cit.*, pp. 6 y 7.

[...] Se toca *primeramente* la cuerda con la yema *por la parte de ella que cae hácia el dedo pulgar*, teniendo el dedo algo tendido (no encorvado como cuando se toca con la yema), y en seguida *se desliza* la cuerda por la uña. Estas uñas no deben de ser de calidad muy duras: se han de cortar de manera que formen una figura *oval*, y han de sobresalir poco de la superficie de la yema [...]²²³

Es curiosa la excepción que el autor hace sobre la conveniencia del uso de las uñas en los guitarristas que tienen los dedos «demasiado largos». En su pretensión de dar uniformidad a la posición de la guitarra y a su sujeción en la mayor medida posible, no menciona la posibilidad de subir el brazo derecho para compensar la longitud de los dedos, procedimiento que en la actualidad es ampliamente utilizado y que de hecho se contrapone a algunos preceptos tanto de Sor como de Aguado en lo que respecta a la posición fija del brazo derecho.

Aguado siempre había recomendado el uso equilibrado de los dedos de la mano derecha. En su *Nuevo Método* de 1843 muestra de manera explícita su preferencia por la alternancia del dedo medio con el índice, en detrimento de la combinación de índice y anular que años antes había recomendado. Es posible que, tras años de experiencia y quizá influenciado por su amigo Sor, cuyo método había sido publicado en 1830, quedara convencido finalmente de las ventajas de esta digitación.

Cuando no se usa la trípode, apunta la conveniencia de apoyar la guitarra sobre el muslo izquierdo, «ofrece más desembarazo para tocar», mencionando la conveniencia de apoyar el pie «sobre una banquetilla que no tenga más de una cuarta de alto». En este sentido, no es correcta la afirmación que Pompeyo Pérez Díaz hace en su libro *Dionisio Aguado y la guitarra clásico-romántica* cuando afirma que «Sorprendentemente, a pesar de su espíritu analítico nunca experimentó con elevar el pie izquierdo sobre algún cojín o taburete, algo que tampoco ocurrió con Sor, lo cual le habría abierto otras posibilidades a la hora de sentarse».²²⁴ En realidad, Aguado también llegó a considerar la posibilidad de incorporar un elemento en forma de caja que,

²²³ *op. cit.*, p. 7.

²²⁴ PÉREZ DÍAZ, Pompeyo: *Dionisio Aguado y la guitarra clásico-romántica*. Madrid, Alpuerto, 2003, p. 157.

colocado sobre el aro inferior del instrumento, sirviera de soporte a la guitarra. Una vez más aquí encontramos otro precedente del artilugio empleado en la actualidad por un número considerable de guitarristas aunque se debe matizar que es mucho más utilizado por estudiantes de nuevas generaciones que por guitarristas profesionales.

Advierte que «para las señoras» es aconsejable apoyar la guitarra sobre el muslo derecho, recomendación que por razones ajenas a la ergonomía, siguió vigente hasta bien entrado el siglo veinte. Su preferencia y descripción de la manera de apoyar la guitarra sobre el muslo izquierdo, anuncia el tipo de posición que sería desde entonces mayoritariamente aceptada por los guitarristas clásicos.

En el capítulo dedicado al modo de pulsar con el dedo pulgar de la mano derecha, Aguado aporta una información valiosa con respecto al ángulo que recomienda para la pulsación:

63. Supuesto lo dicho en la lección 1ª, el discípulo pone su antebrazo derecho sobre la curvatura mayor convexa de la guitarra, hace un esfuerzo para alejar el codo del cuerpo, y sin mover el antebrazo dirige su mano hacia la tarraja, ahuecando bien la muñeca; estiendo los dedos de manera que formen líneas rectas con el antebrazo, evitando que se tuerzan hacia el puente, como suele suceder si la mano está floja. Que es como se ve en la figura 5ª de la lámina 2ª. [...] ²²⁵

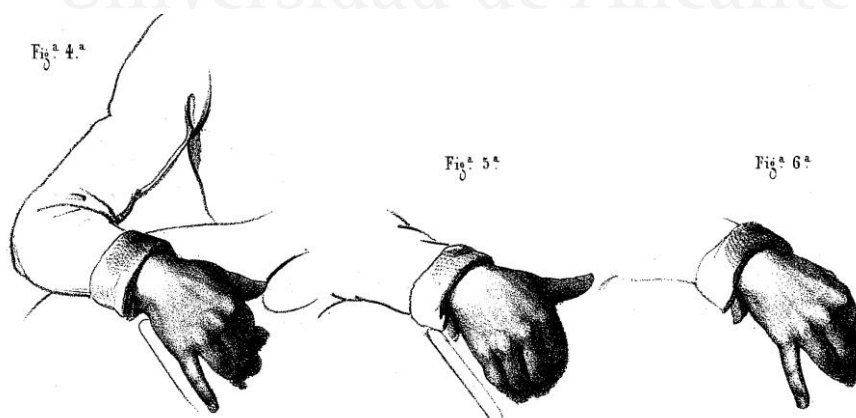


Figura 57. Dionisio Aguado, *Nuevo método para guitarra*, 1843, lámina 2ª.

²²⁵ *op. cit.*, p. 11.

En la figura de la lámina 1ª los dedos de la mano derecha no tienen una buena dirección como los de las figuras 4ª y 6ª de la lámina 2ª

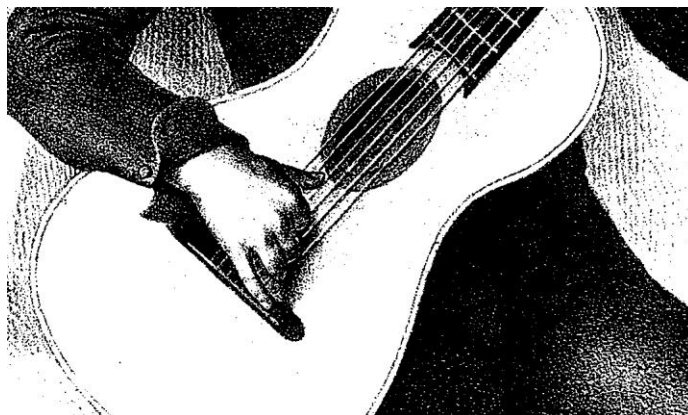


Figura 58. Dionisio Aguado, *Nuevo método para guitarra*, 1843, lámina 1ª.

Esta descripción resulta muy importante por cuanto la disposición de la mano derecha y el ángulo que forma resultan determinantes para la producción del sonido. Años más tarde, será Tárrega quien, enmendando a Aguado, recomiende un pequeño giro de la mano en dirección hacia el puente, posición que será adoptada por Llobet, muchos de sus discípulos y también por Andrés Segovia. Estas dos posiciones descritas y que siempre se refieren a la pulsación con la parte interior de la yema, son las más aceptadas en la actualidad y producen los mejores resultados en cuanto a calidad de sonido se refiere. En la actualidad, la posición que aconsejaba Aguado es la adoptaba mayoritariamente.

La minuciosidad de Aguado para explicar procedimientos técnicos le lleva a describir la pulsación del dedo pulgar en un único modo, propugnando doblar la última falange de manera que apenas se mueva el resto del dedo. Resulta curioso que no mencione la pulsación desde el nudillo, es decir, sin llegar a doblar ninguna articulación, utilizando por tanto el dedo a modo de palanca. El primer tipo de pulsación resulta muy útil para destacar la voz del bajo en acordes pero no posee las ventajas y cualidades que tiene la segunda pulsación que hemos descrito. Ambas deben ser utilizadas para sacar el máximo partido al sonido y volumen del mismo pero de manera general son evidentes las ventajas de la segunda. Por otra parte, el entorchado moderno de los bajos puede ocasionar ruidos no deseados al contacto con las uñas si se flexiona

únicamente la última falange de manera, debido al roce de la uña al atacar la cuerda con ese ángulo.

El uso de las articulaciones de los tres dedos los resume de la siguiente manera:

65. La educación del dedo pulgar de la mano derecha es sumamente importante, porque acostumbrado a no mover más que su última falange, contribuye por su parte á que no se mueva la mano. Lo mismo deben ejecutar después el índice y medio á su vez. En esta circunstancia, esto es, en que los dedos que pulsen lo hagan, si es posible, no moviendo más que sus últimas falanges, consiste lograr una pulsación segura y enérgica.²²⁶

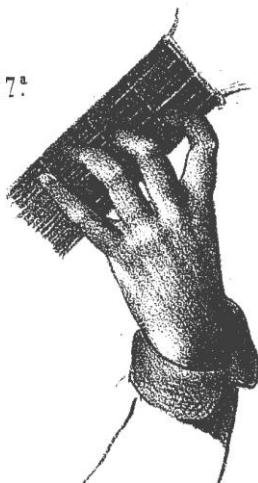
66. Figúrese el discípulo una mano de madera que encajase en el antebrazo por la muñeca; que en esta juntura hubiese un tornillo que la dejase sin juego, y que los dedos índice y medio tuviesen goznes solamente para sus dos penúltimas articulaciones, y tan solo por su última el pulgar: así es como se ha de proponer usar la mano derecha²²⁷.

Esta descripción del movimiento de los dedos en la pulsación es seguida en la actualidad por algunos guitarristas pero de ninguna manera resulta aconsejable. La primera consecuencia de esa articulación es el menor volumen de sonido que produce. Es evidente que la pulsación desde los nudillos aporta una mayor redondez y potencia de sonido. Revela además la preferencia por la pulsación *tirando* e incluso la elusión de la pulsación *apoyando*.

En la posición de la mano izquierda y de los dedos correspondientes encontramos las mismas recomendaciones que ofrece en el tratado de 1825 aunque con una matización al indicar que «al pisar, la dirección del dedo sea paralela en lo posible á las divisiones de los trastes». Para aclarar la explicación, Aguado establece la comparación con la forma de poner los dedos sobre el teclado de un piano.

²²⁶ *op. cit.*, p. 12.

²²⁷ *op. cit.*, p. 12.

Fig.^a 7.^aFigura 59. Dionisio Aguado, *Nuevo método para guitarra*, 1843, lámina 2^a, Fig. 7^a.

Más adelante, en la Lección 20, afirma que «se evita un ruido ó silbido sutil que el dedo produce al retirarse especialmente en los bordones, el cual se verifica cuando los dedos se levantan en dirección diagonal á la cuerda». Esta observación no sería aplicable hoy en día por cuanto ese pequeño ruido que en algunos casos puede llegar a ser muy molesto puede ser evitado perfectamente al levantar un dedo diagonalmente. Evidentemente, el tipo de instrumento que conoció Aguado producía otras sensaciones al contacto con los dedos. Tampoco olvidemos que, en muchos casos, el dedo pequeño de esta mano se ve obligado a pisar la cuerda desde la parte exterior del mismo. En cualquier caso, estas consideraciones no pueden ser tomadas literalmente sin atender a la diferencia de materiales y tensiones que se utilizan hoy en las cuerdas, tan diferentes de los que se utilizaban en tiempos de Aguado.

Durante muchos años, la búsqueda de una posición de la mano izquierda ha sido un tema de debate capital. Una posición absolutamente perpendicular de esos dedos sobre las cuerdas obliga a un giro algo forzado de la muñeca aunque para la realización de ligados en combinaciones de cuatro dedos ayude considerablemente. Con el tiempo, quedará demostrada la ventaja de abrir el brazo ligeramente hacia el clavijero, de manera que el dedo índice llegue a pisar casi siempre con la parte exterior del mismo, determinando la colocación del resto de los dedos a partir de esa posición. En su *Apéndice al nuevo método de Guitarra*, de 1849, encontramos la siguiente indicación, que supone una corrección del propio Aguado en la dirección adecuada:

[..] 4.º... El índice pisará las cuerdas *recostando su yema* sobre ellas por su parte exterior (*lám. 1.ª, fig. 3.ª*) en la misma dirección que se ha dado al pulgar en el párrafo anterior, y entre ambos oprimen el mango de manera que la fuerza que hagan sirva de apoyo á la que hacen los demás cuando pisan, en cuyo caso se ven estos obligados á formar líneas oblicuas á los trastes en lugar de casi perpendiculares, como habia yo dicho en los párrafos 68 y 69 del nuevo *Método* (2). Puedo asegurar que según los ensayos que he hecho en mí mismo y en mis discípulos, es muy ventajosa esta manera de colocar ambos dedos, y no es difícil acostumbrarse á ella.²²⁸

Esta posición, que contrasta con la que Aguado había incluido en su *Nuevo Método para Guitarra* de 1843, se puede ver con claridad en la siguiente lámina del *Apéndice* a esta misma publicación:



Figura 60. Dionisio Aguado, *Apéndice al Nuevo método para guitarra*, 1849, Página 17, lámina 1ª, Fig. 4ª.

Siguiendo con la mano izquierda, Aguado recomienda la economía de movimientos mediante el uso adecuado del pulgar, consejos que ya había expresado en anteriores métodos.

²²⁸ *ibid.*, Artículo III. *Deberes de la mano izquierda*. p. 11.

Sobre la mano derecha, Aguado comienza la Lección 7ª describiendo las características de la pulsación de los dedos pulgar e índice. Encontramos, por una parte, la descripción del movimiento característico de la *figueta española*. Cuando explica la pulsación del pulgar nos dice que «el dedo pulgar de la derecha doblará su última falange á cada pulsación»²²⁹, sin añadir otro movimiento que, como ya hemos dicho, resulta básico en la actualidad y que consiste en la inmovilización de la última falange para que el recorrido del dedo pulse desde el nudillo.

En el apartado 84 de esta misma lección, Aguado recomienda desarrollar la independencia de las manos mediante el uso contrario de la fuerza en ambas:

[...] Se toca primeramente apretando los dedos de la mano izquierda sobre las cuerdas y pulsándolas con la derecha con poca fuerza. Luego se repite, pulsando la derecha con un poco mas de fuerza y aflojando un poco al mismo tiempo los de la izquierda. Se repite despues, esforzando algo mas la *pulsacion* y aflojando un poco mas los dedos de la izquierda, y se sigue repitiendo de manera que á medida que se aumente la fuerza de *pulsación* en la derecha se vaya disminuyendo la fuerza de *presion* en la izquierda [...]

En la Lección 9ª encontramos cierta rectificación en cuanto al uso del dedo anular de la mano derecha. Al exponer ejemplos de acordes de tres notas y ejercicios que combinan ejecuciones en diferentes cuerdas, desde la sexta cuerda hasta la primera, no aparece ninguna mención al uso del dedo anular. De hecho, en muchos casos, recomienda la repetición del índice antes que la alternancia con este dedo. Cabe recordar que en sus libros anteriores recomendaba el uso equilibrado de los dedos índice, medio y anular. Ya nos decía en el capítulo VII que «prefiero en general el uso del dedo medio de la mano derecha al anular». Como decíamos, es muy posible que este cambio de concepto viniera influenciado por su admirado amigo Fernando Sor.

Otra advertencia que en la actualidad se demuestra superada es la que se refiere a la acción del dedo pulgar de la mano izquierda. En la Lección 17, al hablar del desplazamiento de este dedo por el mango, nos dice que «ha de estar siempre unido a él,

²²⁹ *op. cit.* p., 17.

doblado por su última falange». Sin embargo, esta posición no canaliza de manera óptima la presión que este dedo puede efectuar cuando la última falange queda inmovilizada desde el nudillo teniendo esta posición analogías con la pulsación recomendada por Aguado para el pulgar de la mano derecha.

La posición de la mano derecha queda bastante bien descrita al detallar su opinión sobre el correcto ataque del dedo pulgar. En el apartado 123 nos dice que

[...] El dedo pulgar de la mano derecha, al pulsar, tiene muchas veces una dirección casi paralela a las cuerdas. (fig.5ª, lám. 2ª) y entonces el sonido que produce, aun cuando doble bien su última falange, es duro y desagradable. Es necesario desviarle de este paralelismo, haciendo de modo que forme con las cuerdas un ángulo bastante abierto, como demuestra la figura 4ª de dicha lámina [...]

El ángulo que forma el punto de contacto del dedo pulgar al pulsar la cuerda, determina en gran medida el ángulo que forma la muñeca y por tanto, la posición general de la mano. La dirección paralela (o casi paralela) de la que habla Aguado es más adecuada para una pulsación sin uña en el pulgar. Será necesario formar un ángulo mayor cuando se pretenda el uso de ella. En ese sentido, defendemos cuatro tipos de pulsación para el dedo pulgar que producirán timbres y sonoridades diferentes, así como una capacidad propia para adquirir un volumen determinado:

- Pulsación *tirando* sin uña: el sonido resultante tendrá como característica principal un color aterciopelado, con un volumen sonoro limitado y con capacidad para imitar el pizzicato de un violoncello. Esta cualidad sonora será especialmente notoria cuando se combine con el sonido de los dedos índice, medio y anular debido al contraste tímbrico.
- Pulsación *apoyando* sin uña: las características tímbricas de este ataque serán similares al anterior aunque con un sonido más pleno y un volumen sonoro mayor. Posibilita la realización de acordes con yema para las notas inferiores y la realización de dos o tres voces superiores con uña, resultando en un contraste sonoro. De la misma manera, ofrece la posibilidad de realizar una melodía con el

dedo índice o medio acompañada por notas arpegiadas de acordes realizados con la yema del dedo pulgar.

- Pulsación *tirando* con uña: el sonido resultante será más brillante que el producido por la yema. Por su disposición, es el tipo de ataque que está más presente en la ejecución guitarrística debido a las facilidades que ofrece en la realización de acordes, arpegios e igualmente en otros procedimientos.
- Pulsación *apoyando* con uña: las principales características de este ataque son su volumen sonoro y su brillantez.

Aguado recomienda el uso de la yema para el pulgar al explicar su ejercicio de la Lección 24:

128. En el 4º compás el la grave se hace en la quinta cuerda al aire y el la agudo en la cuarta. El pulgar de la derecha pulsa los dos, deslizando su yema con fuerza sobre la cuarta después de haber pulsado la quinta, y siempre doblando su última falange.

En el *Apéndice* de 1849 nos encontramos con una detallada descripción sobre los distintos timbres que mediante diferentes ángulos de pulsación puede producir una misma cuerda, con y sin desplazamiento de la mano:

8.º...Una cuerda puede producir distintas calidades de un mismo sonido: 1.º *pulsándola* á un dedo de distancia del puente, luego á dos, á tres, & c, hasta la tarraja y aun mas arriba; 2.º *pulsándola* con la parte interior de la yema ó uña; 3.º *pulsándola* con el medio de ellas: en este último caso hay que poner la mano y los dedos formando ángulos rectos con las cuerdas. Es preferible el 2.º de estos tres modos, por la fuerza y seguridad que presta á la pulsación; 4.º *pulsándola* con el dedo índice ó con el pulgar; 5.º *pulsando* los bordones y aun las cuerdas con el dedo pulgar, doblada su última falange, y también pulsándolas con el mollar de la yema del mismo, teniendo en este caso tieso el dedo. De este último modo se producen sonidos casi imperceptibles, pero claros. (Véanse las lecciones 2ª y 7ª de dicho *Método*.)

A partir de la Lección 25 describe con minuciosidad la realización de ligados ascendentes y descendentes, hace referencias a las cejillas, «el dedo índice en ceja», al glissando «arrastre»²³⁰ y explica de manera práctica y clara la realización de diferentes ornamentos como son los trinos, apoyaturas y mordentes.

Al describir el vibrato, denominado por entonces *Trémulo* y al que Gaspar Sanz y Francisco Guerau denominaban *Temblor*, Aguado explica que debe de hacerse «solo con la muñeca». Tal y como se acostumbraba en el barroco, Aguado le asigna un símbolo, aunque en este caso de su propia creación:



Figura 61. Dionisio Aguado, *Nuevo método para guitarra*, signo para el vibrato.

Sin embargo, en su *Apéndice*, de 1849, afirma que no debería de haber un signo para el vibrato, dejando al intérprete la decisión sobre su utilización.²³¹

La producción del sonido por la mano izquierda sola queda descrita en la Lección 45 del *Nuevo Método*:

192. Las cuerdas de la guitarra pueden sonar sin que la mano derecha las pulse. Al efecto basta dejar caer con fuerza los dedos de la izquierda en los trastes, muy cerca de la división anterior, evitando el ruido que resultaría de unos grandes movimientos. Para conseguir esto se han de encorvar los dedos cuanto se pueda, á fin de que la fuerza se concentre en las dos últimas articulaciones. Las cuerdas al aire sonarán cogiéndolas con la punta de la yema que le

²³⁰ En el *Apéndice al Nuevo Método para Guitarra*, se refiere a dos maneras de realización: «...ó corriendo el dedo por la cuerda con fuerza y velocidad hasta donde debe llegar, ó haciendo sentir su peso sobre cada una de las divisiones que atraviesa no sin alguna ligereza. Estos dos modos admiten gradación en su misma ejecución ..]», p. 16.

²³¹ *ibid.*, 382, pp. 14-15.

corresponda, ó bien se hacen estos sonidos en segundos equísonos, especialmente si son figuras de poco valor.

Este fue un recurso no utilizado con frecuencia, debido sin duda a su limitada sonoridad. Uno de los ejemplos más conocidos es el que ofrece Sor en su *Fantasía Elegiaca*, op. 59:

Andante. Largo.

INTRODUCTION.

avec la main gauche seule.

avec les deux.

Figura 62. Fernando Sor, *Fantasía Elegiaca*, op. 59.

La consideración de la guitarra como un instrumento con colores orquestales, es un concepto que comparte con F. Sor:

195. La diferencia que hay en el grueso de las cuerdas de la guitarra proporciona combinar sus sonidos de manera que se verifique una semejanza del efecto que produce la reunion del violin, viola y bajo ó violoncelo. La *prima*, y en ocasiones la *segunda*, pueden representar el tiple; ésta, la *tercera* y aun la *cuarta* el tenor, y la *quinta*, y mejor la *sexta*, el bajo.

196. La principal riqueza de la guitarra consiste, á mi parecer, en la diferente calidad de sonido que produce cada cuerda *pulsada* en distinto parage.²³²

También se refiere a la imitación de otros instrumentos que puede hacer la guitarra: tambora, trompetas y arpa.

²³² *op. cit.*, pp. 51-52.

Ya habíamos advertido sobre la posible influencia en Aguado del método de Sor, sobre todo en la realización de algunos procedimientos de la mano derecha. En la Lección 50 habla de ejecutar los acordes de cuatro cuerdas consecutivas con tan solo tres dedos «se aplica con fuerza el dedo pulgar á la cuerda mas grave de las dos superiores, y se le obliga á que pase con rapidez por la inmediata» tal y como recomendaba Sor para evitar el uso del dedo anular. También menciona la posibilidad de pulsar con el dedo índice las dos primeras cuerdas cuando deban sonar a la vez, procedimiento habitual en el laúd renacentista, laúd barroco, guitarra barroca y tiorba pero que en la actualidad raramente se observa entre los guitarristas actuales. Un buen uso de esta técnica ofrece muchas ventajas aunque lo lleva al extremo en su *Apéndice al nuevo método para Guitarra*, última publicación de Aguado, en donde se refiere a la realización de un acorde de seis notas de la siguiente manera:

5.^a [...] *Pulsando* las seis cuerdas de la guitarra de la manera que voy á indicar, parece que suenan todas á un tiempo, produciendo tal cantidad de sonido que sorprende: v. gr. en el acorde de *mi* menor, *mi*, *si*, *mi*, *sol*, *si*, *mi*: el dedo *medio* pulsa la prima; el *índice* las cuerdas segunda y tercera, deslizando su yema de abajo arriba, y el *pulgar* pulsa con fuerza la sexta, quinta y cuarta, deslizándose con la mayor rapidez de arriba abajo. El resultado no sería tan brillante si la guitarra estuviese movible, porque fácilmente cambiaría el plano que las cuerdas presentan á los dedos, y éstos no las encontrarían al ir á pulsarlas.²³³

La Sección Segunda de este libro está dedicada a ejercicios para ambas manos. Al hablar sobre los dedos de la mano derecha, Aguado insiste en repetidas ocasiones en la conveniencia de doblar la última falange del dedo pulgar. En los ejercicios de arpeggios de cuatro dedos, son destacables las indicaciones sobre la utilidad de estirar el dedo pequeño y el énfasis en pulsar con mayor energía la nota encomendada al anular, moderando al mismo tiempo la fuerza de pulsación de los dedos índice y medio, «aun cuando aquel dedo no lleve la melodía»²³⁴. En los grupos de tres notas, Aguado recomienda siempre la alternancia de los dedos índice-medio-índice sin

²³³ *op. cit.*, p. 7.

²³⁴ En la introducción al Estudio 7º de la Sección Tercera (p. 52) nos dice el autor: «Ahora se agrega el dedo anular á los demás. Este dedo es débil por naturaleza, y por lo mismo se ha de aplicar la atención especialmente a él, sin que por eso dejen de oírse bien las cuerdas pulsadas por los otros».

mencionar la participación del dedo anular aunque para ello deba repetirse la acción del índice: ²³⁵

Ejecutada la alternativa de los dedos índice y medio en los dos grupos del compas 4^º, procederán aquellos de la misma manera en los compas. 3. 5. 7. 9. 11. 13 y 15.



Figura 63. Dionisio Aguado, *Nuevo Método para Guitarra*.

Poco después encontramos la descripción de un tipo de ligado diferente²³⁶ realizado por los dedos de la mano izquierda que, lamentablemente, con el tiempo ha ido quedando en desuso, debido quizá al menor volumen sonoro que ofrece si lo comparamos con el ligado directo. A este respecto, nos dice:

226. El ejercicio 7^º se puede tocar haciendo los ligados de una manera particular, esto es, cambiando los dedos. El dedo 1^º al retirarse, se desliza *con fuerza* por la cuerda, hasta que llega el dedo 2^º. Esta clase de ligado es mas suave al oído que el del ejercicio anterior.

EJERCICIO 7^º

226. El ejercicio 7^º se puede tocar haciendo los ligados de una manera particular, esto es, cambiando los dedos. El dedo 1^º al retirarse, se desliza *con fuerza* por la cuerda, hasta que llega el dedo 2^º. Esta clase de ligado es mas suave al oído que el del ejemplo anterior.



Figura 64. Dionisio Aguado, *Nuevo Método para Guitarra*, ejercicio 7^º.

²³⁵ *ibid.*, Sección 2^a, Cap. I, p. 13.

²³⁶ *ibid.*, Sección 2^a, Cap. II, p. 22.

En repetidas ocasiones recomienda evitar los movimientos de mano y brazos cuando no sea necesario, especialmente al referirse a la realización de ligados en brazo y mano izquierda y en pulsaciones *con fuerza* para brazo y mano derecha. Cuando expone ejercicios en los que aparecen notas sobreagudas, más allá del traste doce, advierte que «el dedo pulgar de la mano izquierda ha de estar continuamente haciendo fuerza contra la raíz del mango». Esta es un procedimiento que sin duda era más fácil de llevar a cabo en una guitarra de la época, debido a sus dimensiones más reducidas que la actual. Aun así, tal y como dice Aguado, resulta muy importante conservar un apoyo del pulgar en el mástil cuando los otros dedos recorren notas sobreagudas ya que esa posición ofrece una gran seguridad a la hora de obtener precisión en esa parte de la guitarra. En relación a este procedimiento, muchos problemas técnicos quedan resueltos cuando la posición del dedo pulgar encuentra su lugar en el mástil. Así, al comienzo del Estudio 26º, Aguado advierte nuevamente que «para ejecutar con claridad los compases 38 y 39, se ha de sacar bastante la muñeca, y se apretará la punta del dedo pulgar de la izquierda contra la raíz del mango de tal manera, que esté sirviendo constantemente de apoyo á la fuerza que los demas empleen en pisar».

En el ejercicio 87º se refiere al movimiento del codo y del antebrazo. Sobre el primero aconseja que esté siempre cerca del cuerpo y sobre el segundo que «solamente se mueva cuando la mano izquierda corra desde el 1er traste hasta el último». Desconocemos los extremos que habrían sido admitidos por el autor con respecto a estas advertencias. Si bien es evidente que el codo no debe quedar lejos del cuerpo, la adaptabilidad del antebrazo para realizar los desplazamientos a que obligan los cambios de posición ayuda en numerosas ocasiones a una mejor resolución.

La determinación de Aguado para sistematizar a través de sus publicaciones pedagógicas la práctica totalidad de los recursos técnicos conocidos hasta entonces convierten su trabajo didáctico en referencia ineludible para la mayoría de guitarristas de la segunda mitad del siglo XIX y buena parte del XX, llegando su influencia hasta nuestros días. La validez de muchos de sus planteamientos queda demostrada por esa enorme aceptación y seguimiento que tuvieron sus postulados, con un número muy amplio de guitarristas que siguieron su escuela, sin olvidar la innumerable cantidad de publicaciones posteriores basadas en sus principios y

pensamientos y que en muchos casos fueron directamente copiadas. A ello hay que añadir no solo las ediciones adulteradas, sino las recopilaciones desordenadas de sus estudios y ejercicios que invariablemente desnaturalizan la coherencia de los planteamientos de Aguado. En este sentido, el *Método de Guitarra* bajo la revisión de Venancio García Velasco y otro con el mismo título editado por Union Musical Española con revisión de Regino Sáinz de la Maza, son dos claros ejemplos, aunque este último guarda una mayor fidelidad al autor.

El *Méthode pour la guitare* de Fernando Sor, escrito en su primera edición en francés y publicado en París en 1830 fue traducido al alemán en 1831 y al inglés en 1832. Supone un magnífico contrapunto a las propuestas y sistematización pedagógica que realiza Aguado. Con las obras y la visión de ambos guitarristas se puede llegar a comprender en su totalidad los planteamientos y avances técnicos que el instrumento había desarrollado hasta entonces y que supondrían las bases para poder establecer un desarrollo que por entonces era difícil de imaginar. Al comparar los diversos métodos que publicó Aguado con el de Sor, se advierte en primer lugar que la intención del primero tenía un componente estructural y organizativo de mayor envergadura aunque para comprender en toda su extensión la visión técnica y musical que tiene Sor del instrumento es necesario tener en consideración su obra completa de Estudios: op.6, op. 29, op.31, op.35, op.44 y op.60.

Ciertamente, sus carreras profesionales fueron diferentes, estando Sor más volcado al escenario y a la composición mientras que Aguado, por su parte, encontró en la pedagogía su principal dedicación. Se diría que aquel escribe desde el punto de vista de un músico, dirigiendo su experiencia instrumental hacia personas con un cierto nivel de conocimiento. Así lo afirma al comienzo de la segunda parte de su libro:

[...] Supongo que el lector es músico ya que de lo contrario podría encontrar muchas cosas ininteligibles en la exposición que debo hacer [...]²³⁷

²³⁷ *ibid.*, p. 41.

Aguado expone sus teorías más bien a través de los ojos y experiencia de un profesor, con una evidente intención de mostrar los conocimientos de manera progresiva y con la máxima claridad expositiva. El método de Sor, en comparación, se acerca a un concepto rapsódico de la exposición aunque su estructuración y discurso es magistral. Ahí reside la riqueza y complementariedad de la obra de estos dos grandes guitarristas.

En el *Método* del guitarrista barcelonés, nos encontramos con una introducción en la que destacan dos conceptos importantes en los que el autor pone un énfasis especial: el del razonamiento (que en su caso deriva en gran parte de su experiencia como instrumentista) y el de la digitación (presente en varios capítulos del libro, sobre todo en los que se refieren a la aplicación de la teoría de los intervalos de terceras y sextas). También destaca en esta introducción la defensa que hace Sor de la guitarra como un instrumento capaz de desarrollar procedimientos musicales que puedan ir mucho más allá del simple acompañamiento, reivindicación que también queda expuesta en otros libros escritos por guitarristas que le precedieron y también por sus coetáneos, y que ciertamente revelan el interés por dar a conocer las nuevas posibilidades que ofrecía el instrumento de seis cuerdas. Aunque no sea posible saber en qué medida, era conocedor de la gran tradición laudística y vihuelística. En 1833, según describe el musicólogo belga Francois-Joseph Fétis, interpretó con el laúd, junto a Matteo Carcassi como mandolinista, una obra del laudista del siglo XVII Johann Strobach. Este sería un ejemplo temprano de concierto *históricamente informado*.²³⁸

Aunque hay que tener en cuenta que Sor publica su método nueve años antes de su muerte y por tanto, después de una dilatada carrera como guitarrista, es muy probable que las alusiones que hace el autor acerca de la importancia del razonamiento, respondan al eco de un movimiento como el de la Ilustración, cuya propagación e influencia en Europa todavía se podía reconocer en las primeras décadas del siglo XIX: «...fiel a mi principio de no establecer nada por autoridad, debo una demostración de todo lo que propongo y creo mostrarle más respeto [al lector] sometiendo a su juicio las razones que he tenido para establecer tal o cual máxima, que diciendo: “Tal cosa debe

²³⁸ WADE, Graham: *A concise history of the Classic Guitar*, Fenton, Missouri, Mel Bay Publications Inc., 2001, p. 86.

ser hecha así porque yo lo digo”...» Observa, examina y describe, una práctica que evoca con claridad el espíritu de la ilustración. Por otra parte, es evidente su interés por demostrar la trascendencia en la elección de una buena digitación, cuyo principal precedente en el campo teclístico, fue el tratado de Carl Philipp Emanuel Bach titulado *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Este importante libro fue publicado en diferentes ocasiones, rebasada ya la segunda mitad del siglo XVIII, y en la actualidad sigue siendo toda una referencia.

Tras describir algunas de las características acústicas de la guitarra, procedimientos de construcción o resaltar la importancia del ataque de la cuerda para obtener un buen sonido, Sor dedica el siguiente apartado a la posición del instrumento. Aquí encontramos las mismas preocupaciones que Aguado muestra en ese aspecto, con aproximaciones similares en cuanto a su problemática aunque con diferentes soluciones. La principal, referida al recurso de apoyar el aro pequeño inferior sobre una mesa ya había sido utilizado por los laudistas con anterioridad, siendo descrito por Thomas Mace en 1676 en su *Musick's Monument*²³⁹. Las explicaciones de Sor sobre la posición del instrumento vienen acompañadas de dibujos en los que quedan representados vectores y formación de ángulos que revelan una intención de demostración científica.



Figura 65. Fernando Sor: *Méthode pour la guitare*, 1830, *Exemples et Figures*, Pl. II.

²³⁹ Ver Apéndice 2.

Al hablar sobre el empleo que Aguado hacía de los dedos de la mano derecha, ya habíamos dicho que una de las diferencias con respecto al que recomendaba Sor era la utilización del anular:

[...] Establecí como regla de mi digitación para la mano derecha, que no emplearía ordinariamente más que los tres dedos tocados por la línea AB, y emplearía el cuarto únicamente [anular] para tocar un acorde a cuatro voces dejando en la parte más cercana al bajo una cuerda intermedia [...]²⁴⁰

En este mismo apartado, Sor aplica a la guitarra la tradición vihuelística española en la pulsación del dedo pulgar al recomendar que este no se dirija hacia el hueco de la mano sino que se mueva formando una cruz imaginaria con el índice. Como Aguado, rechaza frontalmente la utilización del dedo pulgar de la mano izquierda para pisar notas del bajo en la sexta cuerda, tal y como propugnaron algunos guitarristas coetáneos italianos en sus métodos. Recomienda «establecer como principio colocar siempre el pulgar en la mitad de la anchura del mástil, enfrente del dedo 2» Esta es una recomendación presente en la tradición guitarrística de la escuela española, que ya mencionaba Francisco Guerau en su libro de 1694.

A pesar de la minuciosa descripción que Sor hace sobre la manera de atacar las cuerdas, no queda meridianamente claro si propugna la pulsación desde el nudillo o, tal y como defiende Aguado, solamente a partir de la articulación de las últimas falanges. Se podría deducir que es favorable a la primera opción cuando afirma que:

[...] los dedos en las cuerdas no deben estar nunca más curvados que los representados por la fig. 11; el acto de atacar la cuerda no debe ser más que el acto de cerrar la mano, aunque no enteramente [...]²⁴¹

²⁴⁰ *ibid.*, p. 25.

²⁴¹ SOR, Fernando: *Méthode pour la guitare*, Paris, 1830, *Exemples et Figures*, Pl. IV. Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library.

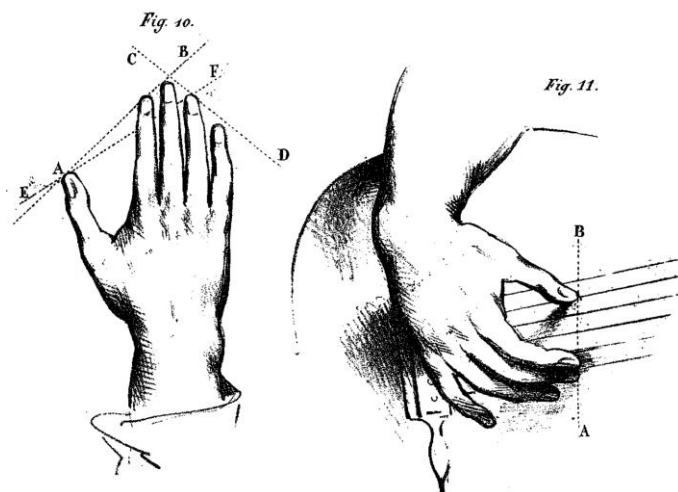


Figura 66. Fernando Sor: *Méthode pour la guitare*, 1830, *Exemples et Figures*, Pl. IV.

Es destacable el capítulo que Sor dedica a la calidad del sonido y a las diversas formas y lugares de pulsación. Recomienda el uso de diferentes timbres para aproximarse a lo que pudiera recordar o imitar el color de otros instrumentos como el oboe, la trompeta, el arpa o la flauta. Explica recursos que hoy en día no son muy utilizados en la escritura estándar del instrumento (aunque sí han sido empleados en algunas obras con lenguajes más avanzados, escritas a partir de 1950) como el sonido producido al hacer la nota «en mitad de la distancia entre el traste que la determina y el precedente» o el procedimiento de la sordina mediante el uso de los dedos de la mano izquierda, «de manera que tocan la cuerda sobre el traste que determina la nota, presionándolos con menos fuerza que normalmente, pero no tan ligeramente, como para que pudieran dar un sonido armónico».

En este capítulo se refiere a la obtención de diferentes tipos de sonido y a la manera de conseguirlos, bien mediante el empleo de unas digitaciones específicas para la mano izquierda o bien indicando la lejanía o proximidad del puente en la posición de la mano derecha. No olvidemos que tanto Aguado como Sor tienen como objetivo primordial elevar el estatus de la guitarra, para intentar equipararlo con el del piano o el violín. En este sentido, el análisis que ambos guitarristas hacen sobre la producción del sonido y sus cualidades conforman una parte muy importante de sus exposiciones y acercan la guitarra al concepto sonoro de la orquesta.

La segunda parte del método comienza con una serie de indicaciones acerca de los fundamentos básicos para el conocimiento del mástil, así como algunas consideraciones sobre procedimientos para digitar. Afirma que, para digitar sobre una misma cuerda tres notas que abarquen dos intervalos de un tono, la mejor disposición de los dedos es 1, 2 y 4 «porque la separación entre 1 y 2 es mejor que entre 3 y 4»²⁴². Más adelante, en el capítulo titulado *Digitación de la mano izquierda en relación a la melodía* vuelve a insistir en la importancia de esa disposición de la mano izquierda, afirmando que el dedo 2, «por su longitud y movilidad, está en mejores condiciones de apartarse del dedo 1 que el 3 o el 4»²⁴³. Aunque este planteamiento parece evidente, grandes guitarristas como Francisco Tárrega y sobre todo Miguel Llobet, propondrán dos siglos más tarde la digitación con el 1, 3 y 4 para este mismo caso.

Los motivos que Sor ofrece para el empleo casi exclusivo de tres dedos de la mano derecha (pulgarc, índice y medio) como regla general, están hoy claramente superados aunque conviene comprender su razonamiento. La exclusión del dedo anular haría imposible la interpretación de muchas obras compuestas varias décadas después. Sin embargo, es importante conocer ese planteamiento porque nos ayuda a entender el pensamiento de Sor, aproximándonos a su percepción del sonido, a su manera de distribuir las notas de los acordes y a su idea de disposición de la mano derecha. Además, no se debe olvidar que es aplicable a muchas obras, no solo a aquellas compuestas por Sor y sus contemporáneos, sino a otras que fueron escritas posteriormente. Sin duda, la utilización del dedo anular aporta múltiples ventajas que ya mostraban con claridad otros guitarristas de la época como Aguado o Giuliani pero detrás del pensamiento de Sor se hallan propuestas que siguen siendo válidas hoy en día. Es probable que en el convencimiento de Sor sobre este aspecto, tuviera una importante influencia la tradición laudística, en la que la utilización del dedo anular no es tan habitual como en la guitarra. En todo caso, resulta curiosa su justificación sobre la exclusión del dedo anular al referirse a la realización de arpeggios en combinaciones con el bajo pulsado en la quinta o sexta cuerda y las notas restantes en tercera, segunda y primera de forma ascendente y descendente, afirmando que «habría un gran número de combinaciones diferentes para hacer a expensas de la mano

²⁴² *ibid.*, p. 49.

²⁴³ *ibid.*, p. 93.

derecha, pero las he suprimido muy expresamente; en primer lugar, porque no presento aquí más que los medios que conducen a tocar como yo».

La utilización y asimilación de la digitación basada en el uso del pulgar, índice y medio, nos ayudará a conseguir una mejor aproximación a su concepto estético de sonido. En el ejemplo que sigue, perteneciente a un fragmento del primer movimiento de la Sonata op. 22 de Fernando Sor, encontramos un arquetipo procedimental de arpeggios que comienzan con acordes en el que la aplicación de la fórmula con esos tres dedos reúne todo tipo de ventajas: el pulgar realiza las tres notas inferiores, dejando para el índice y el medio (o medio e índice) las notas repetidas de la voz superior. Esta realización, desde el punto de vista técnico y musical, resulta mucho más adecuada y conveniente si la pulsación del pulgar es ejecutada con la yema. Otra alternativa que seguramente hubiera sido defendida por Aguado, (especialmente en etapas anteriores a su madurez) y que en la actualidad es habitual, sería la de digitar las dos notas inferiores con el pulgar y las restantes con índice, medio y anular. Nuestra posición en este caso se inclina claramente por la digitación que propone Sor.

Figura 67. Fernando Sor. *Sonata op.22*, Allegro, c.31-35.

Un aspecto muy interesante es el que se refiere al movimiento o fijación del brazo derecho sobre el aro mayor del instrumento. Se muestra partidario de fijar la posición de ese brazo en contraposición al deslizamiento y desplazamiento del antebrazo sobre el aro en el que se apoya. Es evidente que, si se fija la posición del brazo derecho, las escalas descendentes pulsadas con índice y medio, por ejemplo, obligarán a la muñeca a atacar las cuerdas con un ángulo muy pronunciado que en absoluto es aconsejable desde el punto de vista sonoro y técnico. Sor razona la idea de

anclar el brazo derecho desde dos planteamientos: por una parte, alegando la conveniencia de los ligados en la ejecución de escalas que requieran el recorrido por varias cuerdas y por otra, exponiendo las ventajas de la alternancia con pulgar e índice en las cuerdas tercera, cuarta, quinta y sexta. A este procedimiento vuelve a referirse más adelante cuando trata el capítulo que lleva por título *Digitación de la mano derecha*. Después de exponer la posición que considera más conveniente para esa mano a partir de la colocación de los dedos índice y medio en primera y segunda cuerda, se refiere a Aguado para destacar su capacidad para hacer escalas alternando índice con el medio o anular. Como hemos dicho ya, Sor desaconseja el uso de este último dedo salvo en algunos casos excepcionales y vuelve a abogar claramente por las ventajas de la alternancia de los dedos pulgar e índice. Se deduce fácilmente que, sin mencionarla, está exponiendo con claridad la importancia de la inhibición de los dedos que no actúan, circunstancia de extrema importancia en el desarrollo técnico de la guitarra y de cualquier otro instrumento.

Ni los procedimientos relacionados con la alternancia del pulgar e índice para la realización de escalas o notas repetidas ni el uso adecuado de los ligados están muy presentes en la técnica de las nuevas generaciones de guitarristas. Eludir la realización de ligados fue una costumbre en tiempos recientes, especialmente a partir de 1980 y hasta finales de ese siglo, aunque esa práctica no es tan habitual en la actualidad. Hubo por aquellos años una tendencia a imitar el sonido del clavecín, propensión que todavía sigue presente, y esa fue la principal razón por la que el ligado quedaba marginado. Desarrollar tal concepto significa no entender el espíritu de la guitarra. El ligado es un elemento inherente a multitud de procedimientos guitarrísticos, no sólo a aquellos referidos a la articulación sino también al fraseo y al color. Es un procedimiento que no puede ser sustituido y cuando se evita de forma sistemática, el resultado se aproxima a un efecto percusivo que se aleja de la naturaleza del instrumento. En cuanto a la alternancia del pulgar e índice para la realización de escalas, es especialmente adecuado su uso en las cuerdas inferiores por dos razones principales: por una parte, el entorchado de las cuerdas que se fabrican en la actualidad originan un roce que produce un ruido excesivo al contacto de las uñas de los dedos índice, medio y anular que queda amortiguado por el uso del pulgar e índice. Por otra, hace innecesario el desplazamiento del brazo, tal y como argumenta Sor. Además, la alternancia de

pulgar e índice, evita los problemas de saltos cuando las cuerdas que se deben pulsar no son contiguas. Hay que recordar que esta técnica, llamada *figueta española* en tiempos de los vihuelistas, entronca con la tradición instrumental hispánica relacionada con ciertos instrumentos de cuerda pulsada.

El capítulo dedicado a la posición y traslación del codo izquierdo es quizá uno de los más confusos y seguramente discutibles. En contraposición a Aguado, quien afirmaba al respecto que el codo no debía separarse mucho del cuerpo, Sor aboga por una perpendicularidad del mismo al mástil llegando a afirmar que la aproximación del codo hacia su cuerpo le obligaba a contraer el hombro. Este aserto no parece tener justificación alguna aunque Sor aclara la cuestión cuando afirma que «la mayoría de los pasajes que parecen difíciles dejan de serlo cuando el codo toma una actitud conveniente». En cualquier caso, la dirección perpendicular del codo es más plausible aunque en absoluto determinante cuando la guitarra se apoya en la pierna derecha y muy forzada cuando se poya el instrumento en la pierna izquierda, tal y como se viene haciendo de manera general desde finales del siglo XIX entre los guitarristas clásicos.

De la misma forma, al plantear la posición de los dedos de la mano izquierda, Sor se posiciona a favor de la perpendicularidad sobre el mástil, difiriendo de Aguado cuando este sostenía en sus primeros escritos que «la mano se inclinará un poco hacia los trastes por el lado del dedo pequeño». A este respecto, ya hemos comentado el cambio de concepto que Aguado explica en su último trabajo pedagógico cuando se posiciona claramente hacia la posición *violínística* de la mano izquierda. En cualquier caso, la imagen que aparece en su método y que se observa a continuación, entra en colisión con la perpendicularidad que describe sobre la posición de los dedos de la mano izquierda en el mástil y coincide plenamente con la que Aguado muestra en su *Apéndice* de 1849:

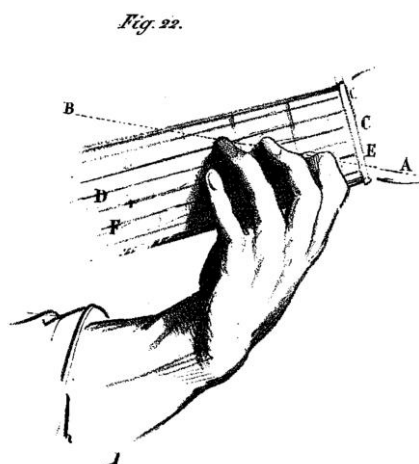


Figura 68. Fernando Sor: *Méthode pour la guitare*, 1830, *Exemples et Figures*, Pl. VIII.

Es destacable la atención que Sor dedica a la importancia de dominar un sistema de digitación adecuado. Como buen músico y concertista, conoce su trascendencia y para ello, dedica una gran parte de su método a exponer su teoría sobre el arte de digitar, basada en el conocimiento de la aplicación y uso de los intervalos de terceras y sextas:

[...] Toda mi digitación está basada en el sistema de las terceras y de las sextas y recomendaré siempre su estudio a quien quiera ejecutar mi música sin hacer notar una dificultad de la cual el buen gusto prohíbe hacer ostentación [...] Las páginas siguientes contienen ejercicios para las terceras y para las sextas que, bien estudiados, encierran todo mi método.²⁴⁴

También muestra su preferencia por el uso de cuerdas al aire en *pasajes cantables*, justificando esta opción por el mayor sostenimiento del sonido. Esta indicación explica en buena medida una de las características de su concepto para digitar, tratando de igualar los sonidos de diferentes cuerdas, y para ello el propio Sor hace referencia a las digitaciones que aparecen en su obra para dos guitarras *L'Encouragement*, *op. 34*, en donde las notas *mi* del comienzo están digitadas en la primera cuerda al aire:

²⁴⁴ *ibid.*, pp. 70-71.

2

L'ÉLÈVE.

Cantabile.

GUITARE
Première.

Figura 69. Fernando Sor, *L'Encouragement*.

El mayor uso de primeras posiciones entra en clara contradicción con la tendencia a digitar en secciones medias del diapasón, propugnadas posteriormente por Francisco Tárrega y por guitarristas de las primeras décadas del siglo XX como Miguel Llobet, llegando a ser un procedimiento muy común en el caso de Andrés Segovia.

Conviene destacar los prejuicios de Sor en relación con el hecho de pretender que un instrumento aborde obras que se alejan de su espíritu. En realidad, al final de este capítulo encontramos su opinión también acerca de la transcripción, en unos términos que siguen siendo vigentes en la actualidad. Y lo vuelve a hacer en el capítulo dedicado a los *Acompañamientos*: «hacen falta conocimientos y tacto para saber qué se puede suprimir para alterar lo menos posible el efecto»²⁴⁵ Sor ofrece un ejemplo muy clarificador sobre su visión de la transcripción orquestal en la guitarra al incluir al final de ese capítulo un ejemplo a partir de un fragmento del oratorio de Haydn «La Creación».

En la historia de la guitarra encontramos numerosos casos en los que se intenta demostrar la evolución técnica de la guitarra mediante lo que Sor denomina en sentido peyorativo «hazañas». Es verdad que eso ha ocurrido en todos los instrumentos pero la guitarra lo ha sufrido de manera especial. A partir de la primera mitad del siglo XIX esa tendencia perjudicará notablemente el status que el instrumento había alcanzado gracias a Sor, Aguado y Giuliani, entre otros grandes guitarristas de la época. Y ciertamente, la intención de querer adaptar a la guitarra obras que en absoluto eran

²⁴⁵ *ibid.*, p. 110.

aptas para desarrollar un discurso musical coherente ha acompañado el devenir del instrumento desde entonces. En contraposición, la guitarra ha demostrado ser un instrumento capaz de expresar ideas y canalizar conceptos no destinados originalmente a ella. En ese sentido, la ampliación del repertorio fue notable a partir de las transcripciones realizadas por Francisco Tárrega, Miguel Llobet, Emilio Pujol, Andrés Segovia y muchos otros guitarristas hasta nuestros días.

El capítulo siguiente, referido a los *Sonidos Armónicos*, no aporta nueva información con respecto a métodos publicados con anterioridad por otros autores aunque muestra con claridad su opinión poco favorable hacia la realización de armónicos octavados al afirmar que «los he suprimido tanto como me ha sido posible en mis composiciones». En su lugar, ofrece ejemplos que muestran las ventajas de la combinación de armónicos naturales.

El capítulo anterior al de las conclusiones está dedicado específicamente a la digitación y empleo del dedo anular. Aunque a lo largo del método encontramos referencias a esta cuestión, Sor refuerza su opinión sobre su limitado uso y aporta algunos elementos y planteamientos nuevos que la justifican. Para el caso de acordes de cuatro notas con melodía en la voz superior, recomienda una mayor curvatura para el anular con el fin de poder destacar esa línea. Es un procedimiento que, si bien no resulta complicado al ejecutar notas sueltas o varias cuerdas simultáneamente, plantea una dificultad extrema cuando se trata de aislar esa acción de los demás dedos. Un recurso mucho más conveniente y que en la actualidad es conocido y empleado para destacar esa voz o cualquiera de las que forman un acorde, sería la de desplazar una cuerda determinada hacia la tapa armónica con mayor firmeza. Ese procedimiento sirve igualmente para el pulgar que además dispondría de la posibilidad de utilizar la flexión de la última falange con ese mismo fin.

También se vuelve a referir a la conveniencia de «conservar la mano quieta y de evitar la acción de enganchar las cuerdas» para motivar el uso limitado del dedo anular. Y en este sentido aporta una información muy interesante en cuanto a su visión de la posición. Menciona un ángulo de pulsación en diagonal que varias décadas después será confrontado por guitarristas de la talla de Tárrega, Llobet o Segovia. No se

puede olvidar que Sor se está refiriendo siempre a la pulsación *tirando*, un procedimiento que en el caso de los tres guitarristas mencionados estaba a menudo acompañado por la pulsación *apoyando*, razón que explicaría esa aproximación a la posición más frontal de los guitarristas mencionados respecto a la tapa armónica. La posición de la mano derecha, tan determinante en el resultado sonoro, sigue siendo motivo de debate en la actualidad por las numerosas consecuencias técnicas que conlleva la diferente inclinación de la mano y el consecuente cambio de ángulo de ataque.

El último capítulo, dedicado a las conclusiones, resulta clarificador por cuanto expone y resume importantes conceptos del pensamiento instrumental de Sor. Lo hace a través de la continua referencia al razonamiento y a su propia experiencia, insistiendo en algunas de sus máximas que ya fueron expuestas anteriormente. Vuelve a desaconsejar el uso del pulgar de la mano izquierda para pisar la sexta cuerda, en clara contradicción con algunos guitarristas de la escuela italiana de ese período. De hecho, ese procedimiento quedó fuera de uso en la guitarra clásica desde hace tiempo. Define la digitación como un arte y a ella le otorga la importancia que merece en el desarrollo instrumental. Es destacable también la trascendencia que atribuye al movimiento del codo para la optimización de ciertas posiciones de la mano izquierda, recurso al que todavía en la actualidad, no se le presta la suficiente atención para resolver ciertos problemas de cejillas y desplazamientos de posiciones.

Al mismo tiempo, critica los numerosos «métodos» que basan su contenido en recopilaciones de ejercicios con escasa creatividad, más encaminados al aparente lucimiento que al verdadero aprendizaje. Este es uno de los objetivos de Sor a lo largo de su libro: instruir y guiar en la dirección del verdadero músico, ensalzando las virtudes de un repertorio guitarrístico cuya naturaleza no había sido antes explorada, con la excepción de muy pocos guitarristas de relieve.

Su último consejo y a la vez última frase del método resulta muy esclarecedor. Vuelve a posicionarse a favor de la argumentación y la demostración, presentes a lo largo de todo el libro: «Tener el razonamiento por mucho y la rutina por nada».

V.1.2. La escuela italiana a través de sus protagonistas: de Ferdinando Carulli, (1770-1841) a Luigi Legnani (1790-1877)

La escuela guitarrística italiana de la primera mitad del siglo XVIII reúne a un gran número de instrumentistas, muchos de ellos virtuosos, que tuvieron una gran influencia en la pedagogía y en el desarrollo técnico del instrumento. Sin embargo, la mayoría de estos guitarristas encontraron fuera de su país una mejor acogida y un entorno musical más favorable. Hay varias circunstancias que explican esta circunstancia. En primer lugar, nos encontramos en esos años ante la aparición del gran fenómeno del *bel canto* italiano, con la ópera como protagonista indiscutible de la vida musical en ese país. El interés hacia la música instrumental pura por parte de empresarios y público en general resultó casi marginal y como consecuencia de todo ello, un instrumento como la guitarra no llegó a encontrar su lugar, siendo muy pocos los editores interesados en la publicación de obras a ella dedicada. La edición de las principales obras y métodos del repertorio italiano se llevaron a cabo fuera del país.

Fue frecuente la composición de obras basadas en melodías conocidas, muchas de éstas tomadas de óperas famosas y que a su vez eran objeto de variaciones. En estos casos, el tema iba generalmente precedido por una introducción a modo de obertura. De esta manera, surgen las fantasías sobre motivos operísticos, tan abundantes en la música escrita para guitarra en este tiempo. Igualmente fue muy habitual reunir algunas melodías conocidas procedentes de óperas célebres formando lo que se denominaba un *popurrí*. A ambos géneros responden, por ejemplo, las *Rossinianas* de Mauro Giuliani.

El primer método de relevancia escrito por un italiano para la guitarra de seis cuerdas simples fue publicado en París en 1810, siendo su autor Ferdinando Carulli (1770-1841): *Méthode complete de guitarre composée expressément pour l'enseignement de son fils Gustave, opus 27*. Su producción didáctica posterior es extensa, viendo la luz toda ella también en la capital francesa: *1er Suite á la Méthode pour apprendre a accompagner le chant, op.61*, (Carli, 1812/13); *Seconde suite a la méthode de guitare ou lyre ou Exercises en arpeges modulés, tierces, sixtes,*

octaves...dans tous les tons et à toutes les positions soigneusement doigtés, suivis d'un Grand Caprice, op.71 (Carli, ca.1814); *Supplément à la Méthode ou La première année d'étude de guitare op. 192* (Carli, 1822); *Méthode complète pour parvenir à pincer de la guitare par les moyens les plus simples et les plus faciles suivie de 44 morceaux graduellement progressifs & six études, op. 241* (Carli, 1825) y el *Anti-Méthode op. 272* (Petit, 1825), que es en realidad una revisión y ampliación del op. 27. Carulli también dedicó a la guitarra de diez cuerdas su *Méthode complète pour le Decacorde, nouvelle guitare plus harmonieuse & beaucoup plus facile que la guitare, op. 293*, (Carli, 1826). Es también destacable su producción didáctica en colecciones adicionales, entre las que destacan *L'Utile et l'Agréable op. 114*, en donde se incluyen los famosos *Veintiquattro Preludi* (Carli, 1817?), la serie *Répertoire des Commencans opp. 173-184* (Boieldieu, 1822?), *Un peu de tout op. 276* (Dufaut et Dubois, 1825), junto con algunas piezas variadas cuyo enfoque está orientado hacia la enseñanza de algunos fundamentos instrumentales básicos.²⁴⁶ Es necesario destacar su publicación de *L'Harmonie appliquée a la guitare* (Petit, 1825), una colección de transcripciones que convierte a esta obra en un relevante precedente en la adaptación a la guitarra de obras escritas originalmente para otros instrumentos y en donde se descubren resultados interesantes y efectos considerables para la época. Son significativas sus *Douze Ouvertures*, pertenecientes a algunas de las obras más famosas de Rossini y que fueron adaptadas para el violín o flauta y guitarra, dos guitarras o piano y guitarra (Carli, ca.1825).

El extraordinario florecimiento de la guitarra en el siglo XIX estaba por llegar cuando Carulli publica su *Método op. 27*. Es por ello que el valor de su trabajo debe ser considerado teniendo en cuenta el contexto en el que se encuentra el instrumento. Nacido en Nápoles, ciudad en donde la guitarra y la mandolina tenían una gran tradición y contaban con el favor del público general, su formación fue básicamente autodidacta. Según Mario Torta, quien ha realizado las principales investigaciones y trabajos sobre este guitarrista italiano,²⁴⁷ un eclesiástico aficionado le enseñó los primeros rudimentos musicales y le instruyó en el violonchelo, para dedicarse después a la guitarra. Debido a las dificultades que la música instrumental

²⁴⁶ TORTA, Mario: *Ferdinando Carulli*, Centro Culturale «Fernando Sor», Roma, 1988, p. 7

²⁴⁷ TORTA, Mario: *Catálogo temático delle opere di Ferdinando Carulli*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 1993.

encontraba en Italia por la omnipresencia de la ópera, Carulli entró pronto en contacto con editores y guitarristas extranjeros y así, en 1807 salen a la luz en Viena sus primeras publicaciones. Un año después ya se había instalado definitivamente en París, siendo el primer impulsor del instrumento en la capital francesa, en donde desarrolló su carrera y se publicaron la gran mayoría de sus obras.

El desarrollo pedagógico e instrumental de Carulli en la guitarra, ya de seis cuerdas simples, puede considerarse como una transición necesaria entre el instrumento precedente con seis órdenes y el definitivo asentamiento que proporcionan Aguado y Sor. Aunque sus principios técnicos quedan en general orientados hacia unos patrones que pronto serían superados, su principal valor reside en el protagonismo incipiente que despiertan sus primeras publicaciones. El ya mencionado *Méthode op. 27* tuvo seis ediciones en tan solo seis años y fue publicado simultáneamente en toda Europa por docenas de editores. Es un libro con una gran claridad expositiva y una enseñanza muy gradual que no olvida el gusto del público en las piezas que incluye. Esas características junto con el hecho de que no presenta grandes retos técnicos, fueron quizá las razones por las que su éxito y difusión fueran notables.

Su *Método Completo per Chitarra, composto espresamente per l'insegnamento di suo figlio Gustavo* (op. 27ª, tercera edición), muestra todavía una escritura violinística y consta de tres partes. Al comienzo de la primera, llama la atención la identificación que el autor hace de la guitarra de seis cuerdas con la guitarra francesa: «La Chitarra, cosi detta Francese, non ha che sei corde». El hecho es que, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, abundan los documentos italianos en los que así se denomina a la guitarra de seis cuerdas simples. Resulta evidente que el motivo de esta afirmación reside en el hecho de que la transformación del instrumento con cuerdas dobles en cuerdas simples ocurrió en Francia antes que en España: aquí se siguió prefiriendo los órdenes dobles cuando en Italia y en Francia ya se conocía el instrumento de seis cuerdas. No olvidemos que el primer manual publicado en España que se refiere al uso de la guitarra de seis cuerdas simples vio la luz en 1814, siendo el único existente hasta la primera publicación de Aguado en 1820.

Es en la primera parte en donde ofrece algunas pautas en las que conviene detenerse. Establece la posición del instrumento a partir del apoyo en el muslo izquierdo, colocando la pierna izquierda sobre un pequeño taburete (aunque esta indicación, curiosamente, la recomienda para las señoras). Con respecto a la mano izquierda, defiende el uso del pulgar sobre el diapasón como dedo adicional en la producción de acordes:

[...] In alcuni Metodo gli Autori proibiscono agli allievi di valersi del pollice della mano sinistra dal lato opposto alle altre dita sulla sesta corda e talvolta sulla quinta. La música riesce tanto più piacevole quanto più è ricca d'armonia, e quattro diti non bastando per eseguire nel medesimo tempo un canto e dei bassi ragionati in diversi toni, bisogna adoperar necessariamente il pollice; così invito coloro, che vogliono suonare con maggior facilità, a valersene [...] ²⁴⁸

Ya expusimos sobre este aspecto los inconvenientes técnicos que origina este procedimiento cuando analizábamos los escritos de Sor y Aguado y cuya recomendación constituye una de las diferencias entre la tradición española e italiana. No todos los guitarristas italianos recomendaron esa práctica y en décadas posteriores esa utilización del dedo pulgar fue decayendo. En la actualidad, esa función es inexistente en la técnica de la guitarra clásica.

Con respecto a los dedos de la mano derecha, Carulli recomienda no utilizar el anular en las primeras etapas de aprendizaje aunque después explica y recomienda su uso, tanto para acordes como para arpeggios. También advierte sobre la conveniencia de colocar el dedo pulgar en forma de cruz con respecto al índice:

[...] Bisogna far ben attenzione, pizzicando, che il pollice de la mano della mano destra, si trovi più in fuori degli altri diti, e che la mano non sia nè troppo alta nè troppo bassa indietro [...] ²⁴⁹

En la segunda parte del método encontramos ejercicios de ligados, realización de adornos, trinos y cadencias, escalas en diferentes posiciones junto a

²⁴⁸ *op. cit.*, pp. 3-4.

²⁴⁹ *op. cit.*, p. 4.

prácticas de series en terceras, sextas, octavas y décimas, así como la serie de armónicos naturales. Se refiere a la pulsación *apoyando* del dedo pulgar y recomienda la alternancia de los dedos medio e índice, incluso al cruzar cuerdas y sin mencionar en ningún momento el deslizamiento descendente de ese dedo, tal y como para algunos casos proponía Aguado.

A diferencia de la mayoría de guitarristas de su tiempo, que consideraban cada posición según el lugar en el que estaba colocado en el mástil el dedo uno, divide el diapasón en cinco posiciones, basadas en las siguientes notas de la sexta cuerda: primera en el Fa, segunda en el Sol, tercera en el La, cuarta en el Si y quinta en el Do. Cabe destacar la recomendación que hace Carulli sobre el uso de los dedos 1 3 4 cuando se encuentran notas separadas por dos trastes, en contraposición al posicionamiento de Aguado y Sor a favor del uso de los dedos 1 2 4.

En la tercera parte no incluye texto alguno y está formada por veinticuatro lecciones que son dúos dedicados a la práctica del alumno con el profesor.

Podemos concluir, pues, que la importancia de la figura de Carulli reside principalmente en su papel de precursor en el establecimiento de bases técnicas primarias en la guitarra de seis cuerdas, aunque a su vez, desarrolla también algunos patrones que habían visto la luz en la segunda mitad del siglo anterior. Como compositor, fue un autor prolífico con un catálogo muy amplio en donde encontramos, además de un gran número de obras dedicadas a la guitarra sola, una importante presencia de la música de cámara. El nivel musical de estas obras responde más a una intención por conseguir resultados melódicos acordes con el gusto del público aficionado de la época. Hay que señalar que demuestra en ellas un profundo conocimiento de las posibilidades instrumentales a las que en ese momento llega la guitarra sin pretender alcanzar nuevos horizontes, que verán la luz pocos años después con Giuliani, Aguado y Sor.

Tan solo dos años después de la publicación del método de Carulli, se presenta en Viena el primero de los trabajos pedagógicos de Mauro Giuliani (1781-

1829), que lleva por título *Studio per la Chitarra, op. 1*²⁵⁰. Su residencia en la capital austríaca a partir del año 1806 le puso en contacto con grandes nombres de la época y así, tuvo la oportunidad de colaborar en conciertos con los pianistas Hummel y Moscheles y el violinista Mayseder, entre otros.

Hay dos aspectos que conviene resaltar antes de analizar este trabajo de Giuliani. En primer lugar, el guitarrista italiano da por superada la escritura violinística, que tan habitual había sido en la segunda mitad del siglo XVIII y que el propio Carulli todavía había utilizado en algunos de sus ejercicios y en piezas incluidas en su método dos años antes. Por otra parte, llama la atención la escasez de texto que procura el guitarrista de Bisceglie. Ni siquiera encontramos una introducción que justifique sus intenciones o principios pedagógicos, algo tan habitual en la mayoría de tratados y métodos instrumentales.

Para conocer los fundamentos técnicos de Giuliani es necesario estudiar con cierto detalle lo que se esconde detrás de los ejercicios y piezas que se incluyen en su *Studio, op.1*. También hallaremos interesantes indicaciones en su *Esercizio per la chitarra, op. 48*²⁵¹, en cuyo subtítulo nos dice que contiene 24 piezas de la mayor dificultad. Por supuesto, muchas de sus obras están pensadas para ser programadas en conciertos, superan el nivel musical de su predecesor Carulli y amplían los horizontes técnicos del instrumento.

La primera parte de su *Studio* está dedicada sobre todo a los arpeggios, ordenados sistemáticamente de menos a mayor dificultad. El hecho de presentar este procedimiento en primer lugar nos habla sobre la importancia del mismo en el desarrollo de la música para guitarra del momento. También aparecen ejercicios con secuencias repetidas de intervalos de tercera en las dos primeras cuerdas, notas repetidas en la primera cuerda (en el orden a-m-i y al revés, i-m-a) y algunos patrones básicos de melodía acompañada. Desde los primeros ejercicios vemos que el uso equilibrado del

²⁵⁰ GIULIANI, Mauro: *Studio per la chitarra, op 1, Seconda Edizioni originale con spiegazione in italiano, francese e tedesco*, Viena, Artaria, 1812. Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library.

²⁵¹ GIULIANI, Mauro: *Esercizio per la chitarra, contenente 24 pezzi della maggiore difficoltà, diversi preludi, passaggi, ed assolo*, Viena, Artaria, 1813. Tecla Editions, Brian Jeffery (ed.), 2006.

dedo anular con el índice y el medio de la mano derecha es evidente. Los 120 ejercicios de arpeggios que conforman esta primera parte se desarrollan en tan solo dos posiciones (Do Mayor y su Séptima de dominante) en una clara intención por focalizar la atención en la colocación y desarrollo de la mano derecha.

Casi desde el principio, y aunque no lo llega a mencionar, se puede deducir que el apoyo del meñique sobre la tapa quedaría descartado: la ejecución de ciertos arpeggios sería muy difícil en ese caso. De la misma manera, la movilidad y el desplazamiento arriba y abajo del antebrazo de la mano derecha sobre el aro mayor resulta en un procedimiento intrínseco.

Giuliani incorpora en algunos arpeggios el deslizamiento del índice en cuerdas contiguas y en sentido descendente (tal y como describiría Aguado pocos años después) y el del pulgar en sentido ascendente (aunque después de haber presentado la alternancia de dedos de manera sistemática):



Figura 70. Mauro Giuliani, *Studio per la Chitarra, op. 1. Primera Parte.*

Uno de los ejercicios que llama la atención es el número 97:



Figura 71. Mauro Giuliani, *Studio per la Chitarra, op. 1. Primera Parte.*

Aquí se observan dos procedimientos que Sor, algunos años después, no contemplaría entre sus fundamentos: la utilización del anular para este tipo de arpeggios y el uso de los dedos i-m y m-a para cuerdas que no son contiguas. Seguramente, se trata más de un ejercicio para desarrollar la extensión de los dedos que una recomendación de digitación en sí misma.

Giuliani no ofrece una relación exhaustiva de todas las combinaciones posibles de arpeggios y pautas para la mano derecha por lo que resulta aventurado formular hipótesis acerca de su opinión sobre aquellos patrones que no figuran en esta primera parte del método. La no inclusión de ellos no permite asegurar que el guitarrista no los tuviera en cuenta. En todo caso, es evidente que, en un estadio temprano de aprendizaje, prefiere excluirlos.

La segunda parte de este método está dedicada a la realización de diferentes intervalos y lleva por título *Per il portamento della mano sinistra*. La intención de Giuliani es guiar al estudiante por diferentes secciones del mástil no solo para su mejor conocimiento sino para desarrollar un concepto de digitación. En este sentido llama poderosamente la atención el hecho de que se propongan digitaciones que no son lógicas si se atiende a favorecer el legato, lo cual responde más bien a un deseo de organizar los dedos por posiciones en cada traste correspondiente: la articulación de notas sueltas puede ser lograda de manera más efectiva con digitaciones que no requieran el salto de cuerda inmediato con el mismo dedo.

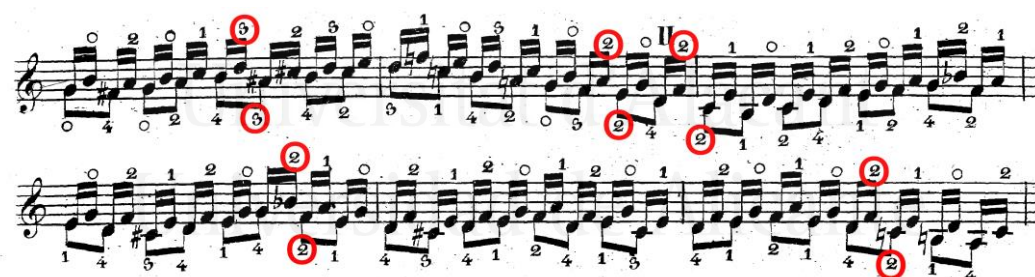


Figura 72. Mauro Giuliani, *Studio per la Chitarra, op. 1*. Segunda Parte. Ejercicio nº 1.



Figura 73. Mauro Giuliani, *Studio per la Chitarra, op. 1*. Segunda Parte. Ejercicio nº 3.

Giuliani propone el uso del pulgar de la mano izquierda para pisar las notas Fa y Fa sostenido de la sexta cuerda, procedimiento muy habitual en la escuela italiana de la época. Lo indica con el signo asterisco:



Figura 74. Mauro Giuliani, *Studio per la Chitarra, op. 1. Segunda Parte*. Ejercicio nº 3 (c.5) y Ejercicio nº4 (c.8).

En lo que se refiere a la mano derecha, sugiere utilizar siempre para la realización de los intervalos que presenta (terceras, sextas, octavas y décimas) el pulgar para los bajos y el índice para las otras notas, sin mencionar la posibilidad de alternancia con el dedo medio.

En la tercera parte encontramos once piezas que tratan diferentes procedimientos. La primera de ellas, *Della tenuta del tono*, nos revela algunos conceptos de digitación que inciden en la conveniencia, cuando fuera posible, de distribuir cada una de las tres primeras cuerdas a un dedo diferente, aun cuando ello suponga la repetición del mismo. Lógicamente, ello solo puede hacerse cuando el tempo lo permite (en este caso es un Maestoso) y de todas maneras, se encuentran algunas incoherencias que desbaratan el pretendido sistema. En cualquier caso, supone toda una declaración a favor de la conveniencia ocasional de la repetición de dedos (en la que estamos de acuerdo) circunstancia que en la actualidad no es frecuente ver ya que la alternancia de dedos es considerada casi como un dogma. El mantenimiento de todo el valor asignado a los bajos obliga al estudiante a disponer los dedos de la mano izquierda en posiciones ordenadas.

La segunda pieza lleva por título, *Dello smorzato* y se refiere al apagado de las cuerdas con la mano izquierda.²⁵² En este ejercicio, Giuliani ordena cuidadosamente la digitación de la mano derecha otorgando al pulgar la pulsación de los bajos, dando lugar a que en algunos casos el índice deba tocar la quinta cuerda. Para ello, seguramente Giuliani concebía el desplazamiento del brazo derecho para evitar un

²⁵² «Si lasciera libera la vibrazione del tuono durante un sedicessimo , indi si smorzerá colle medesime dita, che hanne messo le corde in movimento, poiché queste, col minimo contatto sono ridotte al silenzio».

ángulo demasiado cerrado, algo en lo que Sor no hubiera estado de acuerdo y hubiera resuelto con la alternancia del pulgar e índice. En este mismo ejemplo vemos la utilización del pulgar de la mano izquierda para pisar el Sol de la sexta cuerda, lo cual es verdaderamente asombroso por lo innecesario: basta llevar el dedo 1, que está libre, para evitar ese movimiento que tanto criticaba Sor y con el que Aguado tampoco estaba de acuerdo. También encontramos en este ejercicio una práctica que no es frecuente en la actualidad pero que puede resultar muy efectiva: la superposición inversa en el mismo traste de dedos de la mano izquierda. En este caso, el dedo 2 por debajo del 3:



Figura 75. Mauro Giuliani, *Studio per la Chitarra, op. 1. Tercera Parte. Ejercicio nº 2, (c.2).*

La tercera pieza, *Stacatto*, está enfocada al desarrollo del apagado con la mano derecha.²⁵³ Además del procedimiento musical que se pretende, este ejercicio desarrolla la posibilidad de «plantar» el dedo en la cuerda inmediatamente antes de realizar la pulsación. No sabemos si el uso habitual de este procedimiento era favorecido por el guitarrista italiano pero no cabe duda de su efectividad en aras del asentamiento de la posición. De la digitación de la mano derecha que propone se puede deducir que Giuliani sacrifica el orden de los dedos en favor del resultado musical. Si en ejercicios anteriores había puesto especial cuidado en no cruzar dedos, aquí recomienda el uso del dedo medio para ejecutar la primera nota de cada dos, es decir, la nota con mayor énfasis, aunque para ello sea necesario el mencionado cruce.

El resto de las piezas, desde la número cuatro hasta la once desarrolla procedimientos relacionados con el ligado ascendente y descendente de la mano izquierda: apoyatura inferior, apoyatura superior, ligados de tres notas ascendentes, grupettos, mordentes y glissandos. Cada uno de estos procedimientos está explicado en el encabezamiento de cada ejercicio de manera concisa. Cabe hacer algunas

²⁵³ «Per staccare colla più grande celerità, senza che la mano dritta si stanchi colla ripetizione frequente dei suoni, s'impiegheranno alternativamente l'indice ed il dito medio, seconde gl'indicati segni».

consideraciones generales: Giuliani trata el ligado y el glissando con un dedo de manera indistinta cuando se trata de ligar dos notas en trastes vecinos, guardando un orden en la asignación de posición en cuatro trastes. Era habitual en la mayoría de los guitarristas de la época el intercambio de estas dos realizaciones, también en desplazamientos de más de dos trastes.



Figura 76. Mauro Giuliani, *Studio per la Chitarra, op. 1. Tercera Parte. Ejercicio nº 4.*

En ocasiones, las digitaciones que recomienda para sucesiones de intervalos de tercera parecen más orientadas hacia el ejercicio del movimiento en salto que a la propia efectividad del cambio aunque de ellos se deduce que Giuliani pretende instruir sobre la conveniencia de presentar los dedos de la mano izquierda de forma ordenada y mantenerlos en posiciones:



Figura 77. Mauro Giuliani, *Studio per la Chitarra, op. 1. Tercera Parte. Ejercicio nº 7.*

El último capítulo de esta tercera parte está dedicado a la realización del trino. Presenta dos posibilidades: por una parte, aquella que se puede ejecutar sobre dos cuerdas, digitada con pulgar-índice o índice-medio de la mano derecha o la que se lleva a cabo sobre la misma cuerda, en donde la acción principal recae en los dedos de la mano izquierda. Se deduce que su inclinación hacia una u otra digitación depende de la duración del trino: si este es largo, deja clara su tendencia a la digitación sobre dos cuerdas; si es corto, prefiere la realización sobre la misma cuerda. Cabe mencionar su referencia a este último con el nombre de *mordente* «Il mordente non e altro che un breve trillo».

La cuarta parte de su *Studio op.1* está conformado por doce sencillas piezas. En ellas encontramos pequeñas creaciones destinadas a estudiantes que hayan asimilado, al menos de manera genérica, las enseñanzas que previamente ha expuesto. No desarrolla procedimientos que no hayan sido anteriormente tratados y tampoco pretende ampliar aquí mayores retos técnicos o musicales.

Además de su *Studio per la Chitarra op. 1*, encontramos en la producción pedagógica de Giuliani las siguientes obras: *Esercizio per la chitarra*, op. 48, (que lleva como subtítulo *Contenente 24 Pezzi della maggiore difficoltà*); *XVIII Leçons progressives*, op. 51; *Studi dilettevoli*, op. 98; *Etudes instructives faciles et agreables*, op. 100 y *Primi lezioni progressive*, op. 139. Algunos de los procedimientos técnicos que abordan un mayor nivel se encuentran en su *Esercizio per la chitarra*, op. 48. En realidad, si se comprenden los principios y propuestas que Giuliani expone a lo largo de su opus 1, es relativamente fácil asimilar sus fundamentos instrumentales, cuyos múltiples desdoblamientos se hallan en toda su producción guitarrística.

En ese sentido, hay varios elementos que cabe destacar en el planteamiento instrumental de Giuliani y que contrastan claramente con algunos usos habituales de la técnica *moderna*. En primer lugar, es necesario tener conciencia de que es muy raro encontrar escalas en las que el compositor no contemple la inclusión del ligado de mano izquierda. La obsesión por parte de un buen número de guitarristas actuales por convertir la guitarra en un instrumento de sonido percusivo o, en todo caso, clavecinístico, ha originado a menudo la omisión de este procedimiento. Esta tendencia, que se observa no solo en la música de este período sino también en el de otras desnaturaliza el instrumento y sus posibilidades y tiene como consecuencia la homogeneidad articulativa que, lamentablemente, resulta tan habitual en la actualidad. En ese sentido, Giuliani (al igual que Sor y tantos otros grandes guitarristas de la primera mitad del XIX) muestra un evidente interés por la variedad de articulación que queda demostrada en la exposición detallada que hace sobre la diferencia entre *legato*, *detaché* y *staccato*. Los ligados que propone Giuliani, a su vez, no responden a la simetría de realización por grupos del mismo número de notas que a menudo se ha buscado. Es suficiente mostrar el siguiente ejemplo para deducir que el uso de los ligados estaba muy lejos de buscar la colocación del ligado en la primera nota de cada

grupo, como también mostrará Sor.²⁵⁴ Lógicamente, para conseguir un convincente efecto musical se debe buscar el control absoluto del ligado que evite la acentuación fuera de contexto que podría producir:



Figura 78. Mauro Giuliani, *Esercizio per la chitarra*, op. 48, n° 4.

En realidad, se descubre en sus propuestas una tendencia clara al orden en cuanto a patrones de digitación. Concibe la creación musical desde el instrumento, a partir de sus recursos naturales y de un lenguaje propio e intransferible, al igual que lo hiciera Sor. Existe una importante diferencia entre ambos: Giuliani entiende la acción del dedo anular de manera equiparable al índice y medio, equilibrando la función completa de los cuatro dedos de la mano derecha. De hecho y en lo posible, tiende a asignar a esos dedos las tres primeras cuerdas (primera para el anular, segunda para el medio y tercera para el índice) aunque en ocasiones ello impida la alternancia y origine la repetición. Raramente se encuentra en sus propuestas la repetición en la alternancia m-a.

Respecto a la mano izquierda, es evidente también su planteamiento ordenado de movimientos y desplazamientos. En general, es frecuente el uso de la cuerda al aire, particularmente en el caso de cambios de posición. La función que otorgaba al pulgar de esa mano para la producción de notas sobre el diapasón en la sexta cuerda, tal y como hicieran otros guitarristas italianos de la época, quedó en el olvido

²⁵⁴ Encontramos muchos precedentes de este tipo de ligados en la guitarra barroca o en el laúd barroco, ya que es un procedimiento inherente a esos instrumentos. De la misma manera, consideramos que también lo es en el caso de la guitarra actual de seis cuerdas simples.

años después, imponiéndose la tradición española que, desde un principio, ya dejaba de lado ese procedimiento.

A menudo, las mal llamadas *revisiones* de material original, en ediciones posteriores a la que publicó el compositor, se han convertido en realidad en *correcciones* de las intenciones originales, desvirtuando la frase musical y, lo que es peor, alejando la posibilidad de llevar a cabo una interpretación históricamente informada. Es necesario consultar y estudiar las fuentes originales para poder entender el proceso evolutivo y que generalmente enriquecen la comprensión de la música que fue escrita en un contexto determinado, cuyo espíritu instrumental puede ser descubierto en muchas ocasiones a través del concepto de la digitación.

En 1812, el mismo año de publicación del método de Giuliani, aparece en Leipzig la primera edición del *Método para guitarra*²⁵⁵ del italiano Francesco Molino (1768-1847), siendo editado posteriormente y en numerosas ocasiones tanto en francés como en italiano, alemán y español.²⁵⁶ Se podría decir que la importancia de sus aportaciones está en línea con aquellas de Carulli, lejos de la trascendencia que supuso las de Giuliani, aunque los primeros trabajos pedagógicos de ambos fueran escritos en el mismo año. Llama la atención que el libro de Molino viera la luz cuando el guitarrista ya tenía 44 años. También violinista y violista, se trasladó a París en 1819 en donde residió hasta su muerte.

Al igual que en otras publicaciones italianas, se refiere a la guitarra de seis cuerdas en su Introducción como «guitare française». Cabe destacar una consideración técnica que le diferencian de la mayoría de sus contemporáneos italianos: en ningún momento hace referencia a la utilización del dedo pulgar de la mano izquierda para producir notas en la sexta cuerda. Indica también que los dedos índice, medio y anular serán empleados para las tres primeras cuerdas, mientras el pulgar lo será para los bajos; el dedo meñique debe ser apoyado en la tapa armónica, entre la roseta y el puente. Por otra parte, para los primeros meses de aprendizaje, recomienda el uso de una cinta para sostener la guitarra: «La imagen nº 2 indica la forma en que se

²⁵⁵ Hemos consultado el *Nouvelle Méthode pour Guitare ou Lyre*, París, Chez Gambaro, 1814. Bayerische Staatsbibliothek, Biblioteca Digital.

²⁵⁶ Mario Dell'Ara ofrece una interesante información sobre este libro en el artículo publicado en octubre de 1988 por la revista italiana *Il Fronimo*, titulado "Il Metodo di Francesco Molino".

debe colocar la guitarra [...] No nos olvidaremos de utilizar una cinta durante los primeros meses, con el fin de sostener la guitarra, como podemos ver en la imagen anterior». ²⁵⁷ Esta cinta tuvo un cierto seguimiento en Italia y otros países centroeuropeos mientras se obvió en España: no olvidemos que Aguado ideó un sistema de sujeción, que describimos en el capítulo correspondiente.



Figura 79. Ilustración en página 11 del *Nouvelle Méthode pour Guitare ou Lyre* de Francesco Molino.

En cuanto a la mano derecha, aboga por la utilización del anular para la pulsación de las cuerdas y por ello llama la atención su recomendación de apoyar el dedo meñique en la tapa armónica: «le petit doigt sera placé entre la rose, et le Chevalet, les autres doigts seront placés et disposés sur les cordes». ²⁵⁸ Esa simultaneidad en el apoyo del meñique en la tapa armónica y la utilización del anular podría ser considerada una rareza ya que ambos procedimientos originan cierta incompatibilidad en el uso fluido del movimiento de los dedos. Es verdad que el menor tamaño del instrumento por entonces facilitaría este procedimiento pero, aunque no lo dice de manera explícita, cabe suponer que ese apoyo no debía considerarse continuo. Hay que tener en cuenta, en cualquier caso, que las composiciones que incluye en las diferentes ediciones de su

²⁵⁷ «La planche No.2 indique la manière, dont la Guitare doit etre placée...On n'oublie pas surtout de faire usage d'un ruban pendant les premiers mois, afin de soutenir la Guitare, ainsi qu'on peut le voir par la susdite planche». Segunda parte, capítulo primero: *Manière de tenir la Guitare*, p. 18.

²⁵⁸ Segunda parte, capítulo tercero: *Position de la main droite*. p. 11.

método no requieren un gran nivel técnico como tampoco el resto de las obras que escribió para guitarra.



Figura 80. Ilustración en página 12 del *Nouvelle Méthode pour Guitare ou Lyre* de Francesco Molino.

El florentino Matteo Carcassi (1792-1853) ocupó un lugar importante entre los guitarristas italianos de la época. En torno a 1820 se trasladó a París, como lo hicieron muchos de sus contemporáneos, ciudad en donde Carulli ya disfrutaba de un cierto nombre. Su *Méthode complète pour la Guitare*, op. 59²⁵⁹, publicado en 1836 sigue la línea del que había escrito aquel en 1810 y por ello sorprende un cierto conservadurismo en sus propuestas técnicas. Más aún si se tiene en cuenta que Carcassi ya había desarrollado por ese entonces una relevante carrera concertística y que Aguado y Sor habían sacado ya a la luz importantes y trascendentes trabajos pedagógicos.

En el método de Carcassi no encontramos procedimientos o propuestas técnicas que no hubieran sido plasmadas con anterioridad. Por ello, nos limitaremos a enumerar algunos de los aspectos más sobresalientes que en él aparecen. Así, en el Prefacio, el autor declara «no pretender producir una obra científica sino facilitar el estudio, ofreciendo un detallado conocimiento del instrumento de manera simple y concisa». Es casi seguro que Carcassi conociera los trabajos que Aguado y Sor habían sacado a la luz con anterioridad y muy posiblemente esa fuera la razón por la que el

²⁵⁹ Hemos consultado la edición publicada en Boston en 1853 por Oliver Ditson & Company.

italiano quisiera desmarcarse de una posible comparación: los dos guitarristas españoles llegaron a completar los trabajos pedagógicos más importantes de todo el siglo XIX y bien pudieran considerarse como las aproximaciones de carácter más científico que se llevaron a cabo a lo largo del siglo XIX.

Dividido en tres partes, comienza con la presentación del diapasón del instrumento y sus notas correspondientes. A continuación expone algunos de los principios elementales de la música y en el primer capítulo, que ya titula específicamente *Méthode de Guitare*, presenta de manera sucinta algunos de sus fundamentos: su descripción de la posición de la guitarra, refiriéndose a los tres puntos de apoyo básicos y a su equilibrio, podría considerarse moderna; afirma ser esta la mejor opción de posición y elude mencionar la cinta de sujeción. Sobre la mano izquierda, cabe destacar que sigue la tradición italiana de producir ocasionalmente sonidos en la sexta cuerda con el dedo pulgar. Al hablar acerca de la mano derecha, Carcassi se posiciona, al igual que lo hiciera Molino, a favor de apoyar el dedo meñique en la tapa armónica y la utilización simultánea del anular, aunque la utilización de este dedo queda destinada solo para acordes y arpeggios de cuatro, cinco y seis notas. Respecto a la pulsación, es partidario de no usar en momento alguno las uñas:

[...] Pour obtenir un son plein et moelleux, il faut pincer un peu fort mais sans roideur avec l'extrémité des doigts en évitant le contact des ongles contre les cordes, qui doivent être pincées un peu en biais [...]

Cabe destacar dos interesantes indicaciones adicionales sobre la mano derecha: la recomendación de un ángulo oblicuo para realizar la pulsación y el mantenimiento del pulgar apoyado sobre una cuerda mientras ello sea posible. Sin duda alguna, ambas propuestas tienen hoy una validez indiscutible.

La primera parte de este método está basada en la exposición y desarrollo de escalas, acordes y arpeggios en las tonalidades que mejor se adaptan al instrumento: Do Mayor, Sol Mayor, Re Mayor y re menor, La Mayor y la menor, Mi mayor y mi menor y Fa Mayor. En cada una de esas tonalidades, presenta la escala, ejemplos de cadencias, ejercicios fáciles y piezas sencillas. En ninguna de las digitaciones de escalas se encuentran ejemplos de alternancia del pulgar e índice, llegando a repetir la acción

del pulgar en los bajos siempre que este se encuentre en alguna de las cuerdas inferiores y utilizando el índice o el medio solo al llegar a la tercera cuerda.

La segunda parte está dedicada a la explicación de la realización de ligados, glissandos, apoyaturas y ornamentos en general, incluyendo ejercicios de series de intervalos de terceras, sextas, octavas y décimas que, por otra parte, recuerdan a algunos sistemas pedagógicos de la época relacionados con el violín. No hay ninguna novedad respecto a procedimientos técnicos, ya que todos ellos habían aparecido con anterioridad, tanto en Italia como en España. Muchos se incluyen en las piezas que aparecen a continuación, distribuidas en diferentes posiciones. Desarrolla también algunos ejercicios en tonalidades que no habían sido incluidas en la primera parte (Si menor, do sostenido menor, Si Mayor, sol sostenido menor, Fa sostenido Mayor, re sostenido menor, do sostenido menor, Si bemol Mayor, sol menor, Mi bemol Mayor, do menor, La bemol Mayor, fa menor, Re bemol mayor y si bemol menor) con la misma secuencia de escalas, cadencias, ejercicios y pequeñas piezas. La tercera parte lleva por título *Cinquante morceaux progressifs* y en ella encontramos piezas variadas que incluyen vales, marchas, aires y series de variaciones, tres de ellas con scordatura en Mi mayor. Como cierre del método, incluye algunos procedimientos (con su aplicación en las dos últimas piezas) que se refieren a la realización de los arpeggios de cinco y seis notas de tres maneras: con los cuatro dedos, con el deslizamiento del pulgar hacia abajo y con el deslizamiento del índice hacia arriba. También menciona la manera de ejecutar el vibrato y la tambora.

Es necesario traer a colación otro destacado trabajo pedagógico de Carcassi, titulado *25 Etudes Mélodiques Progressives*, op. 60.²⁶⁰ Esta serie de piezas evidencian una fluidez instrumental que se desarrolla mediante algunas melodías ciertamente atractivas. El primer estudio, con la indicación *staccato*, bien podría entenderse como una declaración de principios que sugiriera la importancia de preparar el dedo en la cuerda antes de su pulsación aunque no encontramos tal propuesta en su método. Encontramos en los *25 Estudios* intenciones didácticas claras y bien pensadas, conjugando magistralmente algunos de ellos esa cualidad con un encanto que reside en un entendimiento instrumental que canaliza sus posibilidades. Llama la atención la

²⁶⁰ Hemos consultado la edición Mainz: B. Schott's Söhne, 1852.

ausencia de cualquier digitación referida a la mano derecha; las escasas indicaciones que aparecen corresponden en su mayoría a dedos de la mano izquierda, posiciones y cejillas.

Luigi Rinaldo Legnani nació en Ferrara en 1790, trasladándose nueve años después con su familia a Rávena, ciudad en donde comenzaría sus estudios musicales. El canto, el violín y la guitarra fueron sus principales inclinaciones, debutando como tenor en 1806 y participando en producciones operísticas de Rossini, Cimarosa y Donizzetti. Su primera aparición en público como guitarrista data de 1811, destacando su presentación en el Teatro *Alla Scala* de Milán en el año 1819. En esta ciudad compuso y publicó sus primeras obras guitarrísticas para la editorial Ricordi. Durante cuatro años y hasta 1823 residió en Viena²⁶¹, ciudad que había acogido a Giuliani entre 1806 y 1819, cuando éste decidió regresar a Italia. Ofreció numerosas giras por diversas ciudades europeas, como guitarrista y como cantante, en este caso acompañándose con la guitarra. Entre los lugares para esas actuaciones no podía faltar París, centro guitarrístico por excelencia de la época. En 1835, uno de sus recitales en la capital francesa tuvo que ser suspendido a causa de la rotura de un brazo tras una caída. Sor y Aguado, allí residentes, fueron los encargados de sustituirle en ese concierto.²⁶² Realizó una gira por España en 1842 y de uno de esos conciertos tenemos la siguiente crítica, que Domingo Prat incluye en su *Diccionario de guitarristas*, en la entrada correspondiente a Legnani:²⁶³

[...] Barcelona, 23 Mayo, 1842. En la noche de anteayer se presentó en el Teatro Principal (coliseo que vio presentar la primera ópera de Sors) de esta ciudad, el señor Luis Legnani, guitarrista italiano de nombradía: tocó una fantasía, a solo, y unas variaciones brillantes con acompañamiento de orquesta; ambas piezas, de su composición. Este profesor reúne mucha agilidad en la ejecución, gran entereza e igualdad en el tono o sonido que saca del instrumento, y mucho sentimiento en el cantábile. El señor Legnani fue muy aplaudido y lo que nos llamó la atención fue un adagio que tocó con mucha

²⁶¹ ROSSATO, Daniela: «Luigi Rinaldo Legnani», en *Il Fronimo*, Milán, Edizioni Suvini Zerboni, 1979, Año VII, n. 27, p. 5-15.

²⁶² WYNBERG, Simon: *Luigi Legnani, 36 Caprices op. 20, in all major & minor keys*, Heidelberg, Editorial Chantarelle Verlag. 1986, Introduction, p. vii.

²⁶³ *op. cit.*, p. 176-177.

exactitud y gusto, y un motivo en forma de crescendo rossiniano en el que se distinguió el canto, de mucha dificultad, junto con un acompañamiento bastante complicado. Dicho profesor hace uso de una guitarra, a la que añadió dos cuerdas bordonas al aire, para la primera pieza que tocó, y tres, para la segunda [...] ²⁶⁴

En 1850 regresa a Rávena, en donde permaneció hasta su muerte, en 1877. Nunca abandonó el canto ni el violín, que siguió tocando hasta el final de sus días como miembro de la orquesta de esa ciudad. ²⁶⁵ En este último período de su vida continuó su colaboración con algunos constructores de guitarras, actividad que siempre le había interesado. Paganini tuvo en gran estima a Legnani y algunas fuentes afirman que llegaron a tocar juntos aunque de este hecho no se ha encontrado documentación fehaciente hasta la fecha.

El catálogo de sus obras para guitarra sola (que ocupa la casi totalidad de sus composiciones que han llegado hasta nosotros) comprende alrededor de doscientas cincuenta, aunque muchas de ellas no han sido publicadas y por tanto no se encuentran disponibles. La mayor parte de esa producción se centra en fantasías, variaciones, popurrís y piezas varias que incluyen rondós, caprichos o valeses, en muchos casos siguiendo un estilo instrumental próximo al lenguaje vocal de Rossini y en general, al *bel canto*. A menudo encontramos un enfoque claramente virtuosístico, que recuerda en ocasiones el espíritu violinístico y, a diferencia de Giuliani, Carcassi o Carulli, apenas tenemos obras de orientación didáctica. Su *Metodo per imparare a conoscere la musica e suonare la chitarra composto colla massima semplicitá e chiarezza*, Op. 250, publicado por primera vez en 1849, queda muy lejos de las intenciones pedagógicas de otras publicaciones que le precedieron. De hecho sorprende que, en fecha tan tardía y cuando Legnani ya había realizado una destacada carrera concertística, saliera a la luz un método que estaba orientado más bien hacia principiantes, muy parco en la explicación de algunos procedimientos técnicos y que no aportaba ninguna novedad. Cabe mencionar algunos aspectos que no dejan de causar cierta extrañeza en un instrumentista que sin duda fue un virtuoso: recomienda apoyar el dedo meñique de la

²⁶⁴ *Iberia Musical*, Madrid, 29 de mayo de 1842.

²⁶⁵ PODERA, Giovanni y TAMPALINI, Giulio: *36 Capricci, op. 20 per Chitarra*, Milán, Edizioni Curci S. R. l. 2016, Prefacio.

mano derecha sobre el puente (como lo hicieran Carcassi y Carulli) y el anular sobre la tapa armónica, aconsejando subirlos y bajarlos según sea necesario.²⁶⁶ Aunque no especifica que este procedimiento estuviera aconsejado para los inicios del aprendizaje es de suponer que así fuera, puesto que muchas de las obras escritas por Legnani requieren un elevado nivel técnico que, con esa disposición de mano derecha, dificultaría mucho su realización. De hecho, esa combinación nunca fue propuesta por ningún guitarrista español en método alguno. En cualquier caso, es más que discutible que el hecho de apoyar el meñique en el puente y el anular en la tapa pueda suponer ventaja alguna.

En la *Terza Lezione* encontramos una indicación que conviene destacar:

[...] Per fare poi sortire una bella qualità di suono dalla Chitarra, fa d'uopo che il Pollice della mano destra, quando starà per vibrare le note della sesta, quinta, quarta e terza corda, vadasi ad appoggiare quasi sulla la tavola armonica: l'Indice ed il Medio dovranno pizzicare la seconda e la prima corda con maniera e destrezza tale, da non farle sferzare sulla tastiera [...]

Aquí vemos que Legnani sugiere dos indicaciones diferentes para la pulsación, según se trate del pulgar o de los demás dedos de la mano derecha: en el primer caso, nos dice que el pulgar, cuando está a punto de tocar los bajos, casi rozará la tabla armónica, recomendando consecuentemente que el contacto con la cuerda se lleve a cabo con una amplia superficie de la yema. Sobre los otros dedos, recomienda conseguir la destreza necesaria en la pulsación para evitar que las cuerdas golpeen el diapasón. Aunque es lógico pensar que Legnani buscara el equilibrio en el sonido de todas las cuerdas, se deduce de este fragmento su atención a la presencia inequívoca de los bajos y su función.

Siguiendo la tradición italiana, recomienda la utilización del dedo pulgar de la mano izquierda para ejecutar algunas notas en la sexta cuerda.

²⁶⁶ *op. cit.*, p. 2: «Seconda lezione, 6°. Il dito Auricolare si porrà sulla cima del Ponticello; l'anulare sopra la tavola armonica; e intato che el Pollice, l'Indice ed il Medio vibreranno le corde, l'Anulare e l'Auricolare si dovranno alzare ed abbasare naturalmente, a seconda che se ne presenterà il bisogno».

Mucho más trascendente, desde el punto de vista técnico, resulta la composición de sus *36 Capricci, per Chitarra, op. 20*²⁶⁷, publicados mucho antes que su método, ya que la primera edición²⁶⁸ salió a la luz en Viena en 1822. No aparecen digitaciones para la mano derecha y apenas hay sobre la mano izquierda, más allá de las indicaciones de posiciones. Hay autores que se refieren a la figura de Legnani como el guitarrista que lleva al instrumento un paso más a partir de las creaciones de Giuliani, aunque esta afirmación habría que matizarla. Es verdad que estos caprichos quizá pretendieron ser un émulo de los que Paganini compuso entre 1802 y 1817²⁶⁹ pero, mientras éste revolucionó la técnica y las posibilidades expresivas del violín, la obra de Legnani significó más bien un desarrollo de algunos elementos que no se habían implementado con anterioridad y cuya verdadera trascendencia musical habría que poner en duda. Es entonces cuando nos preguntamos si esos procedimientos habrían sido aprobados por Sor, Aguado o incluso Giuliani. Nos atreveríamos a decir que, en el caso de Sor, atendiendo a sus composiciones y a sus conceptos expresados en su método, renegaría de algunos de esos procedimientos por considerarlos fuera del espíritu del instrumento. Y es muy posible que, por las mismas razones, también fueran de esa opinión Aguado y Giuliani. En cualquier caso, estas preguntas al aire no dejan de ser meras hipótesis y es evidente que en la historia de la música, las evoluciones y progresos técnicos han sido a menudo pilotados por intérpretes que han rebasado límites y han ido más allá que sus antecesores y contemporáneos al imaginar posibilidades instrumentales, con mayor o menor acierto. En el caso de Paganini y de Legnani, no solamente habría que considerar que el nivel musical y la trascendencia del primero era claramente superior sino que el momento del violín y de la guitarra eran muy diferentes: mientras aquel tenía tras de sí una sólida tradición, esta se había consolidado organológicamente muy a finales del siglo XVIII y principios del XIX, tal y como ya hemos expuesto; el establecimiento de una técnica sistematizada de la guitarra de seis cuerdas se asentó en las primeras décadas del nuevo siglo.

²⁶⁷ Hemos consultado la edición citada de Simon Wynberg.

²⁶⁸ Esta primera edición fue publicada por la editorial austríaca Artaria en 1822 bajo el título *36 / CAPRICCI / Per tutti i tuoni maggiore e minore / per la / CHITARR / composti / da / Luigi Legnani [...]*. Tres años después, la editorial Richault lo hizo en París. Hay algunas diferencias entre ambas que se refieren a posibles errores.

²⁶⁹ La primera publicación de los *24 Caprichos para violín* de Paganini data de 1819 y fue editada por Ricordi.

En sus *36 Capricci, op. 20*, además de multitud de arpeggios en diferentes combinaciones, largas escalas cromáticas o requerimiento de cejillas ladeadas o torcidas, Legnani muestra algunas posibilidades y procedimientos que, en algunos casos, muy posiblemente fueran expuestos por primera vez: es el caso del uso de la nota re sobreaguda en el traste 22:

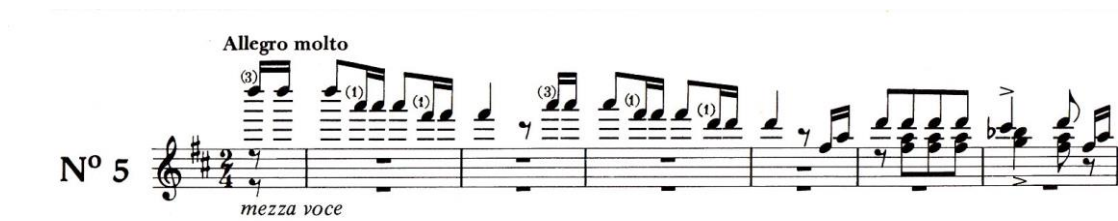


Figura 81. Luigi Legnani *36 Capricci, per Chitarra, op. 20, n°5*.

El interés que Legnani mostró siempre por la construcción de guitarras cristalizó particularmente en la colaboración que desarrolló con el guitarrero Georg Stauffer²⁷⁰. Uno de los resultados de esa cooperación fue la extensión del diapasón, siendo esa la razón para incorporar notas sobreagudas que, por otra parte, no sería posible realizar en las guitarras actuales, ya que en su mayoría, llegan hasta los trastes XIX y XX.

Entre las curiosidades técnicas que incorpora en sus obras, una de las más destacadas la encontramos en el *Scherzo con Variazioni op. 10*, que incluye en el subtítulo la indicación «Da eseguirsi con un solo dito della mano sinistra». Luigi Legnani trataba de epatar en sus conciertos con procedimientos que, lejos de buscar valores musicales, consiguieran cierto asombro entre el público. Ese fue sin duda el único objetivo de ejecutar una obra (que interpretó en muchos de sus conciertos) utilizando solamente un dedo de la mano izquierda.

Durante mucho tiempo y a nivel general, se creyó que la relación del gran violinista genovés Niccolò Paganini (1782-1840) con la guitarra no fue muy relevante, más allá de la composición de algunas piezas para este instrumento. Ello se

²⁷⁰ Johann Georg Stauffer (Viena, 1778- 1853), fue uno de los más importantes lutiers de Centroeuropa. Además de las novedades y particularidades que incorporó a las guitarras, fue el inventor del *arpeggione*, instrumento con trastes y seis cuerdas afinadas con la intervállica de la guitarra pero tocado con arco. Para este instrumento Franz Schubert escribió su famosa sonata D 821.

debe a dos motivos principales: en primer lugar, su fulgurante carrera como violinista eclipsó cualquier otra actividad musical (de hecho, nunca llegó a aparecer en público como guitarrista). Por otra parte, a lo largo de su vida solo se publicaron cinco de sus obras en las que participaba la guitarra: las *Sonatas* Op. 2 y Op. 3 para violín y guitarra y los *Cuartetos* Op.4 y Op. 5 para violín, viola, guitarra y violoncello. Ninguna de sus muchas composiciones escritas para guitarra sola vio la luz hasta 1925, año en el que la editorial Zimmermann of Frankfurt am Main publicó 26 composiciones para guitarra. Con el tiempo, apareció un número amplio de creaciones guitarrísticas, que sitúan a Paganini como uno de los más prolíficos compositores para ese instrumento en la primera parte del siglo XIX. Le edición de todas las obras para guitarra sola que han llegado hasta nosotros comprende *43 Ghibizzis*, *37 Sonate* y otras composiciones varias como Sonatas, Sonatinas, Andantinos o Allegrettos. Todas ellas llegan a sumar un total de 105. Muy significativa es la inclusión de la guitarra que hace Paganini en sus obras de música de cámara, en donde combina el instrumento con el violín, con la mandolina, con el canto, en trio con la viola y el violoncello y en cuartetos de cuerda. Destaca la indicación «with an alternative guitar accompaniment», que aparece en las obras para violín y orquesta *Sonata Napoleón*, *Grande Concerto*, *Sonata Maria Luisa* y en la escrita para viola orquesta bajo el título *Sonata per la Grand Viola*.

Recientes investigaciones²⁷¹ han demostrado que su interés por la guitarra estuvo presente a lo largo de toda su vida e incluso se ha puesto sobre la mesa una interesante hipótesis: ¿podría haber sido esa relación con la guitarra el origen del desarrollo sin precedentes de la técnica violinística que le llevó a convertirse en leyenda? Esa pregunta se expone como aserto en el prefacio *Zur Veröffentlichung der gitarristischen kompositionen Niccolo Paganinis* de la edición de la *Große Sonate für Gitarre [olo mit Begleitung einer violine]*.²⁷² En este texto introductorio, se basa tal afirmación en el hecho de que Paganini utiliza procedimientos que, aunque lógicamente ya existían en la tradición violinística, eran muy habituales en el tratamiento de la

²⁷¹ Entre esos trabajos, cabe destacar los realizados por autores como Giuseppe Gazzeloni «Paganini and the guitar. An analysis of some unpublished manuscripts kept in the Biblioteca Casanatense, Rome», en *Soundboard*, The Guitar foundation of America, Winter 1983-84; Danilo Prefumo, «Paganini e la chitarra» en *Il Fronimo*, Milán, 1982; Leslie Sheppard, «The influence of the guitar on Paganini», en *Guitar International*, February 1986; Bruno Tonazzi, «Gli interessi chitarristici di Paganini», en *Il Fronimo*, Milán, 1975.

²⁷² Frankfurt, Musikverlag Zimmermann, 1955.

guitarra, instrumento que, junto a la mandolina, estudió y practicó desde niño, llegando a conocerlo tan bien como el violín. Igualmente se puede leer que «las composiciones para guitarra se pueden ver directamente como estudios para el violín».

Hay que tener en cuenta que Las *Variazioni sulla Carmagnola*, para violín y guitarra, fueron compuestas cuando solo tenía doce años.²⁷³ Son numerosos los testimonios de la época que mencionan el dominio técnico que Paganini tenía de la guitarra y que aparecen en la Introducción de *The Complete Solo Guitar Works* de la editorial Chanterelle: «...No es muy conocido el hecho de que Paganini fuera un guitarrista excelente y que compuso la mayoría de sus *airs* en la guitarra, adaptándolas al violín y desarrollándolas de forma imaginativa...»,²⁷⁴ «...Toca la guitarra extraordinariamente bien, ejecutando acordes difíciles y acordes magníficos arpeggios, utilizando digitaciones propias y muy singulares...».²⁷⁵

Aunque conoció a los más grandes guitarristas italianos de su tiempo e incluso mantuvo una gran amistad con algunos de ellos (como es el caso de Legnani, al que calificó como *el mejor guitarrista*),²⁷⁶ su aproximación a la guitarra resulta original, entre otras razones, porque no sigue algunos parámetros que establecieron otros guitarristas como Sor, Aguado o Giuliani. Sus manuscritos (en los que no se encuentran digitaciones de ningún tipo) revelan una fluidez creativa muy suelta y su notación, que sigue la del violín, tan habitual en los primeros años del siglo XIX, contrasta claramente con la atención a la polifonía que se evidencia en las obras Sor: Paganini no pretende explorar las posibilidades armónicas de la guitarra y de hecho, no muestra gran interés por la presencia o conducción de las voces intermedias (aunque en algunos casos, ello pueda deberse a la espontaneidad de su trabajo), dejando para el intérprete la posibilidad de cierto relleno armónico. Sin embargo, su aproximación instrumental es magistral desde el punto de vista técnico, descubriendo una parte del espíritu de la guitarra que, aunque musicalmente no sea muy elevado, deja ver un valioso sentido.

²⁷³ GAZZELLONI, Giuseppe, (ed.): «Paganini and the guitar», en *The Complete Solo Guitar Works*, Gran Bretaña, Chanterelle, 1987, p. iv.

²⁷⁴ BONE, Philip J.: «Paganini and the guitar», en *Hinrichsen's Musical Year Book*, Music Book, Vol. VII, Londres, 1952, p. 478.

²⁷⁵ SCHOTTKI, Julius Max: *Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch*, Praga, Calve, 1830, p. 270.

²⁷⁶ CODIGNOLA, Arturo: *Paganini íntimo*, Génova, Municipio de Génova, 1935, p. 488.

Paganini no llegó a escribir método alguno para ningún instrumento, siempre celoso, según la leyenda, de conservar sus secretos como intérprete. Sin embargo, muchas de sus piezas cortas para guitarra sola constituyen una serie que, ordenadas en un sentido progresivo y pedagógico, pueden resultar en un material muy útil para el conocimiento de la guitarra. Los arpeggios que aparecen en sus obras más exigentes evidencian que el uso del anular de la mano derecha era tratado de manera equilibrada con respecto al índice y medio, requiriendo en algunos casos extensiones poco habituales para los dedos de la mano izquierda. Lógicamente, los mayores retos técnicos se encuentran en sus obras más virtuosísticas.

Siendo habitual la consideración de Paganini como una gran violinista que compuso también para guitarra y estando demostrada la gran influencia que ejerció el violín sobre la guitarra desde finales del siglo XVIII hasta las primeras décadas del siguiente, resulta interesante y no disparatada, la hipótesis que sitúa esta influencia, en el caso de Paganini, en dirección contraria. Lo que resulta indudable es que la guitarra y sus posibilidades ejercieron un gran ascendiente en el compositor italiano.

Aunque los siguientes guitarristas que mencionamos a continuación no aportan elementos que puedan considerarse sustanciales en el desarrollo o evolución de la técnica guitarrística, procede su inclusión en este capítulo para tener una idea más completa del panorama italiano de la época que tratamos.

Filippo Gragnani (1768- 1820), comenzó estudios de violín para dedicarse después a la guitarra. Fue autor de un método para guitarra cuyo manuscrito se encuentra en la biblioteca del Conservatorio de Música G. Verdi de Milán. Mantuvo una estrecha relación con Carulli, con quien coincidió en París durante varios años de residencia en la capital francesa.

Luigi Castellacci (1797- 1845), virtuoso mandolinista y guitarrista, comenzó a ofrecer conciertos en Europa en 1820, residiendo muchos años en París,

lugar en el que se publicaron obras por él compuestas para ambos instrumentos.²⁷⁷ Autor de un método para guitarra poco conocido, encontramos una descripción del mismo en la entrada correspondiente del *Diccionario de guitarrista* de Domingo Prat²⁷⁸:

[...] «Método / Completo y progresivo / para / la Guitarra/ por Castellacci / 2º Edición / revisada y aumentada. / Henry Lemoine y Cia. París». Consta de 123 páginas, música y texto, formato 35 x 27. La nota “des editeurs” va en primera página. Desde la segunda hasta la novena son preliminares de solfeo, en la página 10 está la página de materias; en la 11 un gráfico del diapasón de la guitarra con sus correspondientes casilleros hasta el diez y siete; ya a la derecha de esta página se ve la figura de dos guitarras formato Lacôte, llamando la atención el olvido de un casillero de la cantidad nombrada; desde la página 12 en adelante, entra a conjugar la teoría y la práctica haciendo notar una buena orientación pedagógica en el desarrollo de las distintas materias que lo componen, pudiendo tomar nota de algunos ejemplos expuestos. Así sigue hasta la página 90, insertando 32 ejercicios correspondientes a igual cantidad de tonalidades, también recomendadas para la enseñanza, y por fin, ocupa la página 144 hasta la 123 (sic) en pequeñas romanzas para canto y guitarra, originales unas y transcritas otras. (...) El método de Luis Castellacci puede figurar al lado de los de Carcassi, Carulli etc. [...]

V.1.3. Otros guitarristas en la Europa de la primera mitad del siglo XIX

Al abordar la situación de la guitarra fuera de España e Italia en la primera mitad del siglo XIX, se observa una presencia general del instrumento en casi toda Europa. La lista de virtuosos y grandes guitarristas europeos es larga y llamativa pero sin embargo, no se encuentra ningún método o tratado que llegue al nivel que desarrollan los españoles e italianos.

Es en París en donde convergen un gran número de guitarristas procedentes de toda Europa. Se puede afirmar que, por esos años, es la capital de la

²⁷⁷ SPARKS, Paul, *The Classical Mandolin*, Nueva York, Oxford University Press, Inc., 1955, p. 8.

²⁷⁸ *op. cit.*, p. 83.

guitarra. Por otra parte, en Francia, como continuación de una sólida tradición, encontramos tres nombres de especial relevancia: Antoine de L'hoyer (1768-1852), quien personifica la transición de la guitarra de cinco órdenes a la de seis cuerdas al componer obras para ambos instrumentos, François de Fossa (1775-1849), quien tradujo el método de Aguado al francés y Napoleón Coste (1805-1883), traductor al francés del método de Sor, a quien por su importancia y trascendencia, le dedicamos un capítulo aparte.

Es también sobresaliente el interés por la guitarra y la abundancia de intérpretes de este instrumento que se encuentra en los países de Austria y Alemania. Su presencia coincide con el ocaso del laúd, un instrumento que había sido omnipresente en la vida musical de Centroeuropa. Viena se convierte, junto a París, en lugar de residencia de un gran número de guitarristas y en ambas ciudades se ofrecen una gran cantidad de recitales de guitarra. El ambiente guitarrístico que se desarrolla por esos lares es un hecho cultural de relevancia y ello explica que músicos como Franz Schubert o Carl Maria Von Weber mantuvieran una relación estrecha con el instrumento.

En la órbita de la capital austríaca, además de los guitarristas ya mencionados, encontramos, entre otros intérpretes y/o compositores, los nombres de Simon Molitor (1766-1848), pionero en la introducción y asentamiento de la guitarra en esa ciudad y autor del *Nouvelle méthode complète pour guitare ou lyre*, traducido más tarde al francés y al italiano; Anton Diabelli (1781-1858), amigo de Giuliani y con quien realizó algunos conciertos como pianista acompañante; Ignaz Pleyel (1757-1831), fundador en París en 1795 de la conocida fábrica de pianos, editor y a quien Fernando Sor dedicó su Fantasía Op.7; Wenzel Matiegka (1773-1830), Leonhard de Call (1779-1815), Anton Graeffner (1780-1830), Heinrich Marschner (1796-1861), Ignaz Moscheles (1794-1870), el italiano Matteo Bevilacqua (1772-1849), Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) y el polaco Felix Horetsky (1796-1870).

En círculos alemanes, aparecen más frecuentemente los nombres de Christian Gottlieb Scheidler (1752-1815), Franz Xaver Krebs (1765-1826), Josef Kuffner (1776-1856), Carl Ludwig Blum (1786-1844), Franz Gruber (1787-1863),

Franz Hunten (1793-1878) y el guitarrista polaco Jan Nepomucen Bobrowicz (1805-1860).

La tradición guitarrística en Rusia tiene en Andrei Sychra (1773-1851) a su figura principal. Su fama como profesor en San Petersburgo atrajo a muchos alumnos que, a su vez, difundieron la guitarra en ese país, en donde se desarrolló preferentemente la de siete cuerdas. Escribió un método para este instrumento: *L'école pour la guitare à 7 cordes* y tuvo en Simon Aksenon (1773-1853) a su alumno más brillante.

En el período que hemos tratado en este capítulo, encontramos una sólida base que fundamenta las bases instrumentales que servirán de referencia indiscutible no solo para los guitarristas que nacieron después de 1800 sino también para muchas generaciones posteriores. Resulta evidente que los principales impulsores de la guitarra, desde el punto de vista instrumental y pedagógico fueron Fernando Sor, Dionisio Aguado y Mauro Giuliani, cada uno de ellos aportando procedimientos propios, siempre desde el razonamiento y el valor musical. Entre ellos podemos distinguir algunas aproximaciones diferentes sobre la misma cuestión que, tras su análisis, se comprenden en toda su extensión. Nos estamos refiriendo a importantes aspectos que han originado múltiples debates a lo largo de la historia de la técnica guitarrística como son, por ejemplo, la posibilidad de usar las uñas para la pulsación, la función del dedo anular en el desarrollo de la mano derecha o el apoyo en la tapa armónica del dedo meñique. A primera vista, podrían verse como procedimientos independientes cuya aproximación respondiera a cuestiones de percepción sonora o facilidad procedimental. Sin embargo, no es difícil llegar a las siguientes conclusiones:

- La preferencia por el uso o no de las uñas tiene una relación directa con la disponibilidad para apoyar el dedo meñique en la tapa armónica. Es decir, el uso de las uñas impide generalmente ese apoyo del dedo meñique. Esa es una de las razones que explica el hecho de que Sor muestre su preferencia por la utilización casi exclusiva de los dedos índice y medio, dejando el anular para acordes y otras realizaciones específicas, situándose en contraposición al tratamiento equilibrado de esos dedos que propugnan Aguado y Giuliani. No olvidemos que estos utilizan

las uñas y desaconsejan absolutamente que el dedo meñique entre en contacto con la tapa armónica.

- En el primer caso, la pulsación apoyando del dedo pulgar se produce de manera natural y el sonido con los tres dedos resulta lleno y redondo. Al apoyar el dedo meñique en la tapa armónica, la función del dedo anular queda reducida a ciertos procedimientos.
- Se podría decir que los procedimientos técnicos de la tradición vihuelística o laúdística en Sor tienen una mayor influencia que los inherentes a la guitarra barroca. En contraste, la necesidad de una mayor libertad de movimiento y desplazamiento de la mano derecha en la tradición de la guitarra barroca, podría ser una referencia para Aguado y Giuliani.
- Sor y Aguado se muestran partidarios de no utilizar el pulgar de la mano izquierda para pisar la sexta cuerda. Este aspecto separa claramente la tradición guitarrística española -en donde no se encuentra ninguna mención relevante sobre ese procedimiento- de la italiana, claramente a favor de ese recurso e incluido en la mayoría de los tratados publicados por guitarristas italianos, incluido el de Giuliani.
- La preocupación por establecer una posición del instrumento que canalice de forma óptima los procedimientos instrumentales es objeto de gran atención por parte de Sor y de Aguado aunque no hemos encontrado en Giuliani referencia alguna sobre este aspecto. Empieza a ser relativamente generalizado el apoyo de la guitarra en la pierna izquierda y esta sobre un taburete entre los guitarristas italianos mientras Sor se muestra partidario del apoyo del aro mayor de la guitarra sobre la pierna derecha y el apoyo del aro menor sobre una mesa. También decíamos que en Centroeuropa no era rara la utilización de una cinta que se ataba a los extremos de la guitarra y se pasaba por la espalda para sostener la guitarra. El trípode que inventa Aguado y que es recomendado por Sor supone un claro avance en el asentamiento de la posición del instrumento que, en esencia, sobrevive hoy en día mediante el uso de artilugios basados en aquella invención.

V.2. Dos realidades diferentes de la guitarra en la segunda mitad del siglo XIX: Europa y España.

Tras la gran aceptación de la guitarra en muchos países europeos en la primera mitad de siglo, la guitarra se encuentra con grandes dificultades para su desarrollo. El instrumento experimenta un declive general en Europa, que solo encuentra una excepción en España, en donde seguirá ocupando un lugar destacado entre muchos aficionados y surgirán excelentes guitarristas.

Si bien es cierto que ocupó un lugar propio en ciertos salones musicales europeos, no podemos olvidar que el instrumento de seis cuerdas simples, tal y como lo conocemos hoy en día, tenía todavía una vida corta, ya que había empezado su andadura a finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Era evidente que la guitarra había sido capaz de integrar de manera natural el mejor clasicismo personalizado en Sor o el apasionado romanticismo de mediados de siglo en la figura de Mertz, pero a partir de entonces, encontraría grandes dificultades para su desarrollo en el contexto musical europeo de la época.

En 1844, Berlioz incluye en su *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*²⁷⁹ un apartado dedicado a la guitarra en el que revela algunos aspectos interesantes sobre la situación de la guitarra en la época:

[...] la guitarra es un instrumento adecuado para acompañar la voz y para figurar en algunas composiciones cuya sonoridad no sea elevada; también es apta para interpretar piezas melódicas o poco complicadas en varias partes, y poseen un auténtico encanto cuando son ejecutadas por buenos intérpretes...Es casi imposible escribir bien para la guitarra sin ser guitarrista. La mayoría de los compositores que la emplean están lejos de conocer sus poderes; por ello le asignan partes demasiado difíciles de tocar, con poca sonoridad y escaso efecto
[...] En la posición normal de la mano derecha, el dedo meñique es apoyado

²⁷⁹ BERLIOZ, Hector: *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, París, Schonenberger, 1844. Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library, p. 83.

sobre el cuerpo del instrumento y el pulgar se usa para tocar las tres cuerdas inferiores [...]

Para formarse una idea de lo que los mejores intérpretes son capaces de producir extrayendo todos los recursos del instrumento, deberían de ser estudiadas las composiciones de célebres guitarristas como Zanni de Ferranti, Huerta, Sor, etc. Desde la introducción del pianoforte en todas las casas en donde no existe el menor gusto musical, la guitarra ha caído en desuso excepto en España e Italia.

Algunos guitarristas la han estudiado y todavía la estudian como instrumento solista, de tal manera que pueden aprovechar sus efectos instrumentales, tan originales como encantadores...Sin embargo, su carácter melancólico y soñador podría aprovecharse con más frecuencia; tiene un encanto propio y sería posible escribir para ella de forma que esto se pusiera de manifiesto [...]

En 1856 y con ocasión de un concierto en el que tomó parte el guitarrista alicantino Trinidad Huerta, interpretando obras propias y fantasías sobre motivos operísticos, un colaborador de *La Gaceta Musical de Madrid*²⁸⁰ que dirigía Hilarión Eslava, publicaba el siguiente comentario:

[...] la manía de hacer de la guitarra un instrumento de concierto, y de obligarla a interpretar ideas para las cuales no cuenta con medios suficientes y adecuados de expresión es precisamente la causa del olvido y abandono en que hoy se encuentra, y que durará por largo tiempo si no se procura mantenerla en la línea que le corresponde entre la gran familia instrumental, escribiéndole con arreglo a su verdadera naturaleza y a sus medios naturales de expresión [...]

Resulta muy interesante la réplica que aparece en la misma revista una semana después, firmada por el gran guitarrista Antonio Cano²⁸¹:

Habiendo visto lo que se dice de la guitarra en el número 13 de la Gaceta Musical al hablar del concierto dado por el Sr. Huerta en el salón del Conservatorio, y sin embargo de que el juicio formado por críticos muy entendidos con respecto á este instrumento sea enteramente diverso del emitido por el de la Gaceta, me creo en el deber de manifestar á este, que la manía de

²⁸⁰ *Gaceta musical de Madrid*, 30 de marzo de 1856, n.º 13, p. 5.

²⁸¹ *Gaceta musical de Madrid*, 6 de abril de 1856, n.º 14, p. 4.

querer hacer de la guitarra un instrumento de concierto, es debida sin duda alguna a la manía que el público inteligente en todas partes tiene de aplaudir con entusiasmo á los concertistas, admirando á la vez las bellezas de un instrumento que, con mengua nuestra, es más apreciado en otros países donde ninguna consideración de nacionalidad les merece. Y si la inteligencia del mundo musical no hubiese aplaudido en París y otras capitales al eminente Sors, no hubiera caído este en la manía de hacerse oír en los círculos filarmónicos, y de la cual han participado cuantos le han sucedido después, siendo aplaudidos igualmente y haciendo de la guitarra un instrumento de concierto, digno por lo tanto de cautivar la atención de un público escogido si el artista sabe sacar de él los recursos que encierra.

La causa del olvido en que ha caído la guitarra, según el parecer del articulista (lo cual está muy lejos de ser cierto), y de cuyo abandono no saldrá, si no se procura escribir con arreglo a su naturaleza, también la negamos, pues para esto debe examinar primero todas las composiciones que se han escrito y se escriben en la actualidad, y si nos las encuentra con arreglo á los medios de expresión y carácter de la guitarra, podría indicarnos cuáles sean estos, seguro de contar con el aprecio de todos los guitarristas, y en particular con el de su amigo afectísimo S. S. Q. B. S. M.

Estos tres comentarios, que explican bien el contexto en el que la guitarra se encontraba en España y también en el resto de Europa, son complementarios en su contenido y dan una idea bastante aproximada del difícil momento que vivió la guitarra tras la desaparición de los grandes guitarristas que habían llevado al instrumento a los círculos musicales importantes de París y Viena, entre ellos Giuliani (que había muerto en 1829) y Sor (fallecido diez años más tarde). Hay que resaltar la referencia que los dos primeros hacen a la inadecuada aproximación a la técnica del instrumento de muchas de las obras que aparecían en gran parte de los programas de conciertos de la época. A pesar de la defensa apasionada de la guitarra que Antonio Cano refleja en su artículo, resulta evidente que el espíritu y el concepto instrumental que habían transmitido Sor, Aguado o Giuliani en sus conciertos no era en absoluto compartido por todos de los intérpretes que a mediados de siglo protagonizaban la escena concertística. Este panorama de la época queda mejor comprendido cuando observamos que el piano había tenido en esos años en compositores como Chopin o Schumann (fallecidos como

Mertz en 1856) un medio idóneo de expresión, que lo llevaron a altas cimas de la expresión musical.

V.2.1. El virtuosismo de los guitarristas europeos

Aunque como ya hemos dicho, la guitarra experimentó una cierta marginación en la mayoría de países europeos en la segunda mitad del siglo XIX, hubo guitarristas notables que nacieron entre 1800 y 1825, desarrollando importantes carreras pasada la primera mitad de esa centuria. Entre ellos, destacan los nombres del polaco Félix Horetzky (1800-1871), los italianos Marco Aurelio Zanni de Ferranti (1802-1878) y Giulio Regondi (c.1822-1872), el ya citado Napoleón Coste (1805-1883), y Johann Kaspar Mertz, (1806-1856), nacido en Bratislava.

Natural de Bolonia, Zanni de Ferranti, que desarrolló sus estudios musicales con el violín, es uno de los tres guitarristas, junto a Sor y Huerta, que menciona Hector Berlioz en su *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Además del valor de su carrera concertística, que le llevó a diversas ciudades de Holanda, Francia, Inglaterra, América e Italia, fue nombrado guitarrista de honor del rey Leopoldo de Bélgica.²⁸² Sus composiciones guitarrísticas fueron publicadas en vida del autor y revelan un buen conocimiento instrumental en el que no falta un cierto refinamiento melódico y un claro sentido de la articulación. Algunos procedimientos técnicos que aparecen en sus obras, como las cejillas realizadas con cada uno de los dedos de la mano izquierda han quedado en el olvido, siendo frecuentes las indicaciones de pulgar e índice para realizar escalas y el uso relativamente habitual de glissandos.

Giulio Regondi (c.1822-1872)²⁸³ fue uno de los primeros niños prodigio del instrumento, siendo París y Londres las ciudades en donde residió la mayor parte de su vida. Prueba de esa sorprendente capacidad es el hecho de que Fernando Sor le dedicó su *Souvenir d'Amitié*, op. 46 en 1831, cuando contaba con tan solo nueve años de

²⁸² JANSEN, Johannes, HENKE, Matthias & WYNBERG, Simon, «Introduction» en *Zanni de Ferranti, Guitar Works*, Heidelberg, Chanterelle Verlag, 1989, p. ii.

²⁸³ De madre alemana y padre italiano, algunos autores sitúan su nacimiento en Ginebra y otros en Lyon.

edad. Sobre un recital celebrado en Londres en agosto de ese mismo año, se escribió la siguiente nota:

[...] Entre las maravillas musicales de hoy en día, se encuentra Giulio Regondi, el niño cuyas interpretaciones en la guitarra española no solo se muestran para epatar sino también para complacer incluso a los conocedores [...] Decir que toca con precisión y pulcritud lo que es difícil sería poco justo; a la corrección tanto en el tempo como en afinación, añade un poder de expresión y profundo sentimiento que sería digno de admirar en un adulto; en él se observa una precocidad a la vez sorprendente y alarmante; porque con qué frecuencia se encuentran estos genios modelados por la acción sobrenatural de la mente, o mentalmente agotados a una edad en la que los intelectos de las personas comunes y corrientes comienzan a llegar a su fuerza máxima [...].²⁸⁴

Su reconocimiento como intérprete le llevó a tocar junto a reconocidos músicos de la época como el pianista vienés Ignaz Moscheles, la cantante Maria Malibran o la pianista Clara Schumann.

Su obra para guitarra es reducida y consta de seis obras: *Revêrie (Nocturne), Op.19, Fête Villageoise (Rondo Caprice), Op. 20, 1er Air Varié, Op.21, 2me Air Varié, Op. 22, Introducción et Caprice, Op. 23, Air varié de l'opera de Bellini I Capuleti e i Montecchi* y *10 Etudes*. En todas ellas encontramos un tratamiento instrumental que lleva a la guitarra a nuevos límites vistuosísticos, en donde encontramos una gran variedad de procedimientos escalísticos y arpeggios de considerable dificultad técnica. Destacan igualmente la presencia de series de acordes encadenados de tres y cuatro notas que constituyen un reto para la realización del legato apropiado, procedimientos todos ellos que evocan la escritura pianística de Mendelssohn o Schumann. El trémolo que aparece en su *Revêrie* constituye un ejemplo destacable de este procedimiento por cuanto la melodía que lleva a cabo a lo largo de cinco páginas abarca desde la primera hasta cuarta cuerda.

²⁸⁴ TURNBULL, Harvey: *The guitar from the Renaissance to the Present Day*, Londres, B. T. Batsford Ltd., 1974.

Johann Kaspar Mertz (1806-1856), nacido en Bratislava, ciudad húngara por entonces y eslovaca en la actualidad, fue uno de los más célebres guitarristas de su tiempo. En 1840 abandona su tierra natal y a partir de 1842 reside en Viena, ciudad en la que fallecería catorce años después. La emperatriz austríaca Carolina Augusta fue su admiradora, discípula y protectora, nombrándole guitarrista de cámara de la corte. Su excelente reputación como solista le llevó a ofrecer recitales por Europa, principalmente en Polonia, Alemania y Rusia. Mertz no sólo fue famoso como guitarrista sino también como flautista, cellista y mandolinista. Llegó a tocar ante el rey Luis I de Baviera y para el gran duque Hesse Darmstad.

Poco tiempo antes de su muerte, Mertz participa en un concurso de composición para guitarra organizado por el aristócrata ruso Nikolai Makaroff en Bruselas, en donde coincide con Napoleón Coste. Su obra *Fantasía Húngara*, op. 65 gana el primer premio entre sesenta y una composiciones presentadas por treinta concursantes. El segundo premio fue otorgado al guitarrista francés. Mertz publicó en 1848 un método titulado *Schüle für die Gitarre*, en el que no aparecen conceptos ni procedimientos que hubieran sido expuestos anteriormente y que finaliza con quince piezas originales de carácter sencillo.

El catálogo de sus obras es amplio y se observa una evolución significativa en la implementación de las posibilidades instrumentales hacia una escritura que evoca el piano de Schumann y Mendelssohn, tal y como ocurre con Regondi. Refleja con claridad algunos de los aspectos musicales propios de la música romántica y ello lo podemos encontrar, por ejemplo, en obras como *Bardenklänge* (cuya traducción literal sería *Sonidos Bardos*), una serie de veinticinco piezas inspiradas en los poemas del poeta escocés James Macpherson.²⁸⁵ Es evidente en muchas de estas obras el acercamiento de Mertz al espíritu pianístico del romanticismo alemán, una circunstancia que sin duda tendrá una importante influencia en la escritura posterior para guitarra. También cabe relacionarlo con la figura de Lizst (a través de obras como *Harmonia du Soir* o *Fantasia Hongroise*, Op. 65) y Chopin (sus *Nocturnes* Op. 4 fueron publicados en 1840, diez años después de la edición de las primeras obras así denominadas por el pianista polaco).

²⁸⁵ Conocido por el heterónimo Ossian, James Macpherson nació en Escocia en 1736 y murió en 1796.

V.2.2. Napoleón Coste y su visión del *Método* de Fernando Sor

Napoleón Coste fue el guitarrista más destacado de su tiempo en Francia. Nació en Amondans (Doubs), una pequeña región del Franco Condado situada entre la región de Borgoña y Suiza. Recibió sus primeras lecciones de su madre, también guitarrista, y muy pronto comenzó a ofrecer recitales. En 1830 se trasladó a París en donde conoció a Aguado, Carulli y Carcassi. Es en esa ciudad en donde su formación instrumental recibió de Fernando Sor su principal influencia recibiendo lecciones y consejos desde entonces hasta la muerte de su maestro, en 1839. Coste vio interrumpida su carrera como intérprete en 1863 tras sufrir una fractura en un brazo, continuado su trabajo como compositor y pedagogo hasta su muerte. Es evidente que Sor tenía en alta estima al guitarrista francés y a él le dedicó su obra para dos guitarras *Le Souvenir de Russie*. Su catálogo de obras es amplio y refleja un gran respeto por la naturaleza de las posibilidades instrumentales de la guitarra. Encontramos obras basadas en motivos operísticos, como el *Divertissement sur Lucia di Lammermoor*, Op. 9 o *Fantasie sur deux motifs de la Norma de Bellini*, Op. 16, transcripciones como *16 Valses Favorites de Johann Strauss*, fantasías, polonesas, mazurcas, rondós y otras obras enfocadas principalmente a las formas libres, de pequeño y mediano formato. Es necesario reseñar sus *25 Etudes de genre* op. 38, en donde se halla una elaborada combinación de creatividad e inteligencia pedagógica, en una serie estudios que constituyen un desarrollo progresivo de procedimientos que llega en algunos casos al virtuosismo.

La publicación en París en 1851 por parte de Coste del *Método* de Sor constituye una importante fuente de información para conocer la propia visión que el guitarrista francés tenía de la técnica de su maestro, siempre desde el respeto y la admiración. A través del diferente contexto cultural e histórico en el que vivieron y contrastando aspectos concretos de ambos métodos, podemos llegar a interesantes conclusiones que se derivan de una evolución instrumental.

Bajo el título *Méthode complète pour la Guitare par Ferdinand Sor, rédigée et augmentée de nombreux exemples et leçons...par N. Coste*, el guitarrista francés se adentra en la observación de numerosos principios técnicos de su maestro, formulando nuevas consideraciones y reafirmando otras, ya establecidas con anterioridad.

La estructura general y el enfoque de ambos métodos se adivina diferente tras una primera lectura. Como ya advertíamos al describir la obra del guitarrista barcelonés, su visión se dirige hacia la exposición racional de sus fundamentos, algo que de alguna manera trata de esquivar Coste. Ello no significa de ningún modo una aproximación menos consistente, ya que todos los principios defendidos por ambos guitarristas se caracterizan por un conocimiento profundo del instrumento. En cualquier caso, Coste afirma que su intención no es reproducir el método de su maestro y así, reafirmando convicciones de su maestro, aportando información complementaria y también en algunos casos novedosa, enaltece la figura de su profesor y a la vez nos permite adentrarnos en un desarrollo más práctico y menos filosófico. Podríamos decir que Coste es más pragmático en sus planteamientos y excluye el contenido que juzga menos trascendental. En ese sentido, se advierte un mayor contenido de texto escrito en el método de Sor en comparación con el de su discípulo, mientras en éste, la demostración *práctica* parece recibir mayor atención. Coste excluye las referencias que Sor hace a la demostración *científica*, eludiendo las referencias que este hace a la anatomía y a la geometría para razonar su visión acerca de aspectos tales como la posición del instrumento o de los brazos y manos. Estas diferencias quizá podrían explicarse mediante las contrastantes atmósferas culturales que ambos vivieron: Sor recibió y abrazó la influencia de la Ilustración y Coste se movió entre las aguas de la corriente romántica.

Habiendo procedido anteriormente a un análisis pormenorizado del método de Sor y en aras de una mayor concisión, exponemos a continuación una comparación de los aspectos más importantes que Coste desarrolla en su tratado, presentando las coincidencias y diferencias más destacadas de ambos escritos.

La primera parte del método de Coste comienza con las indicaciones sobre una correcta posición del instrumento. En el punto 1 encontramos una diferencia sustancial con respecto a Sor sobre la forma de sostener la guitarra. Este recomendaba apoyar el aro pequeño inferior sobre una mesa mientras el guitarrista francés aconseja reposar el pie izquierdo sobre un taburete con una altura aproximada de doce centímetros. Este recurso había sido anunciado anteriormente por Aguado y desde entonces se convertiría en habitual.

En cuanto a la mano izquierda, ambos abogan por una posición de características similares: el dedo pulgar nunca debería sobresalir por encima del diapasón, posicionado frente al segundo dedo,²⁸⁶ manteniendo una disposición flexible que generalmente se movería por la parte central del mismo, buscando la economía de movimientos.²⁸⁷ El movimiento y colocación del brazo izquierdo es un punto en el que encontramos cierto desacuerdo: mientras Sor defendía una cierta perpendicularidad del mismo con respecto al mástil (aunque manteniendo una adaptación a posiciones específicas), Coste se alinea con Aguado al describir un acercamiento del codo hacia el cuerpo.²⁸⁸ Al hablar de los cambios de posición, en especial de aquellos en los que encontramos pasajes virtuosísticos, Sor y Coste coinciden en la idoneidad de evitarlos, mostrando preferencia por el uso de la primera cuerda siempre que fuera posible. Si el cambio fuera necesario, mencionan ambos la utilidad de la cuerda al aire para la traslación.²⁸⁹ Es destacable el acuerdo que ambos muestran con respecto al uso de ligados: resulta evidente su preferencia hacia la variedad de articulación, incluyendo este recurso en multitud de pasajes en medio de sucesiones de notas rápidas, algo que en la actualidad es difícil de encontrar en la mayor parte de las interpretaciones de música de este período en instrumentos modernos, una práctica que suele resultar en fragmentos faltos de espíritu y sobrados de uniformidad. De hecho, Coste afirma que «un pasaje con notas sueltas (articuladas) que se extienda demasiado resultaría plano y seco».²⁹⁰

²⁸⁶ *ibid.*, p. 3.

²⁸⁷ *ibid.*, p. 37.

²⁸⁸ *ibid.*, p. 3.

²⁸⁹ *ibid.*, p. 38.

²⁹⁰ *ibid.*, p. 21.

Dans le passage Exemple 21 on ne doit attaquer, en montant, que la première des notes liées et tenir les doigts de la main gauche dans une position telle que les phalanges extrêmes des doigts puissent tomber verticalement sur les cordes et produire le son par le martellement, en les frappant d'aplomb Ex: 48. En descendant, préparez la note avec laquelle vous devez lier, celle que vous allez attaquer: lorsque vous aurez frappé celle-ci, retirez à gauche le doigt qui la comprimait, en donnant une forte impulsion à la corde, qui ébranlée de nouveau par la seule action de la main gauche, produira le son que vous avez préparé. (Ex:21.)

Ex: 21. 

Il faut faire du détaché parcequ'il n'est pas d'exécution brillante sans cela, mais ne le considérez que comme un auxiliaire de la pensée musicale à laquelle il est appelé à donner du relief et du mordant. Un trait tout en notes détachées qui se prolongerait trop, serait plat et sec. (Ex:22.)

Ex: 22. 

Figura 82. Napoleon Coste, *Méthode complète pour la Guitare par Ferdinand Sor*, p. 21.

Sin embargo, entre los intérpretes que utilizan instrumentos de época o copias de los mismos, esta variedad articulativa no resulta extraña, sin duda por la facilidad que ofrece la realización de ligados en el instrumento de época y también por una mayor información e interés hacia la interpretación históricamente informada.

Nos detendremos con más detalle en las observaciones acerca de la mano derecha. En primer lugar, Coste coincide con la opinión de su maestro al recomendar al comienzo de la segunda parte de su método y en su primer capítulo titulado *De la qualité de son et de l'imitation de quelques instruments*,²⁹¹ que el lugar en donde habitualmente debería producirse el sonido corresponde aproximadamente a un tercio de la longitud total de la cuerda. Por supuesto, las referencias a una correcta posición son constantes aunque, como hemos dicho, el guitarrista francés no expone las razones anatómicas y medidas geométricas que aparecen en el método de Sor.

Ambos se refieren a la pulsación con el mismo ejemplo, el de cerrar la mano hacia la muñeca, y complementan esa descripción cuando indican que la punta de los dedos (sin uñas) deben presionar las cuerdas a modo de desplazamiento, en contraste

²⁹¹ *ibid*, p. 14.

con la acción de enganche.²⁹² Encontramos coincidencias en cuanto a las ventajas del movimiento de la mano derecha hacia el puente o hacia la terraaja para obtener diferentes efectos tímbricos y para la imitación del sonido de otros instrumentos.²⁹³ También en lo relacionado con la pulsación del dedo pulgar: recomiendan su acción formando cruz con el índice, aunque Coste va más allá y describe la pulsación de los bajos con el pulgar en una sección más alejada del puente, quedando los agudos más cercanos a él por lo que el efecto resultante es un sonido de graves más oscuro y unos agudos más penetrantes. El dedo pulgar debe tener siempre su uso habitual en las cuerdas inferiores, combinando con el dedo índice la realización de escalas que se realizan en esas cuerdas e igualmente las series de intervalos de terceras y sextas.²⁹⁴ Mencionan asimismo el uso del pulgar para destacar voces, estén o no en las cuerdas inferiores.²⁹⁵

Con respecto al apoyo del dedo meñique sobre la tabla armónica, encontramos una cierta anomalía evolutiva en el caso de Coste ya que el guitarrista francés aconseja el uso de este procedimiento de forma habitual. Esta práctica debió de estar muy extendida ya que Berlioz también la menciona en su *Tratado de instrumentación* y varios guitarristas italianos de ese siglo igualmente la incluyen en algunos tratados. En Sor, ese apoyo quedaba restringido a los pasajes virtuosísticos, con el fin de darle cierta estabilidad a la mano. Recordemos, sin embargo, que Aguado se pronunció siempre a favor de excluir todo contacto del meñique con la tapa diciendo que «De ninguna manera se apoyará sobre la tapa ni el dedo pequeño, ni ninguno de los otros, pues la mano ha de estar libre y del todo suelta», algo que puede considerarse como un anuncio de modernidad en la técnica guitarrística y cuyas ventajas no admiten discusión en la actualidad.

En el uso del dedo anular encontramos un acuerdo entre Sor y Coste: ambos guitarristas aconsejan su utilización solamente cuando sea imprescindible y para el caso de ciertos arpeggios de cuatro, cinco o seis notas. Incluso mencionan que en pasajes de notas repetidas a modo de trémolo, esas notas deberían ser pulsadas

²⁹² *ibid.*, p. 4.

²⁹³ *ibid.*, p. 15.

²⁹⁴ *ibid.*, p. 6 y 8.

²⁹⁵ *ibid.*, p. 18.

únicamente con el pulgar, medio e índice.²⁹⁶ De la misma manera, excluyen su uso cuando se requiere el acento en una nota. Estos consejos sobre el uso restringido del anular han quedado hoy superados: recordemos que Aguado y Giuliani, entre otros, ya defendían años antes el uso equilibrado de todos los dedos. En texturas de tres voces, Coste aconseja distribuir cada una de ellas a dedos diferentes²⁹⁷, una práctica que hoy se tiende a evitar a favor de una mayor alternancia. Creemos que ambas posibilidades son perfectamente compatibles.

Una indicación interesante es la que se refiere a la idea de *preparar* o *plantar* los dedos sobre las cuerdas antes de ser pulsadas. No contradice ninguno de los asertos de Sor o Aguado y constituye uno de las primeras menciones al respecto. En la actualidad no es un procedimiento suficientemente conocido a pesar de sus innumerables ventajas.

Es interesante resaltar la descripción de la posición de la mano derecha, cuando dice que los dedos índice y medio deben atacar las cuerdas en dirección casi perpendicular.²⁹⁸ Esta posición debió ser la preferida durante muchos años y de hecho, se observa que la adoptaron guitarristas como Tárrega, Llobet o Segovia y la gran mayoría de los discípulos de estos. Sin duda no solo tenía que ver con una preferencia en la producción del sonido sino que la tripa, material con el que se fabricaron las cuerdas hasta los años cincuenta, no permitía otra posibilidad si se pulsaba con uñas: el roce de estas con la tripa produce un ruido que resta belleza al sonido. Esta colocación perpendicular fue cambiando hacia una pulsación más en diagonal a partir de los años setenta y en la actualidad es una opción mayoritaria.

El uso de armónicos es comentado por ambos guitarristas. A diferencia de Sor, quien desaconseja los artificiales, Coste se posiciona por la utilización de estos, mencionando solamente de aquellos con el pulgar. Advierte que «es necesario ser muy

²⁹⁶ *ibid.*, p. 21.

²⁹⁷ *ibid.*, p. 19.

²⁹⁸ «*Présentez les doigts, Index et Medium, presque perpendiculairement aux cordes pour les attaquer*», p. 3.

sobrio en el uso de los sonidos armónicos, empleándolos en pequeñas frases dialogadas con los sonidos naturales del instrumento, y eligiendo con preferencia los que salen con más claridad». ²⁹⁹

En el Apéndice del método de Coste encontramos al principio un apartado dedicado a la guitarra de siete cuerdas³⁰⁰. El guitarrista francés explica las ventajas que tiene la adopción de una cuerda adicional, afinada en Re y en ocasiones en Do, que por otra parte resultan obvias al ampliar la tesitura: mayor resonancia de las otras cuerdas y posibilidad de ampliar el uso del contrapunto. Inmediatamente después, encontramos tres minuettos, una bourrée, una sarabande y una gavotte, compuestos por el guitarrista barroco Robert de Visée (traducido en el método como Roberto de Viseo). Estas piezas se presentan en realidad como una transcripción del instrumento de cinco órdenes a la guitarra de seis cuerdas simples. No solo suponen un modelo a seguir en el arte de la transcripción sino que además deja ver el interés que Coste sintió por un ilustre predecesor y el estímulo que significaba su inclusión para incorporar en el repertorio obras del pasado. El método finaliza con veintiséis estudios de Sor, *Revues classées et doigtées d'aprestes traditions de l'autour par N. Coste*. Las adiciones y modificaciones que incluye el guitarrista francés no son significativas y resultan pequeñas en número: se reducen a corregir algunos errores de edición, indicar otras posibilidades de digitaciones o modificar el valor de algunas figuras. En general, revelan algunos matices propios de la musicalidad del tiempo, tales como una mayor tendencia por parte de Coste hacia las digitaciones que favorecen el legato o la preferencia por la mayor fluidez de la mano izquierda en la búsqueda de una mayor expresividad, aunque para ello sea necesario acortar la duración de algunos valores en los bajos. Se puede encontrar algún cambio sutil en la disposición armónica de ciertos acordes (Sor tiende hacia la *verticalidad* armónica mientras Coste se inclina más por la frase *horizontal*, en la que predomina el aspecto melódico, contraste propio del diferente contexto musical que ambos vivieron) y la ocasional inclusión de alguna indicación dinámica. Estos pequeños detalles, que en ningún caso pretenden corregir la edición de Sor, muestran por parte de Coste un absoluto respeto hacia el trabajo de su maestro. Si no hubiera sido así, habría sacado a la luz un método propio basado en sus

²⁹⁹ pp. 42-43.

³⁰⁰ pp. 45-51.

conocimientos aunque no hay que descartar el hecho de que a nivel comercial, prefiriera unir a su nombre el de Sor: quizá ello fuera una garantía de éxito en un momento en el que la guitarra no gozaba en Europa del favor que había experimentado en la primera mitad de siglo.

La producción de Coste nos ofrece unas obras que, a partir de la sólida formación guitarrística adquirida con Sor, llevan el desarrollo técnico de la guitarra a un paso más allá, explorando posibilidades instrumentales que posibilitan el virtuosismo desde una concepción *romántica*, en muchos casos cercana a la *música de salón*, un contexto musical muy diferente al de su maestro.

V.2.3. La continuidad de la tradición guitarrística en España

Tras las grandes aportaciones de los guitarristas españoles y europeos de la primera mitad del XIX, en la segunda mitad es principalmente en nuestro país en donde se sigue desarrollando la actividad guitarrística y aquí siguen apareciendo instrumentistas que servirán de puente entre las importantes figuras que les precedieron y Francisco Tárrega. En los años centrales del siglo XIX y paralelamente a la actividad de destacadas figuras españolas (Trinidad Huerta, José Brocá, Antonio Cano, José María de Ciebra, Julián Arcas, Tomás Damas y José Viñas, entre los más importantes) y europeas (Giulio Regondi, Zanni de Ferranti y Napoleón Coste, entre otros), el instrumento pierde protagonismo en Europa, experimentando una crisis que se deja ver en algunos círculos guitarrísticos y musicales y durante la cual es frecuente su identificación con un medio de expresión musical poco distinguido y, con algunas excepciones, trivial. En 1852 nacería Francisco Tárrega, quien dará un giro definitivo en el devenir de la historia de la guitarra.

Fue en España, más que en ningún otro lugar, en donde el hilo de la tradición guitarrística mantuvo una continuidad. Las referencias musicales de la guitarra en la segunda mitad del XIX tendrán en la música popular sus principales influencias, encontrando esa tendencia de manera más acusada entre los discípulos de Aguado, más que entre los de Sor, aunque ciertamente fue algo generalizado. Es importante destacar

que, a medida que avanza el siglo, van tomando forma los fundamentos de la guitarra flamenca.

A continuación repasaremos las aportaciones y significación de aquellos guitarristas españoles más importantes, que hicieron posible la continuidad o en su caso desarrollo de los fundamentos técnicos que habían establecido sus predecesores Sor y Aguado.

Figura de renombre internacional, Trinidad Huerta nació en Orihuela en 1800. Su relevancia como intérprete queda demostrada por el hecho de que Héctor Berlioz, en su *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, le incluyera entre los más notables guitarristas de la época junto a Fernando Sor y Aurelio Zani de Ferranti. También dieron pruebas de reconocimiento músicos como Rossini y otras personalidades que tuvieron la ocasión de conocerle y escucharle.³⁰¹ Entre los muchos méritos de Trinidad Huerta, cabe destacar el hecho de que fuera el primer guitarrista que ofreció recitales de este instrumento en los Estados Unidos³⁰². Una acertada glosa de su figura la encontramos en el siguiente texto de Suárez-Pajares:

[...] Huerta fue un guitarrista diferente, una objetivación de la alteridad, un músico que representaba lo irregular, lo iletrado, lo caprichoso, un arte interpretativo que no se sujeta al texto musical, sino que implica a la persona que lo posee, lo escenifica y lo desarrolla en un puro acto comunicativo pleno de componentes alucinantes. Un guitarrista de encrucijada en la guitarra española entre los tiempos de Sor por una parte y los de Arcas por otra [...]³⁰³

Por las críticas que se publicaron de sus conciertos, es evidente que sus interpretaciones despertaban la admiración del público aunque no siguieran en absoluto

³⁰¹ El crítico francés Fétis afirmó en la *Revue Musicale* que «Huerta elevó la guitarra a la misma sublime altura a la que Paganini llevó al violín». En 1836, Mariano José de Larra se refiere al arte de Trinidad Huerta, uno de esos «nombres célebres», y al compararle con Sor y Aguado, afirma que, «sin ser tan inteligentemente músico como ellos les sobrepasa en el sentido y la melodía que sabe sacar de las estériles cuerdas del instrumento; la expresión y la viveza distinguen a Huerta»

³⁰² Una completa documentación sobre su vida y obra se encuentra en el libro de Javier Suárez Pajares y Robert Coldwell titulado *A. T. Huerta (1800-1874), Life and Works*, San Antonio (USA), Digital Guitar Archive-301, 2006.

³⁰³ *op. cit.*, p. 7.

las intenciones musicales que sus admirados Sor y Aguado plasmaran tantas veces. Sus obras evidencian un cierto vacío musical, tienen una clara intención virtuosística y están llenas de efectos instrumentales que divergían claramente de planteamientos “clásicos o académicos”. Ese tipo de aproximación instrumental era el que despertaba tantos celos entre los músicos acostumbrados a escuchar obras pianísticas o violinísticas en las que una apropiada adecuación permitía encauzar la música de gran nivel a partir del espíritu del instrumento. Aunque Huerta admiraba a Sor, su plasmación instrumental y su ejecución quedaban bien lejos de los propugnados por el guitarrista barcelonés aunque sus conciertos, a juzgar por las críticas de la época, despertaban un verdadero entusiasmo y en no pocos casos, la admiración de otros músicos. Mariano Soriano Fuertes afirma que Aguado consideraba que «Huerta ultrajaba el instrumento»³⁰⁴. En este punto, cabe reflexionar sobre el contraste que su figura personaliza con sus predecesores; su aproximación a la guitarra tenía una vertiente que empieza a conformar un mundo de retroalimentación entre la incipiente guitarra flamenca y la llamada académica. Tal y como afirma Norberto Torres Cortés,

[...] Huerta abre el camino para que toda una serie de guitarristas clásicos de formación académica estén receptivos a los aires populares del momento y los integren en su repertorio. Es así como entre estos aires nacionales, luego llamados “andaluces”, encontraremos varias formas del género flamenco. Pero ocurrirá en la segunda mitad del siglo XIX, con Julián Arcas como principal artífice [...]³⁰⁵

Huerta escribió en 1861 lo que él denominó *método* y que tituló *Méthode de guitare et divertissements favoris dédiés à Madame la Comtesse Luboff Koucheleff Besborodko par François Trinité Huerta*. Se trata en realidad de una serie de anotaciones que contienen algunos rudimentos sobre la realización en la guitarra de algunas escalas básicas y algunos arpeggios. Ciertamente, no procede considerarse como método lo que simplemente es un manuscrito para principiantes, sin mayor pretensión procedimental. Fue el autor del que quizá es el primer ejemplo de trémolo impreso en

³⁰⁴ *Historia de la música española, desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, Madrid, Narciso Ramírez, Tomo IV, p. 208.

³⁰⁵ En «Trinidad Huerta y la guitarra rasgueada pre-flamenca», *Música oral del sur*, Revista internacional, nº 11, Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Educación, Cultura y Deporte. Centro de Documentación Musical de Andalucía, Año 2014, p. 138.

España, datado en 1840, y que aparece en la primera variación de su obra *Nouvelle Grande Fantaisie sur le Thème de la Cachucha Nationale*, op.64.³⁰⁶

José Brocá (1805-1882) nace en Reus y aunque en principio fue autodidacta, recibió clases de Aguado, quien ejerció sobre él una gran influencia. En sus programas de conciertos se encuentran muchas obras de Aguado y de Sor. De hecho, tal y como afirma Emilio Casares:

[...] fue también en Barcelona en donde ocurrió la confluencia de las dos escuelas gracias al magisterio de José Brocá. Este guitarrista se había formado con los métodos de Aguado, pero era un reconocido intérprete de la música de Sor y de sus clases salieron la mayor parte de los guitarristas catalanes y en particular aquellos que engrosaban las tertulias y reuniones privadas de guitarristas celebradas en la trastienda de la farmacia del aficionado Estarriol y en la casa de José Viñas. Barcelona se convirtió en un centro de atracción guitarrística abierto a todas las tendencias y al que fueron incluso los guitarristas más aguadianos como Arcas [...].³⁰⁷

Fue profesor del concertista Joseph Ferrer Esteve (1835-1916), autor de un método que no llegó a ser publicado y que Domingo Prat describe así:

[...] Consta de 180 páginas (27x20), pulcramente escritas. Comienza con un prefacio-historia de la guitarra y conocimientos preliminares, en los que invierte 16 páginas; entra en la primera parte con texto y ejercicios. Usa de mucha habilidad en la colocación y explicación de los distintos tópicos que va desarrollando, sin caer en redundancias de otros autores, pese a dar extensos textos sobre la mayoría de los ejercicios. Esta obra, por el tiempo que se empleó en ella, lleva toda la experiencia guitarrística y el cariño grande de quien se entregó a su culto por entero, sacrificando a veces los bienestares que su posición holgada le permitían [...].³⁰⁸

³⁰⁶ En SUÁREZ PAJARES, Javier y Robert COLDWELL, pp. 154-155.

³⁰⁷ CASARES RODICIO, Emilio y Celsa Alonso González: *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, 1995, p. 344.

³⁰⁸ *op. cit.*, p. 126.

La posición del lorquino Antonio Cano (1811-1897) sirve también de enlace entre la generación de Aguado (de quien recibió consejos) y la de Tárrega. Como hemos comprobado en el capítulo anterior, intervino en muchas ocasiones por medio de la prensa en defensa de la guitarra y de los guitarristas. En su *Método completo de guitarra, con un tratado de Armonía aplicado a este instrumento*,³⁰⁹ que tuvo varias reediciones y que años después resumió en su *Método abreviado para guitarra*³¹⁰, recomienda el uso del trípode de Aguado sobre todo «a las señoras». El método comienza así: «La Guitarra, mal comprendida de algunos y mirada con indiferencia por otros, por ser el instrumento popular de nuestra nación, merece ser oída y estudiada detenidamente para juzgar de sus efectos y dificultades...» Este libro sigue las enseñanzas básicas de Dionisio Aguado y, al igual que casi todos los tratados pedagógicos de la segunda mitad de siglo, no resulta novedoso, teniendo un planteamiento didáctico sencillo. Se puede destacar un aspecto que no aparece en este y es el que se refiere a la realización de terceras en cuerdas contiguas con el dedo medio (Aguado recomendaba solamente el uso del índice en estos casos):

[...] Algunos periodos de música, especialmente los cantables; se pueden pulsar las terceras con un solo dedo, el índice, o el medio, resbalando con prontitud de una a otra cuerda, para que los sonidos se oigan simultáneamente. De este modo de pulsar las terceras es de lo que el Sr. Huertas saca buen partido [...]³¹¹

Cabe resaltar que se muestra partidario de realizar las escalas con los dedos índice y anular y es firme defensor de la pulsación con uñas:

[...] hasta ahora no he oído á ningun Guitarrista, que sin ellas saque esa variedad de sonidos y brillantez en las ejecuciones rapidas [...]

En la introducción del *Método abreviado de guitarra*³¹², encontramos un interesante comentario que hace referencia al período en el que la guitarra *académica*

³⁰⁹ Madrid, Antonio Romero, 1869.

³¹⁰ Madrid, Zozaya Editor, 1891.

³¹¹ *op. cit.*, p. 23.

³¹² *ibid.*, p. 2.

quedaba casi desdibujada por el impulso que había experimentado el repertorio de inspiración popular:

[...] No estoy descontento del resultado de aquel trabajo; porque aceptado y aun generalizado por la mayoría, creo ha contribuido á sostener la afición á la escuela clásica de la guitarra extraviada en algún tanto con el género popular, llamado *flamenco*. Mas la experiencia de cuarenta años me ha hecho comprender que es susceptible de facilitarse mas la enseñanza de este instrumento, único medio á mi entender de aumentar la afición y conseguir que no se extinga la buena escuela que mis antecesores los célebres Sors y Aguado elevaron á tanta altura y que el instrumento encarnado en el corazón del pueblo español siga el progreso que se observa en todos los ramos del saber humano [...]

Este libro termina con doce estudios, estando dedicado el último de ellos al trémolo, tal y como lo conocemos hoy en día.³¹³ Constituye un precedente del famoso trémolo que Tárrega utilizará en *Recuerdos de la Alhambra*:

OTRO ESTUDIO. 47

EL DEDO PULGAR HA DE PULSAR EL ACOMPAÑAMIENTO.

Nº 12. *Andante.*



Figura 83. Antonio Cano *Método abreviado de guitarra*, Estudio nº 12.

No se conservan documentos fidedignos acerca de la fecha de nacimiento de José María de Ciebra. Domingo Prat se limita a afirmar en la entrada correspondiente de su diccionario que «nació en Sevilla a principios del siglo XIX». Tampoco hay constancia de la fecha exacta de su fallecimiento. Sin embargo, las notas de sus

³¹³ En este mismo método, Antonio Cano se refiere al trémolo como vibrato y lo define de la siguiente manera: «Se da el nombre de Tremolo á la prolongación de los sonidos que se producen sobre una cuerda, reconcentrando la fuerza en la yema del dedo medio que la pisa y haciendo un movimiento oscilatorio de derecha á izquierda interesando el antebrazo para aumentar las vibraciones al tiempo de pulsar la cuerda, pisada», p. 24.

conciertos permiten afirmar que fue un gran instrumentista cuyo virtuosismo fue admirado en París (en donde conoció a Aguado y a Sor), Londres y en diversas ciudades españolas. Ignacio Ramos incluye en su *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles* el comentario que el historiador sevillano Pascual de Gallangos escribe en una carta dirigida al músico Santiago Massarnau desde Londres en 1839: «Aquí hay un español llamado Ciebra, joven de mucho talento, que toca divinamente la guitarra, mucho mejor que Huerta».³¹⁴ Es precisamente en la capital inglesa en donde Ciebra publica su método *Handbook for the Guitar*³¹⁵ en el que se incluyen treinta melodías con un tratamiento instrumental muy sencillo. Si bien no consta el año de publicación, debió de ser posterior a 1851 ya que esa es la fecha de fundación de la compañía editora. Aunque este libro no tiene mayor trascendencia técnica ni pedagógica y más bien parece una publicación destinada a llenar un hueco en un país en el que la guitarra no había dado grandes protagonistas, cabe destacar dos aspectos que se incluyen en la Introducción, relacionados con la posición del instrumento y la mano derecha: recomienda el apoyo de la guitarra sobre el muslo derecho y el apoyo del dedo meñique sobre la tapa armónica,³¹⁶ aspectos que parecían estar superados en ese tiempo, al menos en la tradición española.

La figura de Tomás Damas³¹⁷ es conocida, sobre todo, por haber sido profesor de Francisco Tárrega.³¹⁸ También fue un reconocido pedagogo y escribió uno de los métodos mejor estructurados de la segunda mitad del siglo XIX.³¹⁹ Con anterioridad, en 1848, había escrito otro método, titulado *Pasatiempo español*, en el que según una nota aparecida en el *Diario de Avisos de Madrid*³²⁰, esta publicación «contiene escalas y preludios en todos los tonos con sus acordes correspondientes; á

³¹⁴ Pedro Roca: «Noticia de la vida y obra de D. Pascual de Gayangos», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Año II, 2 (Febrero 1898), p. 73.

³¹⁵ Londres, Charles Sheard & Co., Music Publishers and Printers, s. a.

³¹⁶ «The body of the Guitar must rest upon the right thigh...the little finger of the right hand must rest upon the body of the guitar, between the round opening and the Bridge».

³¹⁷ En un artículo reciente de Rafael Antón Palacios se afirma que su verdadera identidad era Tomás Lamas y que nació en Comillas en 1817, indicando que el cambio de apellido tuvo lugar a partir de 1843 en el ámbito profesional, conservando el apellido original para asuntos personales y registros oficiales. En «El guitarrista Tomás Damas (1817-ca.1880). Revisión biográfica y catálogo compositivo», en *Revista De Musicología* 42, no. 1 (2019), pp. 82-83. Acceso 28 de Mayo, 2020. www.jstor.org/stable/26661394.

³¹⁸ Domingo Prat nos dice en su Diccionario que «Damas dio lecciones a F. Tárrega, según nos lo afirman las “Notas” del renombrado Cimadevilla», p. 103.

³¹⁹ *Método completo y progresivo de guitarra*, Madrid, Bonifacio Eslava, 1867. Domingo Prat data su publicación en 1869.

³²⁰ Esta recensión aparece en el ejemplar de fecha 9 de noviembre de 1848, p. 3.

continuación hay 8 vales, 4 sobre motivos de Verdi, y 4 de la Esmeralda, para estudiarlos alternativamente con los ejercicios para hacer mas dulce su estudio. Se concluye el método con varias observaciones y lecciones sobre los diferentes modos de sacar sonidos sorprendentes de este instrumento, como sonidos de clarín, trompa, fagot, arpa, flauta, etc; hay también una tabla de todos los equisónos según D. D. Aguado, y otra nueva de sonidos armónicos»

Al comienzo del *Método completo y progresivo de guitarra*,³²¹ se muestra partidario del uso de las uñas, «Sin embargo de las diferentes opiniones sobre herir ó no la cuerda con las uñas, yo prefiero tocar con ellas pues que sobre ser el sonido que producen mas claro y tan dulce como se quiera, la ejecución es más rápida y segura y mas facil producir con propiedad los sonidos de imitación de que hablo en la 4º seccion de este método».³²² En la *Observación 1ª* afirma que «Los dedos en todos los casos deben herir las cuerdas con absoluta independencia y con la fuerza necesaria producida unicamente por la última falange de los mismos». Sin duda, esta indicación necesitaría una mayor explicación para ser coherente. Recordemos que Aguado recomendaba flexionar solamente la última falange para el pulgar y las dos últimas falanges para el resto de los dedos de la mano derecha. Solo se podría adecuar ese tipo de pulsación en el caso de que se estuviera refiriendo a la pulsación continua *apoyando*, lo cual resultaría imposible de mantener de forma sistemática. Resulta muy importante el capítulo titulado *Articulación suelta (Staccato)* por cuanto es quizá la primera vez que la técnica del apoyado es descrita de manera tan detallada:

Advertencia 1º. Para ejecutar el Staccato deben tenerse los dedos de la mano derecha bastante tendidos de modo que al herir la cuerda se deslice inmediatamente el dedo sobre la inmediata mas grave como por punto de apoyo, procurando dar la mayor fuerza á los sonidos y con los dedos índice y medio alternativamente, teniendo un especial cuidado en evitar el cerdeo de la uña al acercarla á la cuerda herida que por este grado de fuerza oscila mas de lo ordinario.³²³

³²¹ DAMAS, Tomás: *Método completo y progresivo de guitarra*, Madrid, Bonifacio Eslava, 1869. Biblioteca Digital Hispánica.

³²² *ibid.*, p. 5.

³²³ *ibid.*, p. 26.

Este comentario de Damas es muy importante porque es precisamente la técnica de la pulsación apoyando una de las características aceptadas como propia de la técnica de Tárrega. Es evidente que esta técnica solo se pudo adoptar a partir del momento en el que el dedo meñique dejaba de estar apoyado en la tabla armónica. El abandono de ese procedimiento y la posibilidad de pulsar apoyando debieron ir unidos. Ello se estableció con mayor aceptación en España, en donde la escuela de Aguado se siguió de forma mayoritaria. Por otra parte, el deslizamiento del índice que proponía Aguado puede entenderse también como una forma embrionaria de la pulsación apoyando.

Se pueden sacar conclusiones interesantes sobre la posición de la mano derecha a partir del grabado que aparece al comienzo del método:



Figura 84. Tomás Damas, *Método completo y progresivo de guitarra*, 1869.

Observamos una posición más frontal y perpendicular que la recomendada por Aguado en su *Apéndice al Nuevo Método para Guitarra* de 1849, en la que la muñeca parece estar más dirigida hacia la tarraja.



Figura 85. Dionisio Aguado, *Apéndice al Nuevo Método para Guitarra*, 1849, Lam. 1ª, Fig. 2ª.

Damas propone un ataque algo menos diagonal, que será la que después adopten Tárrega y los guitarristas que formaron parte de su círculo de alumnos.

Encontramos una indicación muy interesante para la realización del arrastre que en la actualidad es raramente utilizado. Ello bien podría aplicarse a muchos de los glissandos que Tárrega incluirá en sus obras:

[...] Para ejecutar el arrastre sin que pierda el sonido la 1ª nota desde donde parte, es indispensable herir de nuevo dicha nota porque en los tiempos lentos en el intermedio del arrastre pierde el sonido la nota herida y daría poco resultado; teniendo presente que la segunda vez que se hiere se la debe considerar como apoyatura en el valor [...]

Respecto a las digitaciones de la mano derecha para la realización de notas repetidas (y por extensión, también para las escalas), Damas propone la combinación del índice y anular, junto a la alternancia del índice y medio.³²⁴ Interesante resulta igualmente su explicación del trémolo realizado con el pulgar que incluye en el sexto estudio que cierra el método: «El trémolo se ejecuta con el dedo pulgar batiendo la cuerda hacia abajo y viceversa». Se trata del estadio inicial del desarrollo de la alzapúa flamenca que raramente será incorporada a la técnica de la guitarra clásica.

³²⁴ *ibid.*, p. 43.

En Damas encontramos un efecto reseñado por Julio Gimeno,³²⁵ que bien pudiera ser el primer ejemplo impreso de *pizzicato bartok* en la guitarra. Aparecen en dos de sus obras publicadas en 1867, *A mi morena* y *La Macarena* «y en esta última hay un pasaje en el que los bajos están señalados con un signo que explica Damas en nota al pie, diciendo que esas notas: “han de herirse con el dedo pulgar de la mano derecha doblando la 1ª falange para enganchar la cuerda hacia arriba para que choque despues de herida contra el diapason de la guitarra imitando de esta manera las palmas”».

Además de los ejercicios y piezas que aparecen a lo largo del método, Damas concluye su libro con *6 Estudios para guitarra, complemento al método de Tomás Damas* en donde se aprecia una aproximación instrumental que nos recuerda la que con una mayor inspiración musical, llevará cabo su discípulo Tárrega. La mayor parte de su obra fue compuesta entre 1867 y 1875, según los registros de *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual*³²⁶. El catálogo de sus composiciones responde a lo que en la época era habitual entre los guitarristas españoles denominados académicos: arreglos de números de zarzuelas (Barbieri, Fernández Caballero, Oudrid o Arrieta) y óperas (Bellini, Flotow, Mercadante, Offenbach o Verdi), que en el caso de Damas es bastante amplio; obras inspiradas en aires populares y bailes (*Fantasia de Aires populares*, *La Paloma*, fandangos, tangos, schotis, habanera, malagueñas, jotas, rondeñas, boleras, zapateado, manchegas, panaderos, seguidillas gitanas, sevillanas o soleá); danzas de salón (polkas, mazurkas o valsés); temas con variaciones y fantasías (*Carnaval de Venecia*, *El Solitario*, *Fantasia sobre La Traviata*, *Fantasia sobre el Tango americano*); obras originales (*Al viajero artista*, dedicada a Arcas, *Amor Paterno* [Andante y Scherzo], *El Trémolo* [Gran nocturno característico], *¡La noche!* [Andante y Polaca], obras pedagógicas y piezas varias, como el arreglo del Himno republicano o La Marsellesa. Se observa un contenido muy diverso que abarca piezas en las que se muestra de manera magistral un lirismo instrumental que preludia a Tárrega (*Al viajero artista*, es un buen ejemplo), junto a algunas piezas con un contenido más bien intrascendente.

³²⁵ GIMENO, Julio: «Preguntas sobre la guitarra», en <<http://www.juliogimeno.com/tecnica.htm>> [Consulta: 28/05/2020].

³²⁶ ANTÓN PALACIOS, Rafael: <www.jstor.org/stable/26661394>, pp. 98-102. [Consulta: 28/05/2020].

José Viñas (1823-1888), nacido en Barcelona, fue pianista, violinista, compositor y director de orquesta, actividad esta última que compatibilizó con la guitarra. Alumno de Bonaventura Bassols (1812-1868), fue un fiel seguidor de la tradición de Sor y Aguado. Escribió alrededor de treinta y cinco obras para guitarra, de factura más bien modesta. Mariano Soriano Fuertes, en su *Historia de la música española*, incluye el siguiente comentario: «...y hoy en día están llamando, con justicia, la atención del público y de los inteligentes, los dos jóvenes profesores D. Julián Arcas y D. José Viñas».³²⁷ En su obra *Fantasia original (Capricho a imitación del piano)* encontramos una sección en la que el trémolo de tres notas, ejecutado con el anular, medio e índice, lleva la melodía. Publicada en 1868, no deja de ser curioso que un procedimiento tan guitarrístico como el trémolo sea incluido en una obra que pretende imitar al piano:

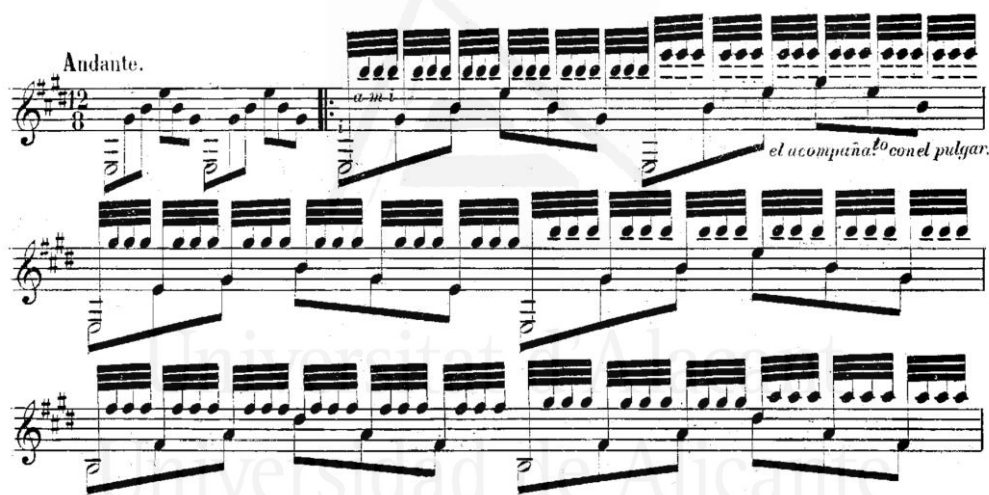


Figura 86. José Viñas, *Fantasia original (Capricho a imitación del piano)*, p. 2, c.52 y ss.

Jaume Bosch Renard (1826-1895), continuador de la escuela de Sor y Aguado y, como su amigo Viñas, natural de Barcelona, desarrolló gran parte de su carrera en París, ciudad a la que llegó en 1853. Allí ofreció recitales y llegó a ser conocido como *Le Roi de la guitare*. A partir de 1857 visitó en varias ocasiones Alemania, Bélgica y Holanda, en donde fue igualmente bien recibido. Participó activamente en la vida cultural de la capital francesa, llevando a cabo una destacada labor como profesor de guitarra y en donde mantuvo una estrecha relación con

³²⁷ SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, Madrid, Narciso Ramírez, 1855, Capítulo XXVIII, p. 28.

personalidades como Charles Gounod y Édouard Manet. Entre sus alumnos estaba el guitarrista francés Alfred Cottin (1863-1923), conocido después por ser el dedicatario en la edición impresa³²⁸ de la famosa obra compuesta por Tárrega *Recuerdos de la Alhambra*.

El método de Bosch³²⁹ fue publicado cinco años antes de su muerte en París, lugar en donde falleció. Su nombre aparece como Jacques Bosch y en él encontramos algunos aspectos en los que conviene detenerse. En primer lugar, tras un primer análisis, se observa que es un libro muy bien estructurado desde el punto de vista pedagógico. Por otra parte, además de los ejercicios relacionados con el aprendizaje progresivo, encontramos un repertorio que muestra una gran diversidad de contenidos: obras originales del autor, transcripciones (Haydn y Bellini), piezas de inspiración popular (Jaleo, Jota, Seguidillas gitanas o Zapateado, entre otras), danzas de salón como el vals, composiciones en forma de homenajes a músicos como Robert Schumann (*Morceau á la Schumann*) o Félix Mendelssohn (*Alla Mendelssohn*), una marcha fúnebre e incluso el arreglo del himno de la nación inglesa. Ello nos descubre la difícil separación que había entre la guitarra académica y aquella de inspiración popular, una retroalimentación que había sido ya expuesta con refinamiento por Arcas (y previamente, de manera menos elegante por Huerta) y que trascendería como una de las simbiosis más ricas que haya experimentado instrumento alguno a través de los siglos, tanto desde el punto de vista técnico como estilístico.

Revela desde el principio, tal y como ocurre con la gran mayoría de tratados pedagógicos publicados en España en la segunda mitad del siglo XIX, una clara continuación de las enseñanzas que se encuentran en los tratados de consejos de Aguado y Sor. En la siguiente imagen podemos observar algunos detalles que demuestran el seguimiento de algunos postulados indicados por Aguado sobre la posición de la mano derecha:³³⁰

³²⁸ *Recuerdos de la Alhambra* fue en un origen dedicada a Concha Gómez Jacoby, mecenas durante algún tiempo del guitarrista de Villareal. Titulada *Improvisación ¡A Granada! Cantiga Árabe* en el manuscrito de 1899, en él se puede leer la siguiente dedicatoria: «a mi eximia discípula Sra. D^o Conchita G. de Jacoby, su Maestro y amigo Francisco Tárrega, Málaga 8- Diciembre, 1899».

³²⁹ BOSCH, Jacques (Jaume): *Méthode de guitare*, Paris, Vve. E. Girod, 1891. Biblioteca Digital Hispánica.

³³⁰ *op. cit.*, p. 11.

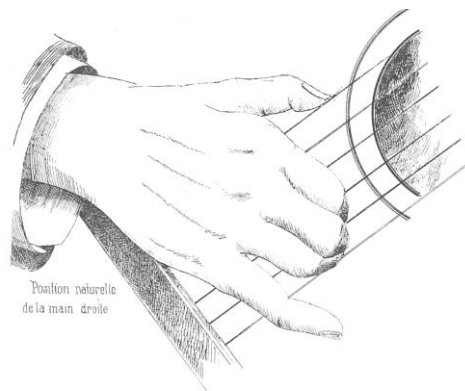


Figura 87. Jaume Bosch, *Méthode de guitare*, lámina 1ª.

El pulgar flexiona la falange en el momento de la pulsación; la mano sigue una línea de continuidad del antebrazo para poder pulsar con la parte interior de las uñas de los dedos índice, medio y anular y por último, el dedo meñique lo muestra estirado. Destaca el hecho de que aparezca una imagen de la posición sugerida para la realización del rasgueado, un procedimiento que por entonces estaba ya suficientemente asentado. La posición que se muestra, únicamente varía en el recogimiento de los dedos pulgar e índice, que así facilitan la ejecución:



Figura 88. Jaume Bosch, *Méthode de guitare*, lámina 1ª.

Sin embargo, Bosch no comparte la participación del dedo anular de forma equilibrada en la mano derecha como defendía Aguado, en clara referencia a los fundamentos de Sor: «N.B. Aunque se debe evitar el uso del dedo anular siempre que sea posible, presentamos este ejercicio para casos en los que no se pueda hacer de otra

manera»,³³¹ «Debemos evitar tocar con el dedo anular de la mano derecha, pero como es inevitable tener que hacerlo en algunos fragmentos, pensamos que deberíamos incluirlo en nuestro método para que sea completo, incluyendo esos casos inusuales».³³² En este sentido, llama mucho la atención la siguiente digitación propuesta por Bosch para un modelo de arpeggio básico de cuatro notas:



Figura 89. Jaume Bosch, *Méthode de guitare*, p. 4.

Y seguramente es esa la razón por la que no presenta un trémolo de tres notas, sino de tan solo dos, sin intervención del anular:



Figura 90. Jaume Bosch, *Méthode de guitare*, p. 66.

Siguiendo a Sor, hace especial hincapié en la importancia del dominio de las terceras y sextas e igualmente muestra su preferencia para alternar pulgar e índice en arpeggios como el siguiente:

³³¹ «N.B. Bien que l'usage de l'annulaire doit être évité le plus possible nous donnons cet exercice pour les cas où l'on ne peut faire autrement», *ibid.*, p. 48.

³³² «On doit éviter de jouer avec l'annulaire de la main droite mais comme il est indispensable de le faire dans certains morceaux du genre de celui-ci nous avons cru devoir le mettre dans notre méthode afin qu'elle contienne tout, même les irrégularités nécessaires», *ibid.*, p. 50.

N.B. Il est indispensable de ne pas laisser tomber les doigts de la main droite vers le chevalet pendant que le pouce et l'index parcourent les différentes cordes.



Figura 91. Jaume Bosch, *Méthode de guitare*, p. 38.

El apartado dedicado al rasgueado merece una especial atención por varias razones. En primer lugar, porque supone una de las primeras menciones incluidas en un método de guitarra del siglo XIX, aunque en este caso la explicación sea más bien rudimentaria:

Del Rasgueado. El *Rasgueado* es una manera especial de tocar las cuerdas, propia de los Gitanos.

Los profesores que nos han precedido han creído que debían desechar el rasgueado, bajo el pretexto de que era utilizado solo por guitarristas ordinarios. Hoy en día los estudios que profundizan en los instrumentos antiguos nos permiten afirmar que el rasgueado es un precioso legado que los moros han dejado a los españoles, y con este procedimiento encontramos efectos de ritmos adorables que nadie puede reemplazar; lo recomendamos de una manera muy especial a nuestros alumnos. Algunos de estos jóvenes, venidos de lejos, gente joven inteligente y distinguida, han afirmado que nunca habían escuchado algo que tuviese tanta gracia y que fuera más original en sus largos viajes por el mundo. Por solo citar a dos, M M. Guillermo G. de Osma y el conde Guy de Polignac, a su vuelta de Granada estaban tan entusiasmados con las Seguidillas Gitanas que nos han pedido sean incluidas en nuestro método.

Para hacer el rasgueado, en lugar de pulsar las cuerdas, como se hace habitualmente, se tocan sucesivamente con la parte superior de las uñas de los cuatro dedos, siguiendo desde la sexta cuerda a la primera y en ciertos casos se vuelve desde ésta a la 5ª o la 6ª, rozando las cuerdas con el lado interior del dedo índice.³³³

³³³ «Du Rasgueado: Le Rasgueado est une manière spéciale de toucher les cordes particulières aux Gitanos. Les professeur qui nous ont précédé ont cru devoir dédaigner le rasgueado sous prétexte que les guitaristes commun seuls s'en servaient aujourd'hui que les études approfondies des instruments anciens nous permettent affirmer que le rasgueado est un legs précieux que les maures ont fait aux Espagnols et que nous trouvons avec ce procédé des effets de rythmes adorables que rien ne peut nous remplacer, nous le recommandons d'une façon toute spéciales à nous élèves. Quelques uns de ceux-ci d'ailleurs jeunes

Resulta difícil de entender que una persona con una formación musical como la de Bosch omita cualquier referencia al rasgueado de la guitarra barroca, relacionando su origen exclusivamente con la cultura árabe y con su práctica en la cultura gitana. Por otra parte, es posible que su estancia en Francia durante tantos años le alejara del repertorio que por entonces era habitual en nuestro país, en donde el rasgueado era ya un procedimiento bastante asentado. En cualquier caso, es un texto muy ilustrativo.

El método de Bosch, su figura y su música, fueron así reseñados por Felipe Pedrell en su *Diccionario biográfico y bibliográfico de Músicos y Escritores de Música españoles, portugueses é hispano-americanos, antiguos y modernos: acopio de datos y documentos para servir a la historia del arte musical en nuestra nación*:

[...] Bosch era lo que se llama un compositor de talento que conocía al dedillo todos los secretos de la técnica de su arte. Pocos tratadistas de guitarra le aventajaron bajo este concepto, excepción hecha de Sors, tan buen músico como Bosch. Basta pasar los ojos por una sola de la infinidad de bellísimas lecciones, mejor dicho, composiciones adecuadas que adornan este método, cuya división didáctica para los efectos de la enseñanza está bien calculada. Aparte de las composiciones de guitarra a solo, Bosch fue de los que con mayor fortuna aplicaron a la guitarra como instrumento acompañante á la melodía de salón, sin espantarle los prestigios del afortunado y asenderado rival de la guitarra, el piano [...] ³³⁴

Federico Cano (1838-1904), hijo de Antonio Cano, no llegó a ver la publicación de su *Método de guitarra: con texto español y francés (obra póstuma)*³³⁵ ya

gens fort intelligents et fort distingués nous ont affirmé d'avoir rien entendu au cours de leurs longs voyages de plus gracieux et de plus original dans aucun pays du monde. Pour n'en citer que deux MM. Guillermo G de Osma et le comte qu'ils nous ont prié de les mettre dans notre méthode.

Pour faire le Rasgueado au lieu de pincer les cordes comme on le fait d'habitude, ou les touche successivement avec le dessus des ongles des quatre doigts en suivant les cordes de la 6^a à la chanterelle et dans certains cas un revient de celle-ci à la 5e ou 6e en frôlant les cordes avec le méplat intérieur de l'index», *ibid.*, p. 42.

³³⁴ MANGADO ARTIGAS, Josep María: *La guitarra en Cataluña*, Londres, Tecla Editions, 1998, p. 171

³³⁵ Madrid, Ildefonso Alier, 1908.

que salió a la luz después de su muerte, en 1908. En el prefacio aparecen ideas ya expresadas por su padre:

[...] La guitarra aun no está bien comprendida por muchos de los que se precian de ser guitarristas; este instrumento es tal vez el más á propósito para causar ilusión con la semejanza de una orquesta en miniatura, especialmente si se oye en un local á propósito donde pueda ser bien apreciada la delicadeza de su melodía y la variedad de sus gracias y recursos. También es muy á propósito para acompañar algunos otros instrumentos por reunir una armonía bastante completa [...]

Este método sigue de manera fiel, mediante exposiciones teóricas y ejercicios, todas las enseñanzas y procedimientos que su padre expuso en sus tratados pedagógicos. Incluye una sección titulada «33 Estudios de autores varios que considero de suma utilidad para el guitarrista», casi todos ellos compuestos por Sor aunque sin llegar a decirlo. Finaliza este método con tres composiciones propias: dos estudios y un preludio-estudio (en donde aparecen digitadas todas las escalas con el índice y anular en alternancia) y un *Estudio* de Francisco Tárrega (que después llevaría por título *Estudio Brillante*) con la dedicatoria *Al brillante guitarrista D. Federico Cano*.

La figura de mayor relevancia desde Sor hasta la aparición de Tárrega será, sin duda, la del almeriense Julián Arcas (1832-1882). Nacido un año antes que Johannes Brahms y en plena época de estrenos de óperas como *Norma*, de Bellini (1831), *Roberto el diablo*, de Meyerbeer (1831) o *L'elisir d'amore*, de Donizetti (1832), su carrera entronca plenamente con el espíritu romántico europeo. Aunque ha sido solo recientemente cuando se han desarrollado estudios que le hacen merecedor de un mayor reconocimiento en el mundo de la guitarra académica, es necesario observar ciertas circunstancias que demuestran esa posición importante en la historia de la guitarra.

Arcas tuvo en su juventud la oportunidad de ser escuchado por Trinidad Huerta³³⁶, quien le animó en el desarrollo de su talento como guitarrista; a su vez, años

³³⁶ «Durante su permanencia en Málaga se hizo oír varias veces, mereciendo los elogios de cuantos tuvieron ocasión de conocer su talento de guitarrista, particularmente del célebre Huerta que á la sazón se

después, el propio Arcas daría algunas clases al joven Francisco Tárrega.³³⁷ Se sabe que fue un fiel seguidor de la escuela de Dionisio Aguado. En un principio estudió con su padre y después lo hizo con José Asencio,³³⁸ discípulo directo del guitarrista madrileño.

Además de una exitosa carrera como concertista, que le llevó a diferentes escenarios internacionales, es necesario destacar el hecho de que contaba para sus conciertos con un instrumento que respondía a las exigencias de la época y ello, sin duda, fue un factor determinante. El encuentro con su paisano Antonio Torres (1817-1892) a principios de la década de 1850 dio lugar a una suerte de simbiosis que quizá no tenga parangón en la historia guitarrística. Esa colaboración entre guitarrista y guitarrero originó una nueva dimensión en las guitarras que creó Torres, posibilitando unas dinámicas, sonoridades y efectos que se ajustaban a los conceptos musicales del guitarrista almeriense, siendo instrumentos capaces de ofrecer una mayor proyección sonora en tiempos en los que los grandes virtuosos brillaban en el piano (también cada vez más sonoro) o el violín. Ambos son protagonistas del paso de la guitarra *clásico-romántica* a la moderna. En las críticas y notas de los recitales de Arcas se observan constantes alusiones a la calidad de su sonido, claridad de ejecución y equilibrio de las voces. Ese virtuosismo revela la posesión de una técnica seguramente más refinada de lo que comúnmente se reconoce.

hallaba en aquella capital y que le animó, á que emprendiese la carrera de concertista». *La España Musical*, Año I, nº 33, p. 4

³³⁷ Domingo Prat, en su *Diccionario de guitarristas* incluye una nota de *La Ilustración Musical* (3-II-84) en la que se le considera alumno de Tárrega: «[...] Tárrega no es de aquellos que hemos citado, sino un artista en toda la extensión de la palabra, como que fue no solo discípulo del célebre Arcas [...]»

³³⁸ Aunque existe poca información sobre este guitarrista, que curiosamente ni siquiera tiene entrada en el *Diccionario de guitarristas* de Domingo Prat, Eusebio Rioja aporta una interesante información: «En 1878 Asencio daba clases de guitarra y bandurria por música y cifra, en el número nueve de la Plaza de la Merced (El Martes, no 10, Málaga, 8-X-1878). Y en 1886, se anunciaba como profesor de guitarra domiciliado en el número ocho de la calle Santamaría (La Unión Mercantil, Málaga, 12, 13, 14 y 15-XII-1886). Conocemos un fragmento de cierto libro escrito por él, titulado *Verdadero arte de tocar la guitarra por cifra sin ayuda de maestro*, método publicado en 1884, que contiene en su índice algunos consejos prácticos y el siguiente compendio de obras: Murcianas, Malagueñas, Soledad popular, La Rosa o Panaderos, Peteneras, Tangos, Jota, Sevillanas, Gallegada, Wals, Wals-Polka, Polka-Mazurca, Schotisch y Habanera». En «Julián Arcas y el flamenco», *Jondoweb* [en línea], <<https://www.jondoweb.com/contenido-julian-arcas-y-el-flamenco-761.html>>. [Consulta: 17/05/2020]. Se puede considerar un verdadero precedente del método para guitarra flamenca que Rafael Marín escribió en 1902 con el título *Método de Guitarra. Flamenco. Por música y cifra. Único publicado de aires andaluces*.

En el repertorio de sus programas no se incluyen obras escritas por sus predecesores, encontrando como única referencia directa a ellos su composición *Variaciones sobre un tema de Fernando Sor*. Su catálogo de obras se puede clasificar en cuatro grandes grupos: por una parte, las variaciones, arreglos y fantasías sobre temas de óperas (*La Traviatta, El pirata, Ernani, Rigoletto, Norma, Lucía de Lammermoor...*) y zarzuelas (*Marina, Los diamantes de la corona, El postillón de La Rioja...*); otro conjunto lo forman las creaciones originales, que incluyen desde piezas de salón (polkas, mazurcas, tangos...) hasta piezas cortas, estudios, variaciones y fantasías sobre temas varios, no operísticos (*Grandes variaciones sobre motivos tiroleeses*); un tercer grupo estaría compuesto por arreglos de obras escritas para otros instrumentos, como la *Marcha fúnebre* de Thalberg y, finalmente, un conjunto de composiciones basadas en temas populares españoles (*La Rondeña, La Soleá, La Jota aragonesa, La Gallegada, El Fandango, La Murciana, Improvisación sobre motivos andaluces, Potpourri de Aires Nacionales...*). Es evidente en la obra de Arcas un enraizamiento en la exuberante tradición guitarrística española y uno de los muchos ejemplos lo encontramos en su *Bolero*, en el que nos llegan ecos de las seguidillas que Fernando Sor plasmó en sus canciones.

Es verdad que un tipo del repertorio que presentó Arcas en sus recitales lo había incluido con anterioridad el alicantino Trinidad Huerta. Sin embargo, el tratamiento compositivo y el concepto instrumental se adivinan diferentes. El virtuosismo exacerbado de Huerta parece un fin en sí mismo y, aunque Arcas no tuviera intención de prescindir de él, se observa un criterio musical más elevado y un concepto instrumental muy superior. Entre sus obras más sobresalientes podríamos destacar *Polaca fantástica, Fantasía sobre el paño o sea el Punto de la Habana*, o su *Andante*, en una demostración admirable de escritura chopiniana en la guitarra.

Es una lástima que Arcas no dejara testimonio escrito de sus aproximaciones técnicas aunque se puede afirmar que sus procedimientos instrumentales tenían una evidente base en la tradición guitarrística que legó Dionisio Aguado. Acerca de la pulsación con uñas o sin ellas, carecemos a día de hoy suficientes pruebas documentales que nos permitan sostener de manera fehaciente la elección por

parte de Arcas de uno u otro procedimiento (e incluso pudiera ser que a lo largo de su vida experimentara con diferentes aproximaciones), aunque en ese sentido, existe un valioso testimonio que se refiere a ello:

[...] Julián Arcas debe considerarse un digno sostenedor del arte e instrumento de los Sors y Aguados, por la pureza y dulzura que hace brotar de las cuerdas de la guitarra, que puntea con las yemas de los dedos, que es lo menos común en los guitarristas contemporáneos; por la vibración y expresión que da a las notas que pueden competir con la de la voz humana; por su ejecución limpia y agilidad de ambas manos, la igualdad de los sonidos de suyo claros y sonoros y por su correcta y esmerada escuela.³³⁹

Por otra parte, Emilio Pujol afirma que los guitarristas que Tárrega conoció, incluso Arcas, tocaban con las uñas.³⁴⁰

Por lo hasta aquí expuesto, se puede decir que Arcas ocupa un espacio que da una continuidad lógica en España a la enorme expansión que la guitarra experimentó con Aguado y Sor, personificando el protagonismo y desarrollo que necesitaba el instrumento para que una figura como la de Tárrega emergiera pocos años después. En Arcas encontramos una convergencia de los principales elementos que reúne la guitarra española en el segundo tercio del siglo y que se refieren principalmente a tres aspectos: reconocimiento de la herencia de la escuela de Aguado, desarrollo de la plenitud sonora del instrumento y aplicación de nuevos procedimientos instrumentales absolutamente permeables a la música de inspiración popular. Se puede considerar a Arcas como el primer guitarrista que desarrolla de manera deslumbrante una gran variedad de elementos con marcada identidad nacional dentro del ámbito académico y que anteriormente ya habían recibido la denominación de *aires andaluces*. Ello le convertiría en realidad en un pionero de la guitarra flamenca de concierto³⁴¹ y de hecho, guitarristas posteriores asentados ya en un género flamenco establecido lo tuvieron

³³⁹ FARGAS Y SOLER, Antonio: «Biografías de los músicos más distinguidos de todos los países», en *La España musical*, Barcelona, Año I, n. 33, p. 3 y n. 34, p. 3.

³⁴⁰ PUJOL, Emilio: *El dilema del sonido en la guitarra*, Buenos Aires, Ricordi americana, 1960, p. 22.

³⁴¹ Existieron precedentes guitarrísticos en el desarrollo de un repertorio que se identifica con los *aires andaluces* poco antes de mediar el siglo XIX. Véase RIOJA, E. y SUÁREZ-PAJARES, J.: «La guitarra flamenca de concierto: desde los orígenes hasta Rafael Marín» en *Historia del Flamenco*, Sevilla, Tartessos, 1995.

como referencia, tocando piezas a las que se referían como *Seguidillas de Arcas* o *Granadinas al estilo de Arcas*. Nos atrevemos a decir que, aunque no llegó a tiempo de dejar su valía como intérprete en las grabaciones que empezarían poco después, debió tener en Ramón Montoya su más cercano seguidor, tanto desde el punto de vista de aproximación académica como de la técnica y resultado sonoro. Arcas dejó una profunda huella y muchos seguidores, entre los que destacan sus discípulos Juan Parga Bahamonde (1843-1899)³⁴² y Carlos García Tolsa³⁴³ (1858 -1905).

Fueron numerosos los guitarristas españoles que nacerían en torno a 1852, año del nacimiento de Francisco Tárrega. Entre ellos podemos destacar, además de los ya mencionados discípulos de Arcas, a Luis Soria Iribarne (1851-1935), José Martínez Toboso (1856-1912) y Baldomero Cateura (1856-1929).

La simbiosis entre la guitarra académica y la flamenca tuvo en el *Método de Guitarra* de Rafael Marín,³⁴⁴ publicado en 1902, un paradigma escrito inigualable. En el recorrido que propone el autor por diferentes procedimientos instrumentales, se encuentran numerosos recursos que serán empleados, sobre todo, por los compositores españoles del siglo XX, sin olvidar la atención que reciben por parte de muchos otros compositores europeos y americanos. Uno de los ejemplos más sobresalientes lo encontramos en el hecho de que fue ese tratado de Marín (junto a otro método de Aguado y las piezas de Arcas Soleá, Rondeña y Malagueña) una de las fuentes de estudio que Manuel de Falla eligió, en su intención de conocer más profundamente las posibilidades de la guitarra. En su *Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy*³⁴⁵

³⁴² Parga desarrolló gran parte de su carrera tocando una guitarra de nueve cuerdas. Los dos caminos que la guitarra flamenca y la que hoy denominamos clásica se habían empezado a desarrollar a partir de mediados del siglo XIX quedaban cada vez más definidos: «En 1893, el editor malagueño López y Griffó había publicado *La Guitarra Española. Gran Colección de obras características para guitarra que publica esta Casa en colaboración con el primer Guitarrista de Cámara y maestro honorario de varios Conservatorios Sr. Don Juan Parga*. Esta colección estaba dividida en dos secciones: «Repertorio Andaluz tomado del pueblo con mecanismo fácil», (Malagueñas, Granadinas, Sevillanas, Panaderos, Peteneras, Soleá, Seguidillas gitanas, Guajiras, Polos, Fandango, Caleseras y Zapateado) y «Repertorio de Concierto con mecanismo de escuela» (Rapsodias sobre la Colección Andaluza, Fantasías sobre motivos de óperas escogidas, Colección de obras originales del Autor, Arreglos de Zarzuelas de Actualidad)». En CASARES RODICIO, Emilio y ALONSO GONZÁLEZ, Celsa: op. cit., p.347.

³⁴³ Carlos García Tolsa fue director de la Estudiantina Fígaro, una célebre agrupación de instrumentos de pulso y púa que tuvo trascendencia internacional. Fue fundada por el guitarrista Dionisio Granados en 1879.

³⁴⁴ MARÍN, Rafael: *Método de Guitarra, Flamenco, por música y cifra*, Madrid, Sociedad de autores españoles, 1902.

³⁴⁵ Copyright 1920 by J. W. Chester and Co.

encontramos el mismo arpeggio que aparece en el método del sevillano y que a lo largo de la obra de Falla se convierte en un motivo recurrente:



Figura 92. Manuel de Falla, *Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy*, c.2.



Figura 93. Rafael Marín, *Método de Guitarra*, ejemplo de rasgueado, p.79.

Rafael Marín se hace eco de la tradición guitarrística de Aguado, no solo por sus referencias a algunas de las indicaciones que recomienda el guitarrista madrileño sino también por la posición de la guitarra y de las manos que muestra Marín en la imagen que aparece en su método:



Figura 1.^o

Figura 94. Rafael Marín, *Método de Guitarra*, p. H.

Es un libro que no solo sistematiza el toque flamenco, describiendo y clasificando los procedimientos instrumentales más habituales del momento en su género, sino que aglutina en compendio importantes elementos de la guitarra «tocada por lo serio» y la guitarra «en el género andaluz» en el que «no hay ni hubo jamás escuela de manos, sino que cada uno las ha colocado como ha podido ó sabido».³⁴⁶

³⁴⁶ *ibid.*, Introducción, p. 7

En la Introducción, Marín afirma que «...El hacer un método para aprender á tocar la guitarra con verdadera maestría, si no imposible, por lo menos es muy difícil, y mucho más después de haber publicado los suyos los mejores guitarristas, como D. Fernando Sors, D. Dionisio Aguado, etc.» Entre las pautas que propone y que recogen esa tradición española, la figura de Aguado tendrá prevalencia. Muchos de los consejos sobre el modo de pulsar son un eco de aquellos que Aguado había expuesto décadas antes y entre ellos encontramos: «25. Se debe procurar herir la cuerda con la yema del dedo, y ella, sólo al resbalar, pasará por la uña haciéndole producir el sonido fuerte y limpio, lo que no sucedería si se hiciese con la uña sola.»³⁴⁷ Igualmente advierte Marín sobre la impropiedad de apoyar dedo alguno sobre la tapa.³⁴⁸

Una indicación novedosa hasta entonces (si no en la práctica, al menos lo era entre publicaciones impresas) era la que refiere a la posición del dedo pulgar en la realización de escalas: «28. El pulgar de la mano derecha no debe esconderse detrás de ésta, (fig.1) excepción de cuando se hacen escalas, pues entonces es muy conveniente vaya unido al índice, al que dará fuerza y seguridad. La forma de herir la cuerda, tanto de este dedo como de los demás, será apoyando fuerte sobre ella y hacia la tapa de la guitarra, pero de ninguna manera hacia fuera con el pulgar y hacia arriba con los otros.»³⁴⁹ Como vemos, la pulsación apoyando queda aquí también descrita.

Es también destacable la recomendación que en muchas ocasiones hace sobre la importancia del dedo pulgar «que en lo flamenco es muy útil»:

142. El ejercicio siguiente debe de hacerse con el dedo pulgar, con el objeto de que este dedo, que en lo flamenco es muy útil, tome fuerza, seguridad y ejecución.



Figura 95. Rafael Marín, *Método de Guitarra*, p. 46.H.

³⁴⁷ *ibid.*, Primera Parte Teórica, Sección primera, Capítulo IV, *De la ejecución*, p. 10

³⁴⁸ *ibid.*, Primera parte Práctica, Sección primera, Capítulo I, *Advertencias I*, p. 25

³⁴⁹ *op. cit.*, Primera parte Teórica, Sección primera Capítulo primero, *De la ejecución*, p. 11.

En las primeras páginas del método se encuentran imágenes sobre la colocación de la mano derecha para el rasgueado (pp. I-J), cuyos procedimientos describirá en la Sección 2ª de la segunda parte, después de haber expuesto la técnica del punteado mediante ejercicios en el uso del ligado, acordes, arpeggios y trémolos de tres, cuatro y cinco notas, una prueba más acerca de la intención del autor de ofrecer un método con una pauta musical valiosa, que pudiera complementar la tradición de los recursos instrumentales hasta entonces conocidos de la guitarra académica.

Estamos, pues, ante un método que supuso una sistematización muy importante de diversas técnicas y procedimientos que fueron canalizando los llamados *aires nacionales* o *andaluces*, y que habían empezado a surgir en las primeras décadas del siglo XIX, desarrollándose a lo largo de todo el siglo. Eran los fundamentos de lo que se denominaría guitarra flamenca de concierto.

V.2.4. La figura de Francisco Tárrega

Hay un consenso general en considerar a Tárrega como el creador de la técnica moderna de la guitarra. Así se puede leer en la práctica totalidad de los libros escritos sobre la historia y evolución de la guitarra. Entre otros ejemplos, Graham Wade afirma que Tárrega desarrolló nuevos principios de la técnica guitarrística³⁵⁰; igualmente encontramos esa aseveración en palabras de Harvey Turnbull cuando se refiere a él como el guitarrista que desarrolló nuevos principios de la técnica del instrumento³⁵¹. Sin embargo, el primero no describe ninguno de esos supuestos nuevos principios y el segundo se refiere a algunos procedimientos que ya habían sido puestos en práctica anteriormente. En realidad, la figura de Tárrega supone una culminación y epítome de la mejor tradición guitarrística española en donde confluyen los procedimientos más adecuados para llevar al instrumento a una nueva dimensión. En ese sentido, su trascendencia viene dada por el desarrollo de aspectos instrumentales

³⁵⁰ WADE, Graham: *Traditions of the Classical Guitar*, Londres, John Calder Ltd., 1980, p. 145.

³⁵¹ TURNBULL, Harvey: *The guitar from the Renaissance to the Present Day*, Londres, B. T. Batsford Ltd., 1974, p. 106.

que, aunque habían sido propuestos años antes, su tratamiento los convierte en reveladores.

En primer lugar, concibe la guitarra a imagen y semejanza del piano, no como instrumento imitador (de lo cual queda lejos) sino como receptor y transmisor de un espíritu musical basado en su capacidad de fraseo, posibilidades sonoras y valor melódico. Sin duda alguna, el estudio del piano en sus años de formación musical, le llevó a explorar maneras de trasladar ese lenguaje y su espíritu a la guitarra. Debemos tener en cuenta que el contenido musical de las obras escritas para ella en la segunda mitad del siglo XIX tenía un nivel que distaba mucho de lo que se podía esperar si se comparaban con las compuestas para el piano años antes. El retraso en la guitarra era evidente. Es por ello, que la mayor parte de sus transcripciones vienen del repertorio pianístico, aunque se encuentra también un grupo procedente del repertorio orquestal, operístico y de zarzuela. Por otra parte, aunque recurre ocasionalmente a algunos temas de inspiración popular como pudieran ser *La Cartagenera* o la *Gran Jota de concierto*, es evidente su intención de establecer pronto una separación clara entre la guitarra flamenca y la guitarra que por entonces algunos denominaban académica. La frontera entre ambas había quedado muy diluida en España en la segunda mitad del siglo XIX y el mejor ejemplo de esa retroalimentación lo personaliza Arcas. Las obras originales de Tárrega son poco ambiciosas desde el punto de vista formal, en donde se hace presente una estética cercana a la música de salón y en el que son numerosas las danzas que miran a un pasado más lejano (como la gavota, el minueto o la pavana) junto con otras de corte más reciente (mazurcas, valeses o polkas). Es también recurrente la orientación alhambrista en algunas de sus creaciones (*Recuerdos de la Alhambra* o *Capricho árabe*), una corriente que también hallamos entre algunos compositores de la época como Bretón, Chapí o el mismo Albéniz. Las obras de Tárrega están siempre escritas con una concepción instrumental ejemplar, de la que consigue resultados sonoros sorprendentes. Un paradigma de ello lo constituye la serie de *Preludios*, que bien podrían ser considerados como estudios de expresión. Numerosas han sido las obras que erróneamente se le atribuyeron como compositor y que con el tiempo encontraron el reconocimiento de su verdadero creador. En este sentido, el ejemplo más conocido es el de la *Fantasia sobre motivos de la Traviata*, que en realidad fue escrita por Julián Arcas

Francisco Tárrega y Eixea nació en Villareal (Castellón) en 1852 por lo que apenas tres años separan su venida al mundo y el fallecimiento de Aguado. Según nos cuenta Domingo Prat, «de niño tuvo oportunidad de oír en distintas ocasiones al “ciego de la Marina”, el cual tenía fama de célebre tocador de guitarra, sin rival en aquel entonces por la región valenciana...poco tiempo después, recibió lecciones de Félix Ponzoa y Cebrián».³⁵² El verdadero nombre del que sería su primer profesor era Manuel González. En cualquier caso, más allá de los inicios mencionados con guitarristas aficionados, poco se sabe acerca de su primera formación como guitarrista. Es probable que la popularidad del instrumento fuera en sí misma la principal fuente de inspiración del joven Tárrega, quien seguramente tuviera en la música que se escuchaba en la calle o en las fiestas sus primeros encuentros. Es posible incluso que por entonces se acercara más al mundo de la guitarra flamenca que al de la guitarra académica; sus primeras composiciones, relacionadas con el empleo de temas populares (también llamados *aires nacionales*) siguen en ese sentido cierta influencia de Arcas. Sí sabemos de la honda impresión que le causó escuchar al guitarrista almeriense en concierto³⁵³, la sorpresa que causó en éste escuchar al joven Tárrega y la posterior residencia en Barcelona (aunque breve) para recibir lecciones de Arcas, principal referencia pedagógica de Tárrega, junto a la de Tomás Damas. Es, por tanto, heredero de la escuela de Aguado. Como dato adicional, se observa en una interesante fotografía de su juventud, el dedo meñique de la mano derecha estirado, tal y como proponía el guitarrista madrileño.

³⁵² *op. cit.*, p. 312.

³⁵³ Emilio Pujol, *op. cit.*, pp. 36-37.



Figura 96. Francisco Tárrega (Museo de la ciutat, Casa de Polo de Vila-real).

Su formación pianística inicial, que seguiría en paralelo a su fervor por la guitarra, corrió en un principio a cargo de Eugenio Ruiz quien, según Emilio Pujol, tenía la mejor academia de música de la ciudad de Castellón.³⁵⁴ Tras escuchar en concierto a Julián Arcas en 1862 y por consejo al parecer del reputado guitarrista, éste se ofreció para orientarle en sus estudios y por ello es enviado a Barcelona, ciudad en donde por aquel entonces residía el guitarrista almeriense. Por dificultades económicas regresa pronto y sabemos, por el guitarrista Cimadevilla, que también recibió lecciones de Tomás Damas. Sus estudios musicales oficiales los realizó en el conservatorio de Madrid, en donde profundizó en el estudio de las obras pianísticas de Beethoven, Haydn, Chopin y Schumann, entre otros. Su carrera concertística tuvo en el guitarrero Antonio Torres una importante fuente de inspiración en la realización sonora de la guitarra (como lo había sido igualmente con Julián Arcas), teniendo su principal arranque en 1875, con motivo del recital que ofreció en el desaparecido Teatro Alhambra de Madrid. Baltasar Saldoni nos dice sobre Tárrega:

«...uno de los guitarristas más acreditados de España a principios de 1879 [...] En mayo de 1880 tuvo en Madrid el poeta filipino Sr. Paterno, en su casa, una velada literario-musical, y *La Correspondencia de España* del día 30 del citado mes de 1880 dice, al hablar de ella, entre otras cosas, lo siguiente: “ [...]

³⁵⁴ PUJOL, Emilio: *Tárrega, ensayo biográfico*, Valencia, Artes gráficas Soler, S.A., 1978, p. 32.

Estando encomendada la parte musical al Sr. D. Francisco Tárrega, que es el Sarasate (10 de Marzo) de la guitarra, no hemos oído, ni es posible oír, cosa mejor en semejante instrumento” [...] »³⁵⁵

Son numerosos los autores que han escrito biografías, artículos y ensayos sobre la figura de Tárrega. Entre ellos, podemos destacar a Domingo Prat, quien en su *Diccionario*³⁵⁶ describe con minuciosidad los numerosos encuentros con el guitarrista y las muchas oportunidades que tuvo de escucharle; Emilio Pujol, discípulo y gran admirador que escribió una interesante biografía, mencionada anteriormente, aunque en ocasiones resulte demasiado inclinada a la exaltación y evidence cierta falta de estudio crítico; y más recientemente, las biografías que publican Adrián Rius en 2002³⁵⁷, en donde se incluye una parte importante de información ya conocida y la escrita por Wolf Moser.³⁵⁸

Analicemos, pues, las razones por las que existe un cierto consenso general acerca de la supuesta *revolución* técnica aducida entre sus defensores y el diferente criterio que exponemos en este punto de la investigación.

Desafortunadamente, Tárrega no escribió método alguno. Parece que lo tenía en mente pero ese proyecto nunca llegó a ver la luz.³⁵⁹ Por tanto, debemos confiar en testimonios y observaciones de las personas que lo conocieron, los ejercicios que escribía para sus alumnos y las obras originales y transcripciones que se han conservado, en donde en muchos casos, es posible ver la minuciosidad con la que el guitarrista castellonense escribe un gran número de indicaciones. Para los aspectos relacionados con la posición, las fotografías son un documento insustituible.

³⁵⁵ SALDONI, Baltasar (1881): *Diccionario biográfico-bibliográfico de músicos españoles*, Madrid. Ed. Facsímil de Jacinto Torres, Ministerio de Cultura (Madrid 1986). Tomo IV, p. 337.

³⁵⁶ *op. cit.*, pp. 311-319.

³⁵⁷ RIUS, Adrián: *Francisco Tárrega, 1852-2002*, Vila-real, Ayuntamiento de Vila-real; Departamento de cultura, 2002

³⁵⁸ MOSER, Wolf: *Francisco Tárrega y la guitarra en España entre 1830 y 1960*. Traducción de Antonio Gómez Schneekloth y Alfredo Brotóns Muñoz, Valencia, Piles Editorial de Música, 2009.

³⁵⁹ Emilio Pujol incluye en su libro una carta de Tomás Bretón fechada el catorce de octubre de 1901 en donde le dice: «...¿Qué hay de la publicación de un Método de Guitarra del que me habló su excelente amigo Gomis?». *op. cit.*, p. 146.

Ese punto de inflexión que protagoniza Tárrega en la historia de la guitarra se refiere principalmente a la técnica de la mano derecha, aunque hay elementos en la mano izquierda que también consideraremos. Por tanto, es procedente analizar en primer lugar sus conceptos en cuanto a lo relacionado con la posición, el ángulo de ataque en la pulsación y las digitaciones empleadas por Tárrega, entre otros aspectos, para posteriormente analizar y comprobar el origen de esos procedimientos, su evolución a lo largo de los años y el posible uso anterior de esos procedimientos por parte de alguno o algunos de sus predecesores.

Es muy posible -y muy lógico por otra parte-, que Tárrega cambiara su posición con la guitarra a lo largo de su vida y así parece confirmarlo las imágenes que de él se conservan en distintos períodos. En todas ellas, aparece apoyado el instrumento sobre la pierna izquierda y ésta en elevación sobre un pequeño taburete. Ya nos referimos a este tipo de colocación cuando analizamos el *Nuevo Método* de Aguado de 1843, en donde el guitarrista madrileño la recomendaba «cuando no se usa la trípode». También aparece esa recomendación en algunos de los libros escritos por los italianos de la primera mitad de siglo: ese es el caso, entre otros, de Carulli y Carcassi. Se observa en las fotos de su juventud que el instrumento tenía una mayor inclinación por el lado del clavijero, a una altura que sobrepasaba claramente la línea de los hombros. Con el paso del tiempo, vemos en las imágenes que se conservan de su madurez, un alineamiento más horizontal. En ese sentido, Aguado se mostraba partidario también en su *Nuevo Método* de que el ángulo de inclinación de la guitarra fuera de 20 a 25 grados, una inclinación que aproximadamente coincide con la que Tárrega adopta en sus años de plenitud instrumental.

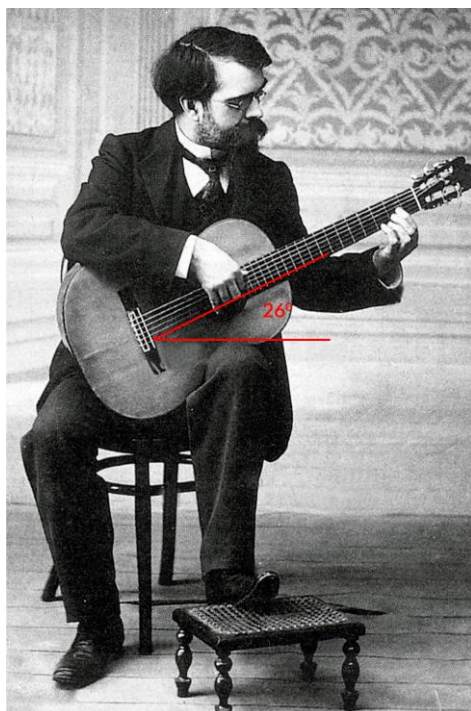


Figura 97. Francisco Tárrega

Como se observa, dista mucho esta posición de la que muestra la imagen de Tomás Damas en su método,³⁶⁰ en donde la inclinación de la guitarra aparece con un ángulo aproximado de cincuenta grados, resultando esta más cercana a la de Tárrega en su juventud. Por contraposición, la colocación de la guitarra que adopta Tárrega en su madurez queda más cercana de aquella que vemos en las imágenes de Arcas. Inevitablemente, cualquier alteración en la posición de la guitarra, lleva implícita un cambio en el ángulo de la pulsación. En este sentido, resulta importante tener en cuenta el tamaño de la guitarra, que se había ampliado con la plantilla de Antonio Torres; de la misma forma, el hecho de tocar con uñas o sin ellas determina ángulo y posición. Sobre este aspecto, parece claro que Tárrega tocó con uñas durante gran parte de su carrera, decidiendo pasar a la pulsación con yema en los últimos años de su vida.³⁶¹

³⁶⁰ Sobre este aspecto, Damas escribe en su método: «Cada uno puede tomarla de la manera que le sea más cómoda; pero prefiero siempre una posición ayrosa que á la par facilite el dominio de todo el diapasón como se ve en la lamina retrato del Autor que lleva cada ejemplar de este metodo», *ibid.*, p. 3.

³⁶¹ Domingo Prat afirma en su *Diccionario* que esta circunstancia se debió al hecho de que a partir de 1900 «...estaba en plena decadencia artística y física; pues en el último año del siglo, su cuerpo hercúleo sufre las molestias de la arterioesclerosis: sus uñas se transforman, se vuelven recias, perdiendo su característica sensibilidad; se desvían, abren y separan de la yema en su parte extrema, lo que hace que se vea obligado a cortárselas...», p. 318. Esta afirmación, sobre el motivo de ese cambio en la pulsación, es sin embargo confrontada por Emilio Pujol y Wolf Moser, proclives ambos a razonar ese cambio a partir de consideraciones estéticas del sonido.

Wolf Moser afirma que su técnica con yema «se remonta como muy pronto al año 1901».³⁶² Pujol nos dice en su libro sobre el sonido de la guitarra que, al modificar Tárrega su pulsación con uñas, «pasó a no usar uña alguna».³⁶³ En un texto de Joan Manén³⁶⁴ que Pujol incluye en su libro sobre Tárrega, encontramos el siguiente fragmento: «...Me dejó oír un arreglo suyo de Schumann, y me explicó una nueva manera de pulsar que requería más estudio, otros sacrificios, nuevos esfuerzos...»³⁶⁵ Lamentablemente, no podemos saber con seguridad a qué aspecto de la pulsación se refería aunque es muy posible que tuviera en la pulsación con yema su núcleo principal. Prat y Pujol coinciden en que el primer concierto realizado sin uñas tuvo lugar en *El Quatre Gats* de Barcelona en 1902.

El asentamiento definitivo del ataque perpendicular que adopta Tárrega es un elemento que caracteriza su concepto de sonido. Tiene su precedente directo en Tomás Damas pero es aquel quien lo sistematiza. Aguado recomendaba realizar el primer contacto con las cuerdas con la yema para deslizar ésta hacia la uña y ello requiere una ligera oblicuidad en el ataque. Es fácil ver esa colocación, ya descrita, en la lámina segunda de su *Nuevo Método*. Se puede deducir, por tanto, que existen dos etapas, tanto en la posición como en la consiguiente *nueva* pulsación de Tárrega: ambas tienen el punto de inflexión y una relación estrecha con el momento en el que la pulsación es realizada con las uñas o con la yema.

La pulsación *apoyando* es uno de los procedimientos en los que más se ha abundado al hablar del sonido de Tárrega. Pujol lo describe así: «...Tárrega, que no usaba uña ninguna, atacaba generalmente la cuerda en dirección perpendicular a la misma, descansando, después de la impulsión, sobre la cuerda inmediata». El sonido apoyado del pulgar había sido descrito muchos años antes y por lo que se refiere a la pulsación *apoyando* de los otros dedos, ya hicimos mención a la explicación que al respecto ofrecía Damas en su método de 1867. Esta es otra demostración de la continuidad en la asimilación de procedimientos que Tárrega lleva a cabo, recogiendo

³⁶² *op. cit.*, p. 82.

³⁶³ *op. cit.*, p. 23.

³⁶⁴ Joan Manén (1883-1971) fue compositor y un extraordinario violinista barcelonés.

³⁶⁵ *op. cit.*, p. 124.

elementos que estaban presentes en la tradición guitarrista española y elevándolos a través de sus creaciones.

El uso equilibrado del anular de la mano derecha es seguramente uno de los puntos más sobresalientes en su concepto instrumental y de hecho, ese es uno de los aspectos que mayor trascendencia ha podido tener hasta la actualidad. Aunque grandes guitarristas como Giuliani y Aguado ya habían propugnado esta idea, en contraposición a Sor, Tárrega lleva su utilización hasta niveles nunca vistos anteriormente. Ello también tenía un importante precedente en obras en donde aparecía el trémolo de tres notas con el anular, medio e índice (ya vimos ese procedimiento entre guitarristas españoles como Antonio Cano, José Viñas, Julián Arcas o Tomás Damas) pero resulta evidente que el guitarrista castellanense eleva considerablemente su tratamiento. Así podemos verlo en el siguiente Preludio:³⁶⁶



Figura 98. Francisco Tárrega, *Preludio* n° 25.

Encontramos otro ejemplo en el siguiente prelude, en donde Tárrega propone una digitación anular-medio-índice desde la primera cuerda hasta la quinta:³⁶⁷

³⁶⁶ GANGI, Mario y Carfagna (ed.): *Tárrega, Opere per chitarra, Vol. 1 Preludi, 1° serie*, Ancona, Bèrben, 2010, *Preludio* 25.

³⁶⁷ ANDÍA, Rafael y Javier Quevedo (ed.): *The collected guitar works*, Reprints of editions published up to 1909, Vol. 1, Heidelberg, Chanterelle, 1992, *Preludio* 9.

cuerdas superiores con el dedo pulgar, tal y como muestra la exposición del tema en la siguiente fuga de J. S. Bach, en transcripción de Tárrega.³⁶⁹



Figura 101. Francisco Tárrega, J.S. Bach, *Fuga* BWV 1001-

La conveniencia de aproximar el dedo pulgar al índice para la ejecución de escalas, había sido propuesta por Rafael Marín en su método. En las siguientes imágenes podemos ver cierta similitud entre la mano del guitarrista flamenco y la de Tárrega.

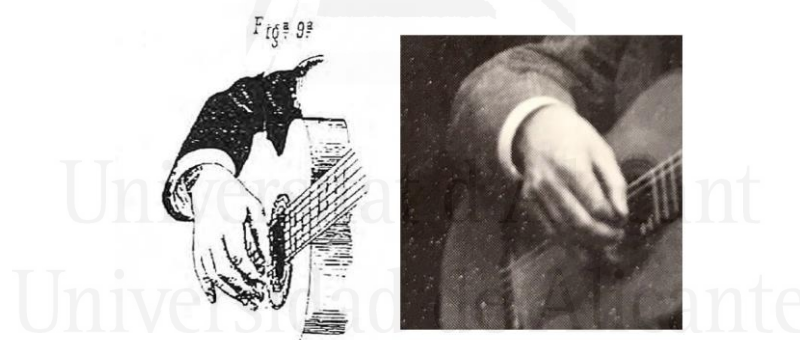


Figura 102. Comparativa pulgar entre Rafael Marín y Francisco Tárrega.

Por lo que respecta a las novedades relacionadas con la mano izquierda que presenta Tárrega, no son numerosas. Por una parte, la tradición española conserva una línea de continuidad acerca de la precisa colocación del pulgar en el diapasón, que podemos encontrar tan pronto como dos siglos atrás, en las explicaciones que Gaspar Sanz y Francisco Guerau incluyen en sus métodos. Además, al comparar las siguientes imágenes de la mano izquierda de Aguado (*Nuevo Método*, 1843) y de Tárrega (ca. 1906), se pueden observar dos aspectos muy interesantes: por una parte encontramos

³⁶⁹ ANDÍA, Rafael y Javier Quevedo, *op. cit.*, p.111.

una posición de los dedos de la mano izquierda muy parecida, con una presentación bastante perpendicular con respecto al diapasón; sin embargo, difieren en la colocación de la muñeca: mientras Aguado concibe una línea relativamente recta entre la muñeca y la palma de la mano, Tárrega flexiona aquella hacia el interior:

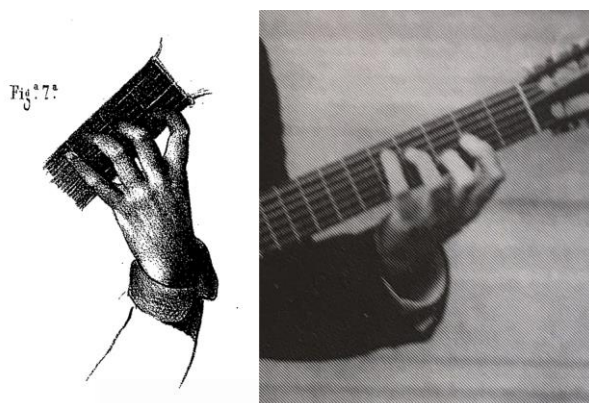


Figura 103. Comparativa de mano izquierda entre Aguado (*Nuevo Método*, 1843) y Tárrega (ca. 1906).

Como particularidad, Tárrega muestra en muchas ocasiones una preferencia por el empleo del dedo 3 para la extensión con el dedo 4 (práctica que fue particularmente seguida por Llobet), en contraposición a los consejos que, en este caso, ofrecen Sor y Aguado, proclives siempre hacia el uso del dedo 2:



Figura 104. Francisco Tárrega, *La mariposa*, c.8 y 21.

Nunca podremos saber las diferentes formas de realización que Tárrega concebía en la gran cantidad de portamentos³⁷⁰ y glissandos³⁷¹ que aparecen en muchas de sus obras. En algunos casos, es fácilmente deducible si se atiende al carácter rítmico de la nota o fragmento en el que se encuentra. Pero hay ocasiones en las que las posibilidades son múltiples:

³⁷⁰ El portamento podría definirse en los cordófonos como el enlace o conexión de dos o más notas mediante el deslizamiento de los dedos.

³⁷¹ El glissando, en los cordófonos, se refiere al deslizamiento del dedo o dedos sobre la cuerda.

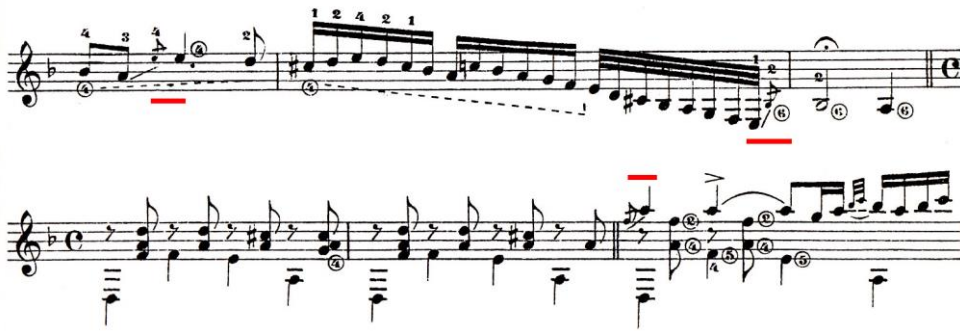


Figura 105. Francisco Tárrega, Capricho Árabe, c. 10-15.

En este ejemplo encontramos en los dos primeros portamentos una fácil aproximación a su realización ya que se localizan en medio de dos notas. Basta considerar el tempo de la obra y el carácter de la frase musical para tener una idea bastante aproximada de su ejecución. Sin embargo, el tercer portamento, con el que comienza el tema principal, ofrece varias posibilidades y de hecho, esa diversidad se observa en las numerosas interpretaciones que de esta obra existen. Una primera realización consistiría en el desplazamiento del dedo 1 exactamente en el tiempo que comienza la melodía, una vez pulsado el fa. En este caso, la velocidad del glissando podría ser entre moderada (la opción más procedente) y rápida. Una segunda realización consistiría en el mismo procedimiento pero con un glissando más lento, en donde todas las notas intermedias fueran más o menos audibles, más propio quizá de un tipo de ejecución que ahora se consideraría extemporánea. Una tercera posibilidad corresponde a la ejecución del portamento a modo de anacrusa (arrastre lento), para hacer coincidir la caída del tempo con la nota *la*. Y finalmente, una cuarta alternativa la constituiría el glissando acéfalo, es decir, un desplazamiento del dedo 1 en el que no son perceptibles la nota fa ni las notas intermedias, sino solamente la nota de llegada, el *la*.

Otras consideraciones se pueden referir al hecho de hacer coincidir el inicio del portamento con el bajo que le acompaña o la pulsación o evitación de la nota de llegada de un portamento:



Figura 106. Francisco Tárrega, *Capricho Árabe*, c. 59.

En ocasiones, Tárrega es muy claro al respecto y lo escribe en notación precisa:



Figura 107. Francisco Tárrega, *Preludio nº 2*, c. 12.

El ritmo y contexto de la obra en el que se localiza ese adorno aclara muchas veces la realización:

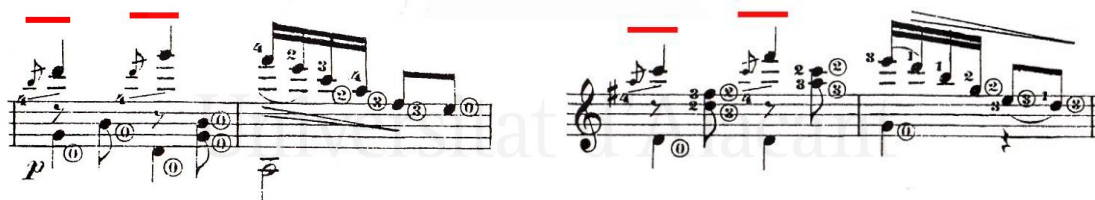


Figura 108. Francisco Tárrega, *Rosita*, c. 22-25

Estos recursos, como tantos otros, dependen finalmente del gusto y conocimiento del intérprete acerca del repertorio que interpreta. En el caso que nos ocupa, podemos observar el modo de realización de esa variedad de procedimientos en las grabaciones que hicieron algunos discípulos de Tárrega. También hay referencias a su modo de ejecución en los métodos de dos alumnos suyos: Emilio Pujol y Pascual Roch.

Si se establece una comparación entre la aproximación instrumental de Sor con la de Tárrega, se observa que el primero compone desde el instrumento, partir

de las posibilidades técnicas que en su momento había observado, siempre con la premisa de encontrar el máximo nivel musical y expresivo. En ningún momento se propone la transcripción de obras pianísticas que pudieran poner en riesgo el marco instrumental que el guitarrista barcelonés concibe, lo cual no debe entenderse en absoluto como una limitación sino como una afirmación de la capacidad instrumental propia de la guitarra. Por el contrario, Tárrega busca en el repertorio pianístico la ampliación de recursos y, aunque en algunos casos es evidente su extralimitación al pretender llevar a la guitarra obras sinfónicas de Wagner o Beethoven, es precisamente esa exploración una de las características que conforman el desarrollo instrumental del guitarrista castellanense.

Para concluir, podemos decir que su labor se centró en dos cuestiones de importancia capital: por una parte, el desarrollo de una técnica instrumental que daba continuidad a la larga y rica tradición guitarrística española, mediante la ampliación de recursos expresivos que tuvieron en las características sonoras de los instrumentos contruidos por Torres una base decisiva; por otra, su convicción de que la guitarra era capaz de asimilar y transmitir elementos que hasta entonces eran considerados específicos de otros instrumentos, especialmente el piano, transcribiendo obras que así lo reflejaban. En sus *Estudios* y muy especialmente en sus *Preludios* convergen esa materialidad.

Entre los principales discípulos de Tárrega, podemos destacar a Severino García Fortea (1854-1931), Pascual Roch (1864-1921), Miguel Llobet (1878- 1938), Daniel Fortea (1878-1953), Emilio Pujol (1886-1980), Domingo Prat (1886- 1944), Maria Rita Brondi, (1889-1941), Salvador García (1891-1964), Josefina Robledo (1892-1972) y Pepita Roca (1897- 1956). Se podría decir que creó una escuela guitarrística que llega hasta nuestros días, cuyos máximos representantes fueron protagonistas de la incipiente eclosión de la guitarra en el siglo XX. A su vez, los guitarristas mencionados fueron responsables de la formación de muchos otros instrumentistas, dando lugar a que a lo largo de esa centuria la guitarra se convirtiera en foco de atención mundial, disfrutando de un protagonismo quizá sin parangón en otros instrumentos.

VI. Los primeros registros sonoros de la guitarra: algunas evidencias técnicas y cronología

El capítulo que cierra este trabajo enlaza cronológicamente con la etapa final de la vida de Tárrega, último de los guitarristas que trata esta tesis.

Las grabaciones a las que nos vamos a referir tienen en la guitarra sola su foco de atención principal.³⁷² Por tanto, no serán objeto de estudio los registros en los que la guitarra figure como acompañante o sea parte de un conjunto instrumental, aunque mencionaremos algunos casos en los que se presenta en dúo o trío de guitarras.

El soporte en el que se registran las primeras grabaciones es el cilindro.³⁷³ Si comparamos el nivel y número de los de guitarristas flamencos que grabaron para este soporte con el de los guitarristas no flamencos, se puede comprobar que la guitarra que por entonces se denominaba *académica*, no gozaba de tanta popularidad como aquella. La grabación de guitarra flamenca solista más antigua

³⁷² Rico Stover, en sus comentarios a las grabaciones digitalizadas de Agustín Barrios, publicadas por Chanterelle Verlag en 2009, afirma que «La grabación más antigua conocida de guitarra fue hecha en Granada en el año 1881, en soporte de dos cilindros de cera, presentando al guitarrista flamenco Paco el Sevillano». Esta información es rebatida por la valiosa información que aporta el experto en grabaciones antiguas Carlos Martín Ballester, en comunicación personal: «La noticia de 1881 es algo extraña. Para empezar, en esa época no existía el cilindro como soporte de grabación, sino la lámina de estaño o plata, de las que apenas tenemos referencias en España. Paco el Sevillano -además- era cantaor, no guitarrista». Y en efecto: fue a finales de 1881, cuando Graham Bell reconstruyó un prototipo de fonógrafo que sustituía la lámina de estaño por la de cera. Esta máquina fue depositada en el Instituto Smithsonian el 20 de octubre de 1881. El sonido mejoró considerablemente, pero el volumen era todavía débil. En 1888, Thomas Alva Edison anunció un nuevo prototipo de fonógrafo, con cilindro de cera y alimentado por pilas.

³⁷³ En 1877, Thomas Alva Edison inventó el cilindro sonoro de fonógrafo, resultando en el primer soporte para poder registrar y reproducir el sonido. El primer material con el que se fabricó fue de papel de estaño, posteriormente se desarrolló con cartón parafinado y muy a finales de la década, pasó a ser de cera maciza. El fonógrafo fue la primera máquina capaz de registrar y reproducir un sonido. Funcionaba por medio de una aguja adherida a una membrana, que actuaba de receptora de las vibraciones producidas por la música o cualquier otro sonido. La grabación quedaba plasmada mediante surcos creados en la superficie del cilindro.

conocida hasta la fecha y que aparece en la imagen inferior, se encuentra en el cilindro grabado en 1899 por Miguel Borrull Castelló³⁷⁴ y Amalio Cuenca,³⁷⁵ en el cual interpretan *Soleares*. Hay constancia de algunos cilindros que Borrull grabó en 1898 (aparecen en el catálogo de Blas Cuesta en 1899), pero ninguno de estos ha aparecido todavía.³⁷⁶



Figura 109. Primera grabación en cilindro de guitarra flamenca, 1899. Colección Carlos Martín Ballester.

La primera grabación de guitarra no flamenca de la que se tiene constancia en la actualidad es de Simón Ramírez y pertenece a una serie de cilindros grabados por este guitarrista y su hermano Luis. Fueron producidos entre los años 1897

³⁷⁴ Miguel Borrull Castelló (1866-1926), fue seguidor de Tárrega y padre del también gran guitarrista flamenco Miguel Borrull Jiménez. Domingo Prat escribe en su *Diccionario* sobre Borrull Castelló: « [...] Durante muchos años residió en la ciudad de Barcelona, donde con su arte ganó fama y provecho. Fue un devoto admirador de su paisano F. Tárrega, del cual tocaba buen número de obras [...] », *op. cit.*, p. 62. Acompañó a célebres cantaores, entre ellos, «El niño de San Roque», «El Canario» o «Conchilla La Peñaranda».

³⁷⁵ Amalio Cuenca (1866-194?), fue nombrado en 1900 profesor de la Sociedad Guitarrística Española de Madrid, compartiendo las tareas de enseñanza con Rafael Marín, José Rojo, y Juan Viñolo, siendo estos dos últimos profesores de guitarra clásica. Su trayectoria internacional como concertista le sitúan en un lugar de excepción. A partir de 1908 fija su residencia en París, en donde toma contacto con importantes intelectuales y artistas; ofreció un concierto en el taller del escultor Auguste Rodin y mantuvo una estrecha amistad con el pintor Ignacio Zuloaga. Acompañó a bailaoras como María Albaicín, Antonia Mercé «La Argentinita» y a la cantante Conchita Supervía, entre otros ilustres nombres.

³⁷⁶ Agradezco esta información al experto en grabaciones antiguas Carlos Martín Ballester.

y 1901 por la compañía madrileña Viuda de Aramburo.³⁷⁷ Ha sido transferida a formato digital por la compañía americana Doremi.³⁷⁸



Figura 110. Primera grabación en cilindro de guitarra no flamenca, realizada entre 1897 y 1901. Colección Carlos Martín Ballester.

Aunque en la etiqueta se lee que se trata de un estudio para guitarra de Sor, (literalmente se lee Sort), lo cierto es que se escucha de manera muy deficiente lo que hoy se conoce como *Romance anónimo*, con una diferencia en el orden del arpegio: en lugar de la digitación anular, medio e índice, se emplea anular, índice y medio. En cualquier caso, el valor de este documento es puramente testimonial: parece la ejecución de un aficionado, la grabación en sí misma es de escasa calidad y el nombre del guitarrista no aparece en el *Diccionario* de Domingo Prat ni en ningún otro artículo que hayamos consultado.

En la página web de la Universidad de California, Santa Barbara Library, se encuentra digitalizada una grabación,³⁷⁹ en soporte de cilindro (que se identifica como Edison Gold Moulded Record 20102, datada en 1907) en la que el guitarrista mexicano Octaviano Yáñez, interpreta su mazurka *Anita*. La calidad sonora de este cilindro es muy superior a los mencionados y se puede reconocer a un intérprete que, aunque ejecuta una pieza de salón sin mayores pretensiones técnicas o musicales (quizá

³⁷⁷ En

<https://www.carlosmb.com/media/Early_Spanish_Cylinders_and_the_Viuda_de_Aramburo_Company.pdf>. [Consulta: 15/06/2020].

³⁷⁸ *El Círculo Musical: Tárrega, His Disciples and Their Students, Legendary treasures.*

³⁷⁹ En <<http://www.library.ucsb.edu/OBJID/Cylinder7751>>, [Consulta: 17 / 06/ 2020].

inspirada en alguna melodía mexicana), demuestra una formación instrumental fluída para su tiempo.

Otro cilindro que se conserva de esos años, fue grabado con toda probabilidad por Francisco Tárrega en Granada en torno a 1898. Tal y como ocurre con el cilindro mencionado anteriormente, la calidad de su audición es muy defectuosa y no resiste examen alguno. Sin embargo, tratándose de una grabación de Tárrega, tiene un valor testimonial indiscutible.

El primer documento sonoro en disco, en lo que a guitarra sola no flamenca se refiere,³⁸⁰ es el registrado por el guitarrista mexicano Octaviano Yáñez,³⁸¹ grabado el 19 de octubre de 1908³⁸² y editado en febrero de 1909.³⁸³ Lleva la numeración 5662, que coincide con el número de matriz y como era habitual en esos años, solo tiene un registro en una de las caras. En la etiqueta se puede leer que interpreta una danza mexicana que subtitula como Habaneras.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

³⁸⁰ En 1887 Emile Berliner solicitó la patente para un sistema de grabación lateral sobre un disco (hasta esa fecha todos los sistemas eran verticales). Ese invento lo llamó «Gamophone», pero no sería hasta 1895 cuando, tras diversas pruebas y experimentos, encontró el material apropiado para su desarrollo, denominado «shellack», una especie de resina resultante de la mezcla de varios componentes como la pizarra, el carbón, fibras de algodón y otras resinas o lubricantes. Comenzaba la meteórica expansión del disco plano de 78 rpm. que sustituyó al cilindro de fonógrafo.

³⁸¹ Se conocen pocos datos de su vida. La mejor aproximación a la figura de este guitarrista, nacido en Orizaba, (Veracruz, México) en 1865, se encuentra en el libro de Randall CH. Kohl S. *Octaviano Yáñez, Antología de arreglos y composiciones para guitarra*, publicado en Veracruz por el Instituto Mexicano de Inmunología General e Inmuno Oncología A. C. en 2011.

³⁸² En ese mismo año, Amalio Cuenca realizó grabaciones en disco para la compañía Homokord.

³⁸³ *Discography of American Historical Recordings*, s.v. "Octaviano Yáñez (instrumentalist: guitar)," [Consulta: 16 /06 / 2020].



Figura 111. Primera grabación en disco de guitarra no flamenca. Victor 5662.
Colección Ignacio Rodés

Al día siguiente, es decir, el 10 de octubre de 1909, realizó grabaciones de las siguientes piezas, también para la compañía Victor: *Pérfura*, *Peteneras* y *Último amor*. Junto con su primo Miguel Roldán grabó en el mes de noviembre de 1910 varios dúos de guitarra.

En la grabación que presentamos, Yañez emplea un instrumento denominado *guitarra séptima*,³⁸⁴ con la última cuerda (o quizá orden) afinada en *si grave*, es decir, con intervalo de cuarta descendente desde el *mi*. Su técnica es fluida y el resultado sonoro es claro. No sabemos quién fue el constructor de sus guitarras pero en la grabación parece evidente que el instrumento quedaba lejos del nivel sonoro y riqueza tímbrica a los que había llegado Torres y cuyas características habían deslumbrado a los oyentes, no solo en España sino también en el resto de Europa. La simplicidad de la pieza que presenta impide llegar a mayores conclusiones sobre procedimientos técnicos que pudieran estar al alcance de este guitarrista..

³⁸⁴ La guitarra séptima fue un tipo de guitarra muy popular en México en el siglo XIX. Tenía 13 cuerdas, con seis órdenes dobles aunque esta distribución y número de cuerdas totales podía cambiar. Fue el resultado de una larga tradición y es mencionada en el manuscrito de Veracruz de Juan Antonio de Vargas y Guzmán, (1776). El método más importante dedicado a esta guitarra fue el escrito por José Guarro en México, en torno al año 1890. Domingo Prat, al referirse a la guitarra «característica de México» afirma que consta de nueve cuerdas: tres dobles y tres sencillas. Así consta en las entradas de los guitarristas mexicanos Pedro Bribiesca y Ángel Garrido.

El catálogo de sus obras incluye un tipo de repertorio que había sido habitual a finales de siglo en Europa, y está compuesto en su mayoría por piezas originales de salón, danzas, arreglos y transcripciones (en este último apartado aparecen obras para piano de Chopin, Mendelssohn, Paderewski o Schubert, junto a fragmentos de óperas de Bretón, Verdi, Puccini o Bizet, entre otros nombres).³⁸⁵

El siguiente guitarrista del que se tiene constancia de grabación en disco es Julio J. Otermín.³⁸⁶ El 1 de febrero de 1912³⁸⁷ lleva a cabo el registro de la pieza que presentamos, titulada *En el rancho* (Pericón), con numeración Victor 63735-A, que coincide con la matriz. Esta grabación se realiza catorce meses antes de que el guitarrista paraguayo Agustín Barrios hiciera su primera incursión en el mundo del registro sonoro, que tuvo lugar el 31 de marzo de 1913.



Figura 112. Julio J. Otermín, Victor 63735. Colección Ignacio Rodas.

³⁸⁵ A juzgar por las notas de prensa de la época, Yáñez estaba considerado como el mejor guitarrista mexicano de su tiempo. En la página 12 del citado libro de Randall, se incluye la referencia a un artículo que la revista mexicana *El Arte Musical* hace sobre él en 1905, describiéndole como el guitarrista más importante de su época, « [...] superior incluso al español Antonio Manjón». Aunque éste no llegó a realizar ninguna grabación, es poco creíble que Yáñez fuera un guitarrista de mayor nivel que el jienense. Los programas que se conservan de los recitales que ofreció Manjón requieren un nivel musical y técnico que no se adivinan en el guitarrista mexicano.

³⁸⁶ Sobre este guitarrista, Domingo Prat dice en su *Diccionario*, p. 231: «Profesor y compositor de guitarra, radicado en Montevideo. En el año 1906 hizo estudios del instrumento con el profesor español Pedro Maza, a la sazón también en la nombrada capital. Tiene publicadas dos obras, “Un sueño” y “Perlas del Uruguay”, que obtuvo el Primer premio en el *Certamen España*, celebrado en Montevideo. Ambas composiciones son vales Boston, de movimiento bien logrado y un relativo valor musical».

³⁸⁷ *Discography of American Historical Recordings*, s.v. "Julio J. Otermín (instrumentalist: guitar)," [Consulta: 17 /06 / 2020].

La pieza de guitarra sola que presenta es una danza de carácter folclórico, propia de algunos países sudamericanos, especialmente presente en Argentina y Uruguay. Se puede apreciar un concepto de sonido y una articulación clara tanto en escalas como en arpeggios, que podrían ser el resultado de su formación con el guitarrista español Pedro Maza.³⁸⁸ En la otra cara del disco mencionado, Victor 63735-B, aparece una grabación del Trío Guitarras de Uruguay con fecha de 23 de enero del mismo año 1912, en donde interpretan un tango titulado *Gagancha*, escrito por Carlos M. Quintana. Se trata de una pieza de carácter popular, escrita sin duda con el solo objeto de entretener aunque es destacable su correcta ejecución, en donde no hay aspectos musicales ni instrumentales que se puedan objetar.

Además de estos registros, también grabó otras piezas con títulos como *Gato*, *Nocturno*, *Preludio en mi menor*, *Vidalita*. En el catálogo *Discography of American Historical Recordings* se incluyen asimismo los registros más destacables de todos ellos, por ser los que podrían dar una verdadera prueba de su nivel instrumental al tratarse de composiciones escritas por Fernando Sor: *Adagio* (Victor matrix H-474) y *Allegro* (Victor matrix H-475) de la Segunda Sonata op. 25 y el *Minueto en Do Mayor* (Victor matrix H-476).³⁸⁹

Lamentablemente, estas versiones de Sor no se han localizado a día de hoy pero no se puede descartar que en un futuro lleguen a aparecer. Aunque entre las grabaciones de Otermín predominan las interpretaciones y composiciones de carácter folclórico, la elección de las piezas de Sor para ser grabadas dice mucho a favor de su personalidad musical y serían los primeros registros sonoros de los que tenemos noticia, que se realizan del compositor catalán. Los valores técnicos que muestra en la grabación

³⁸⁸ Domingo Prat informa en su *Diccionario* que Maza «nació en Zaragoza en 1870, recibiendo sus primeras lecciones del guitarrista Agustín Montforte y posteriormente en el conservatorio de Madrid. En 1889 viajó a América del Sur, encontrando en Montevideo a algunos integrantes de la que había sido la estudiantina *Fígaro* y formando con ellos una nueva agrupación con la ofrecieron una extensa gira que finalizó en la capital de San Juan (Argentina). Posteriormente fijó su residencia en Buenos Aires. Cimentó su fama de guitarrista y compositor acompañando al eminente Jiménez Manjón y al gran bandurrista Joaquín Zamacois [...] Maza es hoy en Buenos Aires el decano de los guitarristas (1932)».

³⁸⁹ Por la información que ofrece *Discography of American Historical Recordings*, hay algunas dudas sobre la ciudad en donde Julio J. Otermín llevó a cabo sus grabaciones. Aunque en algunos libros de contabilidad de la compañía Victor aparece el nombre de Montevideo, se cree que esas sesiones tuvieron lugar en Buenos Aires.

de su *Pericón*, posibilitan lo que sin duda sería una aproximación instrumental valiosa a la música de Sor.

El guitarrista paraguayo Agustín Barrios (1885-1944), nacido siete años después de Miguel Llobet y ocho años antes que Andrés Segovia, fue sin duda una de las grandes figuras de la guitarra en la primera mitad del siglo XX. Su formación guitarrística inicial corrió a cargo de Gustavo Sosa Escalada (1876-1943), guitarrista también paraguayo que se educó en Buenos Aires y que era buen conocedor de los métodos de Dionisio Aguado y Fernando Sor.³⁹⁰ Su primera aparición pública tuvo lugar en Asunción a la edad de 18 años y partir de entonces dedicó sus esfuerzos a desarrollar una carrera artística. Dejó Paraguay en 1910 y desde entonces, llevó una vida itinerante y bohemia, con un gran éxito en los numerosos conciertos que ofreció en su vida aunque lamentablemente murió casi en el olvido en El Salvador. En este país residió desde diciembre de 1939 hasta su fallecimiento, dando clases en el conservatorio *Rafael Olmedo* de la capital. Como intérprete es indudable que fue un verdadero virtuoso y desarrolló en la guitarra nuevos retos técnicos, con requerimientos de extensiones en los dedos de la mano izquierda nunca vistos previamente. Su expresión instrumental responde al perfil romántico de la época, con intensos vibratos y un fraseo claro. Como compositor, su lenguaje parte siempre del instrumento, en un marco armónico sin pretensiones que conforman un repertorio con elementos eclécticos. Además de las obras enraizadas en la música popular (*Cueca*, *Acongüija*, *Maxixa*, *Aire de Zamba*, *Danza paraguaya* o *Choro da Saudade*, entre otras), destacan las danzas con claras influencias de la música europea (vals, mazurka, minueto o gavota), estudios, preludios y otras muchas creaciones que forman parte del repertorio actual de muchos guitarristas. En muchas de sus obras es fácil encontrar ecos del lenguaje barroco, clásico, romántico o descriptivo.

Hasta hace pocos años se creía que había sido Barrios el primer guitarrista que había hecho registros sonoros.³⁹¹ Ya hemos comprobado que no solo hubo guitarristas que grabaron con anterioridad a la fecha de su primer disco (31 de

³⁹⁰ Información procedente del folleto que acompaña la publicación de las grabaciones digitalizadas del guitarrista paraguayo, titulada *Agustín Barrios plays his own compositions and other Works*, Heidelberg, Chanterelle Verlag, 2009.

³⁹¹ Así lo afirmaba John Williams en los comentarios a su disco *John Williams plays music of Agustín Barrios Mangoré*, CBS Masterworks, 1977.

marzo de 1913) sino que uno de ellos, Julio Otermín, registró también previamente obras de compositores del mundo clásico, como Fernando Sor. En cualquier caso, sí podemos considerar a Barrios como el primer guitarrista de dimensión internacional que realiza un número tan elevado de grabaciones, en diferentes países y para compañías distintas. La primera etapa de sus registros comerciales se desarrolla entre 1913 y 1929 y en su mayoría contienen obras compuestas por el intérprete. La grabación que presentamos en este trabajo es la cuarta que salió al público: una página completa anunciando este disco aparece en la revista de Buenos Aires *Caras y Caretas* el día 5 de julio de 1913.³⁹²



Figura 113, Anuncio del disco Atlanta de Agustín Barrios.³⁹³

En la cara numerada como Atlanta 65376, que coincide con la matriz, Barrios interpreta un arreglo de la famosa canción *Ay, Ay, Ay*, escrita por el compositor chileno Osmán Pérez Freire³⁹⁴ en los primeros años del siglo XX. El sonido transmite cierto timbre metálico, produciendo un vibrato de corta duración. La articulación es clara. Mucho se ha comentado acerca del material con que estaban las cuerdas que

³⁹² Número 770, Año XVI. Información procedente de las notas que acompañan al CD *Golden Era 60, Agustín Barrios Recently Discovered Recordings 1913-28*, FFSI, Campbell, California, Estados Unidos.

³⁹³ Imagen procedente del folleto que acompaña la publicación de las grabaciones del guitarrista paraguayo, titulada *Agustín Barrios plays his own compositions and other Works*.

³⁹⁴ Nacido en Santiago de Chile (1880-1930), Pérez Freire fue pianista y compositor, con una destacada inclinación hacia la música tradicional de su tierra natal y también de Argentina. *Ay, Ay, Ay* ha sido quizá su creación más famosa, habiendo sido interpretada por multitud de cantantes, entre ellos, Miguel Fleta, Giuseppe Di Stefano, Alfredo Kraus, Plácido Domingo, Luciano Pavarotti o José Carreras.

Barrios ponía en su instrumento, asegurando que sus condiciones económicas no le permitían por entonces utilizar otras cuerdas que no fueran de acero.³⁹⁵ Por otra parte, es indudable que sería difícil encontrar en esos años cuerdas de tripa bien manufacturadas. En cualquier caso, es una cuestión difícil de probar con seguridad y la grabación transmite un sonido natural, evidenciando un atractivo fraseo musical y una pulsación cuidada.



Figura 114. Agustín Barrios, Atlanta 304 (65376 / 65378). Colección Ignacio Rodes

En la segunda cara, Atlanta 65378, número que coincide con la matriz encontramos la *Marcha Paraguaya*, cuya composición, aunque no aparece en la etiqueta, se atribuye en la edición antes mencionada de Chanterelle a C. Dupuy, del que desconocemos información adicional. Se trata de una pieza que en sus comienzos expone un recurso instrumental de la guitarra que imita el tambor militar y sus redobles.³⁹⁶ A continuación aparece el tema que la corneta militar tiene asignada para el *Toque de diana*³⁹⁷ para seguir con un pequeño desarrollo y algunas variaciones basadas

³⁹⁵ También se ha dicho que la vibración de estas cuerdas de acero quedaban amortiguadas por un pequeño trozo de goma que Barrios colocaba en el puente de la guitarra.

³⁹⁶ Este recurso se consigue entrelazando la sexta y quinta cuerda de la guitarra, de manera que su sonido sea el resultado del contacto de ambas cuerdas, sin correspondencia con ninguna altura musical. Esta disposición se mantiene con algún dedo o dedos de la mano izquierda. Fue Barrios el primer guitarrista que registró en disco este procedimiento. En el mismo año, Americo Jacomino «Canhoto» incluye ese efecto en una parte de su pieza *Campos Sales*.

³⁹⁷ *Reglamento de empleo, Toques Militares*, en:

< http://caballipedia.es/images/5/59/RE7-001_Reglamento_toques_militares.pdf.> Acceso: 18 de junio de 2020.

en esta serie de notas. Aunque hay una evolución técnica evidente a lo largo de los registros sonoros que se conservan del guitarrista paraguayo, y a pesar de que la mayor parte del repertorio que presenta entre 1913 y 1914 adolece de una mayor ambición musical (hasta sus grabaciones para la compañía Odeón entre 1924 y 1929 no aparecen nombres como los de Tárrega o transcripciones de Beethoven, Bach, Chopin o Schumann), se observan desde el principio unos rasgos interpretativos que anuncian una destacada personalidad, en donde ya están presentes sus extraordinarias cualidades como instrumentista.

Meses después, quizá entrado ya el año 1914, Barrios saca a la luz otros registros, entre ellos, el que presentamos a continuación para la compañía Artigas:



Figura 115. Agustín Barrios, Artigas 65389 / 65386. Colección Ignacio Rodes

Con numeración 65386, que coincide con la matriz, interpreta en esa cara una pieza escrita por el guitarrista que lleva por título *Isabel*. Es una pieza de escaso valor musical, que responde al estilo del repertorio guitarrístico de salón que había sido relativamente habitual en la Europa del cambio de siglo. Aquí se puede apreciar la utilización de la técnica *apoyando* para algunas sueltas de las notas de la melodía. Este procedimiento es más fácilmente reconocible en la interpretación que se encuentra en la otra cara, con numeración 65389, en donde escuchamos el conocido vals *Oro y Plata*,

del compositor Franz Lehár.³⁹⁸ El arreglo (que omite toda la introducción presente en la obra original, escrita para orquesta) resulta en una versión aceptable de la partitura original, en donde se evidencia desde el principio la utilización de la pulsación *apoyando* en las notas que conforman la melodía en la parte principal de la obra. Más difícil resulta saber si Barrios utiliza esa pulsación en la parte central de este arreglo, en donde aparecen algunas escalas cortas.

Se aprecian unos conceptos musicales e instrumentales que, unidos a los que Tárrega había desarrollado algunos años antes y a la expansión de los valores de los discípulos del castellonense (con Miguel Llobet como máximo exponente) abrirán caminos nuevos en la guitarra.

En el mismo año de 1913, otro guitarrista, en este caso el brasileño Americo Jacomino «Canhoto», hizo sus primeras grabaciones para Odeon con obras propias: *Belo Horizonte*, *Campos Sales*, *Devaneio*, *Pisando na mola*.³⁹⁹ Exceptuando la última, en el resto de los registros mencionados le acompaña otro guitarrista cuyo nombre no aparece y hasta el momento es desconocido. El carácter de sus creaciones y los aspectos interpretativos se enmarcarían más propiamente en el marco de la música popular. Ello se puede observar, por ejemplo, en el uso ocasional de un vibrato cercano al que muy poco después sería habitual en la guitarra hawaiana o en el empleo de ciertos desarrollos cercanos a la improvisación.

Para concluir, diremos que entre los guitarristas pioneros en el mundo del registro sonoro, se observan géneros de carácter diferente, desde el toque flamenco a la guitarra clásica, pasando por la música popular. En ese sentido, y atendiendo estrictamente al carácter de las obras grabadas, podemos afirmar que las grabaciones de Julio Otermín de las obras de Fernando Sor en 1912 son, estrictamente hablando, el primer ejemplo de registro sonoro referido a la guitarra clásica. Aunque solamente se

³⁹⁸ Nacido en Komárno (ciudad de Eslovaquia en la actualidad) en 1870 y fallecido en Bad Ischl (Austria) en 1948, Lehár fue conocido especialmente por sus operetas, siendo la más famosa de todas ellas *La viuda alegre*. El vals *Oro y Plata* fue compuesto en 1899 y presentado en 1902 con ocasión del baile *Gold und Silber*, en honor de la princesa Paulina de Metternich. En *A Dictionary of Music*, Robert Illing, Harmondsworth, Middlesex (Inglaterra), Penguin Books Limited, 1950.

³⁹⁹ En <<https://www.discografiabrasileira.art.br/artista/4714/americo-jacomino-canhoto>> [Consulta: 19/07/2020]. Instituto Moreira Salles.

sabe de su existencia a través del catálogo que se elaboró en su momento, confiamos en que en un momento no lejano salgan a la luz esas importantes grabaciones.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

CONCLUSIONES



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

CONCLUSIONES

Cuando se pretende trazar una línea evolutiva en la técnica de un instrumento musical, el primer planteamiento que procede establecer con claridad es el momento histórico en el que asume unas características organológicas que son susceptibles de relacionarse estrechamente con el instrumento actual. Sin lugar a dudas, en el caso de la guitarra, esa condición se conforma a principios del siglo XIX, cuando adopta las seis cuerdas simples, simbolizando el fin de un proceso en el que los instrumentos de cuerda pulsada predecesores habían tenido una gran variedad en el número de órdenes y cierta diversidad en la conformación organológica. Ese momento histórico coincide con la sistematización de los procedimientos técnicos propios del instrumento que, en una buena parte, siguen siendo válidos en la actualidad.

Pero ya hemos visto que, desde el siglo XVI, diferentes instrumentos de cuerda pulsada, algunos de los cuales guardan una extraordinaria semejanza con la guitarra actual, desarrollaron procedimientos técnicos que, si se entienden bien, son perfectamente válidos hoy en día. Este planteamiento cabe hacerlo tomando dos perspectivas diferentes: por una parte, desde aquella en la que el intérprete tañe instrumentos originales o una copia de estos para recrear la música de los períodos correspondientes y por otra, desde la que parte el instrumento moderno, deseando interpretar la música escrita para esos instrumentos predecesores. En el primer caso, el acercamiento a una interpretación históricamente informada parecería más directo y más sencilla la aplicación de los procedimientos técnicos apropiados. Sin embargo, el resultado final tiene mucho más que ver con un adecuado concepto musical que con el medio que lo canaliza. Y encontramos la demostración de este aserto cuando descubrimos en la recreación con la guitarra actual, el espíritu inherente a una obra compuesta, por ejemplo, para la vihuela renacentista. Pero para que este hecho llegue a

producirse, es absolutamente necesario el conocimiento profundo y la aplicación de los procedimientos técnicos que en su momento se llevaron a cabo en cada uno de los instrumentos.

El abandono del uso del plectro en los instrumentos de cuerda pulsada, a mediados del siglo XV, es el punto de partida en el que comienza la exploración de recursos procedimentales que resultan del tañer directamente con los dedos de la mano derecha, marcando el comienzo de una larga evolución que buscará el mejor rendimiento instrumental.

Entre la diversidad de aquellos, la vihuela se convierte a principios del siglo XVI en el vehículo idóneo para encauzar un sistema armónico en evolución, desarrollar una organología inquieta y dirigir el comienzo de un largo proceso que culminará en la guitarra actual de seis cuerdas. Los fundamentos técnicos primigenios del instrumento que hoy conocemos se hallan inequívocamente en los libros dedicados a la vihuela en el siglo XVI y de manera específica en los de Luis Milán, Alonso Mudarra y Miguel de Fuenllana. La madurez instrumental requerida para interpretar esas obras induce a pensar indefectiblemente que eran la culminación de una sólida, aunque no larga, tradición vihuelística.

Los tres músicos incluyen al comienzo de sus libros consejos e indicaciones precisas para comprender e interpretar las obras que exponen a continuación. Las digitaciones de mano derecha que ofrecen para realizar glosas siguen siendo válidas en la actualidad, con la excepción del dedillo, un procedimiento que quedó marginado en la guitarra clásica pero que se incorporó en la técnica de la guitarra eléctrica o la de jazz.

En Fuenllana encontramos ya una mención a un aspecto que ha sido objeto de debate a lo largo de los siglos y que permanece vivo en la actualidad, y es el referido al sonido que produce el uso de las uñas en la pulsación. También nos habla sobre el procedimiento de la técnica *apoyando* para el dedo pulgar y de otros aspectos que han sido tratados en el capítulo correspondiente. En cuanto a la mano izquierda, la exploración del diapasón hasta el traste décimo por parte de muchos de los vihuelistas,

nos transmite la idea de un virtuosismo que, sin duda, debió quedar plasmado en otras publicaciones o manuscritos anteriores que no han llegado hasta nosotros.

Entre los procedimientos vihuelísticos cabe destacar aquellos cuya singularidad se ha mantenido hasta nuestros días en su aplicación guitarrística, dando pruebas de su validez desde la primera aparición. Nos referimos, por ejemplo, al uso de la figueta castellana en contraposición a la denominada figueta extranjera, ambas explicadas por Luis Venegas de Henestrosa en 1557. La posición del pulgar, haciendo cruz con el dedo índice, descrita para la realización de la figueta castellana, se iba a convertir con el tiempo en una característica de la posición de la mano derecha, propia de la técnica guitarrística de la tradición española que ha llegado hasta nuestros días, en contraposición a la figueta extranjera, cuyo empleo permanece solamente entre los intérpretes del laúd renacentista. Otra digitación que recibe un tratamiento especialmente favorable entre los vihuelistas y por la que Fuenllana muestra una clara preferencia para la realización de redobles es la alternancia de los dedos índice y medio, procedimiento que se ha mantenido hasta la actualidad. Aunque lógicamente también fue utilizada entre los laudistas del Renacimiento, se deduce a partir de los documentos examinados, que la tendencia general de digitación para las glosas en el laúd era la alternancia de los dedos pulgar e índice. Con la ampliación en el número de órdenes que experimentará este instrumento a partir de los últimos años del siglo XVI, la acción del pulgar quedará más localizada en los bajos, otorgando a los dedos índice y medio la función primordial en las cuerdas superiores.

La guitarra barroca, resultado de la adición de un orden a la guitarra de cuatro órdenes renacentista, aportará, entre otros elementos, la incorporación sistemática de un elemento que, aunque ya estaba presente en su predecesor, ha resultado ser desde entonces una característica inseparable del espíritu de la guitarra de seis cuerdas: el rasgueado. En realidad, el gesto de dejar caer la mano sobre las cuerdas, y hacerlo sobre diferentes acordes, es un acto que posibilita el hecho de que cualquier persona, no iniciada en la música y con un mínimo conocimiento sobre la colocación de la mano izquierda, pueda ser capaz de hacer sonar el instrumento, aunque sea de una manera muy rudimentaria. Esa facilidad de aproximación, unida a la simplicidad de la notación que se inventó paralelamente al desarrollo de ese instrumento, determinaron el

enorme éxito y aceptación del que gozó la guitarra barroca, convirtiéndose en un elemento presente e indispensable en la sociedad española a lo largo de más de dos siglos. De hecho, ambos recursos siguen siendo en la actualidad importantes elementos que atraen poderosamente la atención de una ingente cantidad de personas que se quieren acercar a la guitarra sin la pretensión de aprender música: la simple afición o curiosidad por el instrumento encuentran pronto un camino abierto que, a medida que avanza, deja entrever la extrema dificultad que entraña. Sin embargo, el rasgueado, que tan importante resultó a la hora de popularizar la guitarra, fue también un medio para desarrollar un tratamiento instrumental de gran sofisticación, como lo demuestra el maravilloso repertorio escrito para la guitarra barroca. Procede mencionar la gran importancia que la guitarra tuvo en la corte del rey Luis XIV, gran aficionado al instrumento y que tuvo como profesores a los dos mejores guitarristas del momento en Francia, Francesco Corbetta y Robert De Visée.

El peculiar procedimiento del rasgueado, fue fundamental para penetrar de manera transversal en todos los estratos de la sociedad española, desde finales del siglo XVI hasta las últimas décadas del XVIII. Aunque esta circunstancia se dio también en otros países, en ninguno como aquí tomó una dimensión parecida y ello queda sobradamente demostrado en las numerosas referencias literarias que se refieren a esa presencia de la guitarra entre la ciudadanía.

La guitarra de seis órdenes -aunque de existencia breve- tuvo en España la mayor aceptación. Ese es un claro ejemplo en el que el instrumento se ve transformado y evoluciona de manera evidente en una dirección que está previamente marcada por las prácticas musicales. Las características del estilo clásico, que en el piano habían señalado el camino a seguir, fueron determinantes para que la búsqueda de nuevas posibilidades técnicas y sonoras cristalizaran en una guitarra de seis órdenes. Las texturas claras, el diseño del bajo Alberti y una armonía basada en la continuidad de la línea musical, harían necesario un registro grave del que carecía la guitarra barroca, siendo determinantes para la aparición del instrumento de seis órdenes, que será el preludio de la guitarra de seis cuerdas simples. En la guitarra de seis órdenes encontramos una paradoja: sus características morfológicas apenas se distinguen de la vihuela del siglo XVI. Es solamente una pequeña variación en su afinación, de medio

tono entre el segundo y tercer orden lo que les separa. Todo el repertorio de ambos instrumentos es susceptible de ser ejecutado por cualquiera de los dos. ¿Es posible entonces defender que la vihuela sufrió una desaparición repentina, tal y como se acepta en la actualidad? Creemos que no. Ciertamente, la vihuela no sobrevivió al poderoso atractivo y superioridad que ejerció la guitarra barroca durante dos siglos pero esa tradición instrumental fue un patrimonio durmiente que, desde el punto de vista organológico, despertó con la guitarra de seis órdenes. El término vihuela había sido empleado en España durante mucho tiempo y de hecho, fue un nombre que se intercambió con el de la guitarra de seis órdenes. Podríamos decir que con esta guitarra, se consuma un viaje de ida y vuelta.

Los tratados más importantes para la guitarra de seis cuerdas en todo el siglo XIX fueron escritos por dos ilustres guitarristas españoles: Dionisio Aguado y Fernando Sor. Con un planteamiento científico y complementarios en sus conceptos, abarcan y sistematizan todos los conocimientos instrumentales de la época y serán la base de la mayoría de los métodos que serán publicados hasta el final de ese siglo (y en muchos casos, serían simplemente plagiados). Pero Aguado será el referente principal para las siguientes generaciones y podríamos decir que, en cuestiones de técnica procedimental, lo sigue siendo en la actualidad. En sus principios se basaron los guitarristas que conformaron los fundamentos de la guitarra flamenca, muy especialmente Julián Arcas, pero también los que le siguieron. Entre los guitarristas clásicos permanecen hoy en día muchas de las ideas que expuso Aguado con claridad a lo largo de su vida y que, en algunos casos, fueron el resultado de una evolución y experimentación propia que le hizo rectificar algunos de sus postulados previos. Un claro ejemplo lo tenemos en su consejo sobre las ventajas de la posición violinística de la mano izquierda, que incluye en su *Apéndice al Nuevo Método para Guitarra*, en contraposición a la posición perpendicular que había expuesto en tratados anteriores. Por otra parte, su preocupación por encontrar una posición idónea para sostener el instrumento le llevó a idear un artilugio que es el origen de muchos aparatos que en la actualidad son utilizados por multitud de guitarristas. Tampoco se debe olvidar que sus explicaciones sobre el concepto de ataque en la pulsación con uñas, sugiriendo un ángulo oblicuo, son igualmente válidas en la actualidad.

Aunque la figura de Francisco Tárrega resultó decisiva en el devenir de la guitarra, creemos poco fundamentado el crédito que se le otorga como creador de la técnica moderna del instrumento, siendo numerosas las afirmaciones que, en este sentido, se encuentran en libros, artículos y ensayos. Teniendo en cuenta el contexto en el que desarrolló su carrera profesional, en un tiempo en el que frecuentemente la guitarra flamenca y la guitarra por entonces denominada académica habitaban campos comunes, resulta indiscutible el hecho de que su principal logro residió en desarrollar unos procedimientos intrínsecamente guitarrísticos que fueran capaces de transmitir el espíritu y el lenguaje musical presente en otros instrumentos, como el piano o el violín; su labor como transcriptor y compositor así lo demuestra. En ese sentido, fue capaz de renovar una identidad instrumental que había tenido a principios del siglo XIX a Sor, Aguado y Giuliani como protagonistas principales, acercando la guitarra al mundo de las salas de conciertos.

Como vimos en el capítulo a él dedicado, muchos de los procedimientos técnicos que se le atribuyen habían sido expuestos con anterioridad aunque ciertamente, es Tárrega quien los lleva a un nivel superior. El guitarrista castellanense representa la culminación de una extraordinaria tradición instrumental que iba a continuar con una excepcional pléyade de alumnos y seguidores quienes, incorporando los conceptos de su maestro, protagonizaron los comienzos de una singular eclosión que convirtió a la guitarra en un foco de atención mundial en el ámbito musical a lo largo de todo el siglo XX. De una manera genérica, se podría decir que los procedimientos técnicos permanecieron casi inalterables hasta mediados de esa centuria, siendo entonces cuando surgieron nuevos lenguajes que se incorporaron a la guitarra, asomando nuevas perspectivas instrumentales por doquier.

Resulta evidente que no es posible examinar la evolución de la técnica de un instrumento sin referirse a dos aspectos determinantes: el contexto musical en el que se desarrolla y las condiciones históricas y organológicas del instrumento en sí. En el primero, nos encontramos con la necesidad de establecer una relación directa entre la práctica instrumental y su entorno musical, porque aquella debe poder canalizar los procedimientos musicales en el que vive, en una suerte de simbiosis que siempre da lugar a un estudio apasionante. En el caso de las características específicas por las que

pasa cada uno de los instrumentos que preceden al que hoy conocemos, es imprescindible comprender sus particularidades para poder recrear hoy los diferentes espíritus sonoros de ayer. Esas interrelaciones han sido necesariamente contempladas en este trabajo y han conformado algunos de los núcleos de la investigación que se ha llevado a cabo.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

APÉNDICE



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Apéndice 1

PICCININI, Alessandro: *Intavolatura di liuto et di chitarrone*, 1623. Texto original de la Introducción, capítulos IV a XIV.

A GLI STVDIOSI DEL LIUTO

Doue renda il Liuto miglior Armonia, Cap. IV.

Rende il Liuto, e cosi ancor il Chitarrone miglior'armonia in mezo frà Ia Rosa, e lo scanello; e però in quel lueco si deue tenere la mano destra.

Della Mano destra, e suoi auertimenti, Cap. V.

Per imparare di tener ben la mano destra, chiuderai il pugno, e poi l'aprirai un poco, tanto, che le punte delle dita siano incontra alle corde, & il deto Police stia longo; & l'Auricolare estia posato sopra il sondo, estará bene.

Come si adopri il Deto Police, Cap. VI.

Il deto Police, il qual io non approuo, che habbia l'ugna molto longa, s'adopra in questa maniera, cioè che ogni volta, che suonerà la corda, dourà, mandarsi verso il fondo, si che caschi sempre sopra, la corda, che li farà sotto & iui si fermi sin tanto, che di nuouo dourà porsi in opera. E quando si suona vna pizzicata (che pizzicata intendo, quando si suona più d'vna corda insieme) anche il Police deue fare il medesimo mouimento, e questo molto importa, prima per la buona armonia, che faranno li Bassi toccati à quel modo, & ancora perche apporta cormmodità grandissima massimamente quando si suona sopra li Bassi.

Come s' adopri il Detto Indice, il Medio, e l'Anulare, Cap. VII.

Le altre trè Dita, cioè Indice Medio, & Anulare, i quali certamente debbono hauere le vngne tanto longhe, che auanzino la carne, e non più, & che habbiano dell'ouato, cioe; che siano più alte in mezo; s'adopreranno in questa maniera, cioè; che quando si farà vna pizzicata, ouero, si suonerà vna corda sola, si piglierà la detta corda con la fommità della carne, & vrtandola verfo il fondo, li farà, che l'vngna, lasci sfuggire tutte due le corde, e faranno armonia buonissima, perche le corde compagne suoneranno tute due.

Con quali Dita si suonino due corde, Cap. VIII.

Due si deono suonare due corde, sempre si suoneranno col deto Police, e col Medio, & essendoui vn sotto, si dara all'in sù con l'Indice, e col Medio.

Del Gruppo, e quanto sia difficile, Cap. IX.

Il Gruppo, che si fa nelle cadenze è diffissilissimo, per rispetto di batterlo tutto eguale, e veloce, & nell'ultimo ferrarlo con maggior velocità, & io trouai, che il farlo con l'Indice solo, battendo sù, e giù la corda con la sommità dell'vngna riesce mirabile, per la sua politezza, e velocità, e mi riusciva così facile, che in sieme col Gruppo io accompagnava vn mouimento d'vn'altra parte col deto Police, tal che con le due dita cioè il Police, & Indice si potra benissimo fare, quato io ho dteto. Alcuni di questi Gruppi sono in queste Opere, & il più raddoppiato è nel fine del ricercarè primo, che io stimo più.

Tirate, e Gruppi come si essercitino, Cap. X.

Per far questi Gruppi, e tirate col Police, & Indice, come ordinariamente s'vsa, si deue tenere il Police molto in fuori è l'indice molto sotto, che faccia, come vna croce, & le altre due dita, cioè il Medio, & Anulare stiano longhe, ma senza sforzo, & affaticamento di braccio, facendo poco mouimento delle dita, che fano la Tirata auertendo, che il police non batta il colpo più gagliardo del altro deto ma l'vno, e l'altro simili, che non se li conosca differenza alcuna, e così essercitandosi, s'acquistarà. Molti mentre fanno il Gruppo con queste dita vogliono accompagnare vn mouimento d'vn'altra parte, come hò detto nel Cap. IX. mà non è reale, perche ad'ogni colpo, che battono dell'accompagnamento, ne perdono vn'altro del Gruppo; ma per la velocità l'vdito di molti resta ingannato.

Dell'Arpeggiare nel Liuto, che cosa s'intende, Cap. XI.

Arpeggiare nel Liuto, s'intende quando si fanno tirate, ò passaggi con l'indice, e deto di mezo, e col Police si vada toccando altra parte il qual fsonare rende grandissima commodità, & ancor vaghezza all'orecchia, per che le due dita con il motto medesimo, che fanno rendono il suono ancora eguale, e pero laudo, lodo, che in ogni luogo, che si potrà operare in questa maniera si debba fare.

Come si deue Arpeggiare, Cap. XII.

Per Arpeggiare si auuertisce, che si deue fare suonare la corda con la sommità dell'vngna, facendo poco mouimento delle dita, & che il deto Police stia fuori molto; che così

facendo la tirata farà agile, & con facilità si farà veloce, e toccando i bassi, col deto Police, il medesimo si farà cadere sopra la corda, che farà sotto, come s'è detto al Cap. VI. Io hò vsato qualche volta d'Arpeggiare appresso lo scanello con, la sommità dell' vgnà, e co il Police battendo il Canto fermo, e riesce il suono argentino, e molto diIettuole; così Arpeggiando si fà benissimo il Gruppo accompagnato, detto di sopra al Cap. IX. e col deto Police battendo l'altra parte; ma in effetto non farà veloce, nè leggiadro come con vn deto solo.

Della Mano stanca, e suoi auuertimenti, Cap. XIII.

La mano stanca deue star libera senza toccare il manico in alcun luoco, se non col deto Police; il quale, deue stare appoggiato al manico di dietro, & à basso, estia longo, & le altre quattro dita stiano inarcate con la punta appreso le corde per esser pronte; & è auuertimento importantissimo.

Quando le dita deuno fermasi sù le corde, Cap. XIV.

Il tener fermo le dita sù le corde doue bisogna (da pochi è offeruato) & è cosa di tanta importanza, che il suonar non può esser buono, nè dilettere senza questo; però per auuertimento dirò, che sempre che si suonerà vna pizzicata seguitando vna corda sola, si deue fare ogni sforzo di tener ferme le dita sù le corde, della pizzicata, mentre si suona quel che segue, & ch'intende la Musica sà quanto importa; e questa dò per Regola generale: in altri luoghi particolari, doue farà vn punto appresso il numero, come questo si deue tenere fermo quel deto, mentre si suonerà quel, che segue; e non sì manchi, perche il suonar da huomo eccellente consiste gran parte in questa osseruatione, di tenere ferme le parti della Musica.

Apéndice 2

MACE, Thomas: *Musick's monument; or, A remembrancer of the best practical musick, both divine, and civil, that has ever been known, to have been in the world.* 1676. Texto original del capítulo VIII, p. 71.

«...Sit Upright and Straight; then take up your Lute, and lay the Body of it in your Lap a-Cross; Let the lower part of it lye upon your Right Thigh; the Head erected against your Left Shoulder and Ear; lay your Lefthand down the Table, and your Right Arm over the Lute, so, that you may set your Little Finger down upon the Belly of the Lute, just under the Bridge, against the Treble or Second string; And then keep your Lute stiff, and strongly set with its lower edge against the Table-Edge, and so (leaning your Breast something Hard against its Ribbs) cause it to stand steady and strong, so, that a By Stander, cannot easily draw it from your Breast, Table and Arm.

This is the most Becoming, Steady, and Beneficial Posture.

The reason why I order your Left Hand to lie upon the Table is for an special Great Benefit; For if first you be thus able to manage the holding of your Lute with One Hand, the work will come easily on, because the work of the Left Hand is the most Difficult, and therefor must have no hindrance, or impedimet, but must be Free.

And the holding of the Lute Neck up with it, (as very many do) takes away the Chief Strength, Liberty and Activity of That Hand; therefore gain but this One Ability at the very first, and it will give you Ease, and Content ever after, and enable you to do that which others shall never be able to do, who hold their Lutes by the Labour of the Left Hand.

This at first will easily be gain'd, but afterwars not...»

Apéndice 3

MACE, Thomas: *Musick's monument; or, A remembrancer of the best practical musick, both divine, and civil, that has ever been known, to have been in the world.* 1676.

Texto original del capítulo VIII, p. 74.

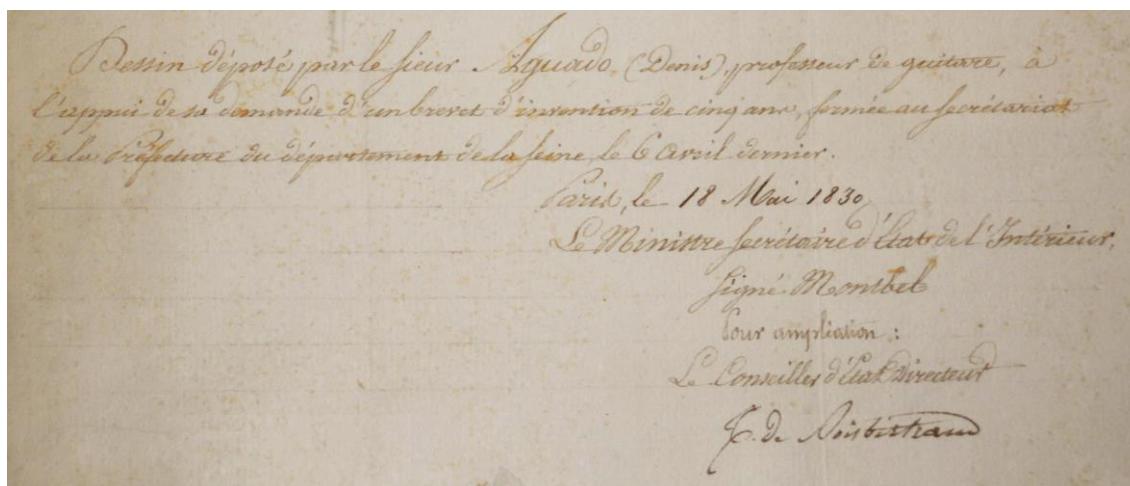
«...First (keeping your self still in all your Exact Postures, before mentioned) bring up your Left-Hand from the Table, bended, just like the Talents of a Hawk; All, excepting your Thumb, which must stand Strait, and span'd out; your fingers also, all divide done from the other, in an Equal, and Handsome Order; and in This Posture, place your Thumb under the Neck of the Lute, a little above (b) Frett, just in the midst of the Breadth of the Neck; all your Four Fingers, in this Posture, being held close over the Strings on the other side, so that each Finger, may be in a readiness to stop down upon any Frett...».



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Apéndice 4

AGUADO, Dionisio. Texto incluido en el margen inferior derecho del dibujo para el registro de la patente del Tripodison, presentado en París el 18 de mayo de 1830.



Dionisio Aguado, solicitud de patente del Tripodison de 1830

Texto original en francés:

Dessin déposé pour le Sieur Aguado (Denis), professeur de guitare, à l'appui de sa demande d'un brevet d'invention de cinq ans, formée au Secrétariat de la Préfecture du Département de la Seine, le 6 avril dernier.

Paris, le 18 mai 1830

Le Ministre Secrétaire d'Etat de l'Intérieur,

Signé Montbel

Pour ampliation:

Le Conseiller d'Etat Directeur (Signé)

Dibujo registrado por el Señor Aguado (Denis), profesor de guitarra, en apoyo de su demanda de una patente de invención de cinco años, formalizada en la Secretaria de la Prefectura del Departamento del Sena, el pasado 6 de abril.

París, 18 de mayo de 1830

El Ministro Secretario de Estado de Interior

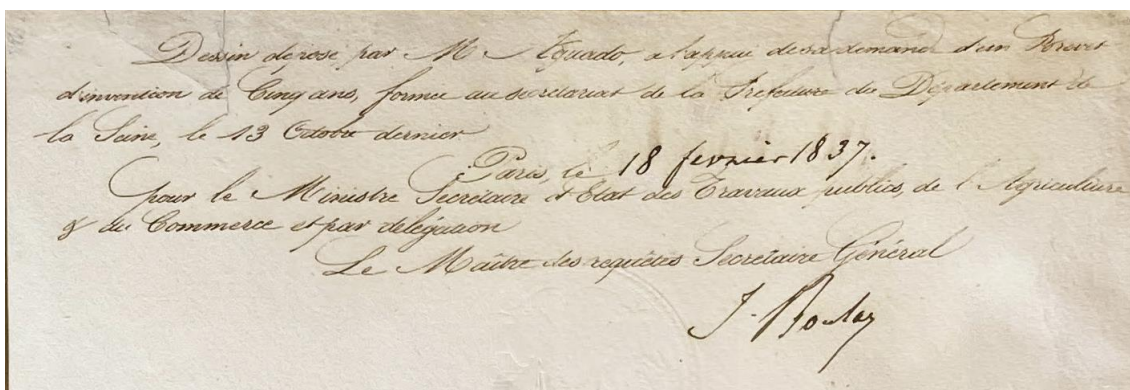
Firmado Montbel

Por ampliación:

El Consejero Director de Estado (Firma)

Apéndice 5

AGUADO, Dionisio. Texto incluido en el margen superior del dibujo para el registro de la patente del Trípode, solicitada el 13 de octubre de 1936 y registrada en Paris el 18 de febrero de 1837



Dionisio Aguado, solicitud de patente y registro del Trípode

Texto original en francés:

Dessin déposée par M Aguado, a l'appui de sa demande d'un Brevet d'invention de Cinq ans, formée au secrétariat de la Préfecture de Département de la Seine, le 13 Octobre dernier

Paris, le 18 février 1837.

Pour le Ministre Secrétaire d'Etat de Travaux publics, de la Agriculture et de Commerce et pour délégation

Le Maître de requêtes Secrétaire Général (Signé)

Diseño depositado por el Sr Aguado, en apoyo de su solicitud para una Patente de invención de cinco años, formalizada en la secretaria de la Prefectura del Departamento del Sena, el 13 de octubre pasado

París, 18 de febrero de 1837.

Por el Ministro Secretario de Estado de Obras públicas, Agricultura y de Comercio y por delegación

Secretario General del «Maitre de requêtes» (Firmado)

TABLA DE ILUSTRACIONES



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

TABLA DE ILUSTRACIONES

Figura 1. Cantigas de Santa María de Alfonso X El Sabio (c.1275), Miniatura de la Cantiga 150. Cítola e instrumento de identificación dudosa. Biblioteca de El Escorial.	39
Figura 2. Taller de Giotto di Bondone, <i>Ancianos del Apocalipsis</i> , ca. 1315-19. Convento de San Francisco, frescos de la Basílica inferior, Asís (Italia), Bildarchiv Foto Marburg.	41
Figura 3. <i>La Virgen de Gracia</i> , tabla atribuida a Paolo da San Leocadio, ca. 1482. Iglesia Arciprestal de San Miguel Arcángel, Enguera, Valencia.	44
Figura 4. Tablatura de Esteban Daza (1576).	50
Figura 5. Tablatura de Luys Milan (1536).	51
Figura 6. Luys Milán, <i>Libro de música de vihuela de mano</i> , folio iv.	52
Figura 7. Luys Milán, <i>Libro de música de vihuela de mano</i> , folio vii.	52
Figura 8. Vihuela de siete órdenes. Juan Bermudo, <i>Declaración de instrumentos musicales</i> , Libro quarto fol. cx.	67
Figura 9. Guillaume Morlaye, <i>Le premier libre de Chansons, Gaillardes, Pavannes, Branles, Almandes, Fantaisies</i> . París, 1552.	69
Figura 10. Tablatura de Adrian LeRoy (1551)	71
Figura 11. Mujer tocando una guitarra de cuatro órdenes. Grabado anónimo del siglo XVI. Bibliothèqure Nationale, París.	75
Figura 12. Gregoire Brayssing, fragmento de <i>La Guerre</i> .	78
Figura 13. <i>Libro de juegos</i> de Alfonso X El Sabio (1283).	80
Figura 14. Bartolomeo Veneto, <i>Mujer tocando el laúd</i> , (1520). Pinacoteca di Brera, Milán.	81
Figura 15. Lorenzo di Ottavio Costa, <i>El Concierto</i> (c.1490), National Gallery, Londres	83
Figura 16. Francesco Bonsignori, <i>Allegoria della musica</i> , finales del s.XV. Museo di Castelvecchio, Verona	83

Figura 17. Sistema de tablatura alemana. Hans Newsidler, <i>Ein newgeordent künstlich Lautenbuch</i> (1536).....	84
Figura 18. Adrian Le Roy, <i>A briefe and easye Instrution</i> , (1568).....	87
Figura 19. Robert Dowland, <i>Varietie of Lute-Lessons</i> , (1610).	89
Figura 20. Marin Mersenne, <i>Harmonie Universelle, Livre second, des instrvments a cordes</i> , (1636).....	94
Figura 21. John Dowland, <i>A fancy</i> , (Diana Poulton, 73).....	96
Figura 22. Gaspar Sanz, [Fol.14 r.] LXXVII.....	111
Figura 23. Gaspar Sanz, [Fol.16 r.] LXXIXI.....	112
Figura 24. Antonio Carbonchi, <i>Sonate di chitarra spagnola con intavolatura franzese</i> , p. 4.	112
Figura 25. Robert De Visée: <i>Livre de gvitarre</i> ,1682, p. 37.....	112
Figura 26. Johannes Vermeer. <i>Muchacha tocando la guitarra</i> (c. 1671). National Gallery, Londres.	114
Figura 27. Antonio de Santa Cruz, <i>Livro donde se veran pazacalles de los ocho tonos...i diferentes obras para biguela hordinaria</i> , fol. IX.....	117
Figura 28. Gaspar Sanz, <i>Instrucción de música sobre la gvitarra española</i> (1674)....	121
Figura 29. Pablo Minguet e Yrol, <i>Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos [...]</i> , 1754.....	124
Figura 30. Guía para la realización de ornamentos y otros procedimientos en <i>Livre de Guitarre</i> (1682) de Robert de Visée, p.7.....	129
Figura 31. Jean DARET, <i>Joueur de guitare</i> (1636).Musée Granet. Aix-en-Provence.	133
Figura 32. Simon VOUET, <i>Mujer tocando la guitarra</i> (c.1618-20). Metropolitan Museum of Art. Nueva York.....	133
Figura 33. Gaspar SANZ, Signos de rasgueados en la tablatura italiana, [Fol. 18 r] LXXXI.....	134
Figura 34. Domenico Pellegrini, <i>Armoniosi concerti sopra la chitarra spagnuola</i> . Detalle de su mano derecha.....	140
Figura 35. John Playford: <i>Musick's delight on the cithren</i> , restored, 1606.....	151

Figura 36. Portada del primer manuscrito de Juan Antonio de Vargas y Guzmán, 1773.	168
Figura 37. Portada del segundo manuscrito de Juan Antonio Vargas y Guzmán, 1776.	169
Figura 38. Fernando Ferandieri, <i>Arte de tocar la guitarra española</i> , 1799.	172
Figura 39. Portada del Tratado de Federico Moretti.	173
Figura 40. Tratado de Vargas y Guzmán (1776). Notación en pentagrama.	178
Figura 41. Tratado de Vargas y Guzmán (1776). Ejemplos de trinos.	181
Figura 42. Tratado de Fernando Ferandiere, ejemplos de ornamentación.	181
Figura 43. Método de Francesco Alberti, p. 5, ligados de mano izquierda.	182
Figura 44. Método de Francesco Alberti, p. 6. Apoyatura ascendente, ligados y vibrato.	183
Figura 45. Método de Francesco Alberti, p. 7. Ejemplos de trino en cadencia.	183
Figura 46. Método de Francesco Alberti, p. 7. Ejemplos de glissado en apoyatura ascendente, articulación de notas sueltas y mordente.	183
Figura 47. Método de Francesco Alberti, p. 8 y 9. Armónicos naturales.	184
Figura 48. Ilustración en el Tratado de Francesco Alberti	186
Figura 49. Digitaciones de la mano derecha en el Tratado de Federico Moretti.	189
Figura 50. Tratado de Antonio Abreu y Víctor Prieto: ejemplo de digitación con el dedo índice en arpeggio descendente en la figura 4.	191
Figura 51. Dionisio Aguado, <i>Escuela de guitarra</i> , 1825. Lámina 1ª.	214
Figura 52. Dionisio Aguado, <i>Nuevo Método para Guitarra</i> , 1843, lámina 7ª.	219
Figura 53. Dionisio Aguado, <i>Escuela de guitarra</i> , 1825, p. 52.	220
Figura 54. Dionisio Aguado, Tres dibujos para el Tripódison. Tinta y aguada sobre papel, 30 x 47,7cm.	224
Figura 55. Dionisio Aguado, Dibujo del proyecto de Tripódison. Tinta y aguada sobre papel, Firmado e inscrito. 61,3 x 44,3 cm.	225

Figura 56. Dionisio Aguado, Tripódison. Tinta y aguada sobre papel. Firmado, fechado «12 Octovre», 1836», titulado e inscrito.	226
Figura 57. Dionisio Aguado, <i>Nuevo método para guitarra</i> , 1843, lámina 2ª.	231
Figura 58. Dionisio Aguado, <i>Nuevo método para guitarra</i> , 1843, lámina 1ª.	232
Figura 59. Dionisio Aguado, <i>Nuevo método para guitarra</i> , 1843, lámina 2ª, Fig. 7ª..	234
Figura 60. Dionisio Aguado, <i>Apéndice al Nuevo método para guitarra</i> , 1849, Página 17, lámina 1ª, Fig. 4ª.....	235
Figura 61. Dionisio Aguado, <i>Nuevo método para guitarra</i> , signo para el vibrato.....	239
Figura 62. Fernando Sor, <i>Fantasía Elegiaca</i> , op. 59.....	240
Figura 63. Dionisio Aguado, <i>Nuevo Método para Guitarra</i>	242
Figura 64. Dionisio Aguado, <i>Nuevo Método para Guitarra</i> , ejercicio 7º.	242
Figura 65. Fernando Sor: <i>Méthode pour la guitare</i> , 1830, <i>Exemples et Figures</i> , Pl. II.	246
Figura 66. Fernando Sor: <i>Méthode pour la guitare</i> , 1830, <i>Exemples et Figures</i> , Pl. IV.	248
Figura 67. Fernando Sor. <i>Sonata op.22</i> , Allegro, c.31-35.....	250
Figura 68. Fernando Sor: <i>Méthode pour la guitare</i> , 1830, <i>Exemples et Figures</i> , Pl. VIII.	253
Figura 69. Fernando Sor, <i>L'Encouragement</i>	254
Figura 70. Mauro Giuliani, <i>Studio per la Chitarra, op. 1</i> . Primera Parte.	263
Figura 71. Mauro Giuliani, <i>Studio per la Chitarra, op. 1</i> . Primera Parte.	263
Figura 72. Mauro Giuliani, <i>Studio per la Chitarra, op. 1</i> . Segunda Parte. Ejercicio nº 1.	264
Figura 73. Mauro Giuliani, <i>Studio per la Chitarra, op. 1</i> . Segunda Parte. Ejercicio nº 3.	264
Figura 74. Mauro Giuliani, <i>Studio per la Chitarra, op. 1</i> . Segunda Parte. Ejercicio nº 3 (c.5) y Ejercicio nº4 (c.8).....	265

Figura 75. Mauro Giuliani, <i>Studio per la Chitarra, op. 1</i> . Tercera Parte. Ejercicio nº 2, (c.2).....	266
Figura 76. Mauro Giuliani, <i>Studio per la Chitarra, op. 1</i> . Tercera Parte. Ejercicio nº 4.	267
Figura 77. Mauro Giuliani, <i>Studio per la Chitarra, op. 1</i> . Tercera Parte. Ejercicio nº 7.	267
Figura 78. Mauro Giuliani, <i>Esercizio per la chitarra</i> , op. 48, nº 4.	269
Figura 79. Ilustración en página 11 del <i>Nouvelle Méthode pour Guitare ou Lyre</i> de Francesco Molino.	271
Figura 80. Ilustración en página 12 del <i>Nouvelle Méthode pour Guitare ou Lyre</i> de Francesco Molino.	272
Figura 81. Luigi Legnani <i>36 Capricci, per Chitarra, op. 20</i> , nº5.	279
Figura 82. Napoleon Coste, <i>Méthode complète pour la Guitare par Ferdinand Sor</i> , p. 21.	296
Figura 83. Antonio Cano <i>Método abreviado de guitarra</i> , Estudio nº 12.	305
Figura 84. Tomás Damas, <i>Método completo y progresivo de guitarra</i> , 1869.....	308
Figura 85. Dionisio Aguado, <i>Apéndice al Nuevo Método para Guitarra</i> , 1849, Lam. 1ª, Fig. 2ª.....	309
Figura 86. José Viñas, <i>Fantasia original (Capricho a imitación del piano)</i> , p. 2, c.52 y ss.	311
Figura 87. Jaume Bosch, <i>Méthode de guitare</i> , lámina 1ª.	313
Figura 88. Jaume Bosch, <i>Méthode de guitare</i> , lámina 1ª.	313
Figura 89. Jaume Bosch, <i>Méthode de guitare</i> , p. 4.	314
Figura 90. Jaume Bosch, <i>Méthode de guitare</i> , p. 66.	314
Figura 91. Jaume Bosch, <i>Méthode de guitare</i> , p. 38.	315
Figura 92. Manuel de Falla, <i>Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy</i> , c.2.	322
Figura 93. Rafael Marín, <i>Método de Guitarra</i> , ejemplo de rasgueado, p.79.	322
Figura 94. Rafael Marín, <i>Método de Guitarra</i> , p. H.	322

Figura 95. Rafael Marín, <i>Método de Guitarra</i> , p. 46.H.	323
Figura 96. Francisco Tárrega (Museo de la ciutat, Casa de Polo de Vila-real).....	327
Figura 97. Francisco Tárrega.....	330
Figura 98. Francisco Tárrega, <i>Preludio nº 25</i>	332
Figura 99. Francisco Tárrega, <i>Preludio 9</i>	333
Figura 100. Francisco Tárrega, <i>La Mariposa</i> , c. 25-30.....	333
Figura 101. Francisco Tárrega, J.S. Bach, <i>Fuga BWV 1001</i> -.....	334
Figura 102. Comparativa pulgar entre Rafael Marín y Francisco Tárrega.....	334
Figura 103. Comparativa de mano izquierda entre Aguado (<i>Nuevo Método</i> , 1843) y Tárrega (ca. 1906).....	335
Figura 104. Francisco Tárrega, <i>La mariposa</i> , c.8 y 21.	335
Figura 105. Francisco Tárrega, <i>Capricho Árabe</i> , c. 10-15.	336
Figura 106. Francisco Tárrega, <i>Capricho Árabe</i> , c. 59.	337
Figura 107. Francisco Tárrega, <i>Preludio nº 2</i> , c. 12.....	337
Figura 108. Francisco Tárrega, <i>Rosita</i> , c. 22-25	337
Figura 109. Primera grabación en cilindro de guitarra flamenca, 1899. Colección Carlos Martín Ballester.	340
Figura 110. Primera grabación en cilindro de guitarra no flamenca, realizada entre 1897 y 1901. Colección Carlos Martín Ballester.	341
Figura 111. Primera grabación en disco de guitarra no flamenca. Victor 5662.....	343
Figura 112. Julio J. Otermín, Victor 63735. Colección Ignacio Rodes.....	344
Figura 113, Anuncio del disco Atlanta de Agustín Barrios.....	347
Figura 114. Agustín Barrios, Atlanta 304 (65376 / 65378). Colección Ignacio Rodes	348
Figura 115. Agustín Barrios, Artigas 65389 / 65386. Colección Ignacio Rodes	349

BIBLIOGRAFÍA



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

BIBLIOGRAFÍA

ABREU, Antonio y Víctor Prieto: *Escuela para tocar con perfeccion la guitarra de cinco y seis ordenes, con reglas generales de mano izquierda* [...], Salamanca, Imprenta de la calle del Prior, 1799. Biblioteca Digital Hispánica.

AGUADO, Dionisio: *Colección de estudios para guitarra*, Madrid, Fuentenebro, 1820. Biblioteca Digital Hispánica.

- *Escuela de guitarra*, Madrid, Fuentenebro, 1825, Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library.

- *Nuevo Método de Guitarra, op. 6*, Madrid, Campo, ca. 1840, Edición facsímil, Heidelberg, Chanterelle, 1994.

- *La Guitare Fixée sur le Tripodison ou Fixateur*, París, ca. 1836. Edición facsímil, Heidelberg, Chanterelle, 1994.

- *La Guitare Esegnée par une Méthode Simple*, París, ca.1836. Edición facsímil, Heidelberg, Chanterelle, 1994.

- *Nuevo Método para Guitarra*, Madrid, Benito Campo,1843. Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library.

- *Apéndice al Nuevo Método para Guitarra*, Madrid, por Aguado, impresor de cámara de S.M. y de su Real Casa, 1849. Biblioteca Digital Hispánica.

ÁGUEDA Mercedes y Xavier de Salas (ed.): *Cartas a Martin Zapater*, Francisco de Goya, Madrid, Ediciones Istmo, 2003.

ALBERTI, Francesco: *Nouvelle méthode de gitarre dans laquelle on y trouve différentes Variations, une Sonate, 12 Menuets et 6 Ariettes*, París, 1786. Bibliothèque Nationale de France, Biblioteca Digital.

AL FARUQUI, Lois Ibsen: *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*. Westport, Connecticut, (Estados Unidos). Greenwood Press, 1981.

ALTON SMITH, Douglas: *The Late Sonatas of Silvius Leopold Weiss*, Stanford, California, (Estados Unidos), Stanford University, 1977.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María del Rosario: «La iconografía musical hispánica en la Edad Media en relación con los criterios estéticos de las diferentes etapas artísticas» en *Actas del Congreso Internacional España en la música de occidente*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 1987.

AMAT, Juan Carlos: *Guitarra española y vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana y Cathalana de cinco Ordenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado...y se haze mención también de la Guitarra de quatro ordenes*, Barcelona, 1596. Ed. ca. 1761, Gerona, Joseph Bró. Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library.

ANDÍA, Rafael y Javier Quevedo (ed.): *Francisco Tárrega, The collected guitar works, Reprints of editions published up to 1909*, vol. 1, Heidelberg, Chanterelle, 1992.

ANDRÉS, Ramón: *El luthier de Delft*, Barcelona, Acantilado, 2013.

ANTÓN PALACIOS, Rafael: «El guitarrista Tomás Damas (1817-ca.1880). Revisión biográfica y catálogo compositivo», en *Revista De Musicología* 42, no. 1 (2019), <www.jstor.org/stable/26661394>, pp. 82-83. [Consulta: 28 /05/ 2020].

ATTAIGNANT, Pierre (ed.): *Très Brève et Familière Introduction pour entendre et apprendre par soy-mesme à jouer toutes chansons réduictes en la tablature de lutz avec la manière d'accorder le dict lutz*, París, 1529, Bibliothèque Nationale de France, Biblioteca Digital.

BACH, Carl Philipp Emanuel: *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Traducido y editado por William J. Mitchell, Londres, Cassell and company, 1951.

BARBIERIS, Melchior de: *Intabvlatvra/di lavtto/libro qvarto/de la messa di antonio fevino. Sopra Ave Maria/Intabulata & accomodata per sonare sopra il Lautto*, Venecia, Girolamo Scotto, 1546. Royal Holloway Digital Repository, Universidad de Londres.

BERLIOZ, Hector: *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, París, Schonenberger, 1844. Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library.

BERMUDO, Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, 1555. Edición facsímil, Madrid, Arte Tripharia, 1982.

BESARD, Jean Baptiste, *Thesaurus Harmonicus*, Colonia, 1603. Edición facsímil, Minkoff, Génova, 1975.

BONE, Philip J.: «Paganini and the guitar», en *Hinrichsen's Musical Year Book*, Music Book, vol. VII, Londres, 1952.

BOSCH, Jacques (Jaume): *Méthode de guitare*, París, Vve. E. Girod, 1891. Biblioteca Digital Hispánica.

BRAYSSING, Gregoire: *Quart livre de tabulature de guitte, contenant plusieurs fantasies, pseaulmes, & chansons: avec L'alouette, & la Guerre composeés par M. Gregoire Brayssing deaugusta*, París, De la imprenta de Adrian le Roy & Robert Balard, 1553. Royal Holloway Digital Repository, Universidad de Londres.

BRICEÑO, Luis de: *Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, París, Pedro Ballard, 1626. Bibliothèque Nationale de France, Biblioteca Digital.

BRISO DE MONTANO, Luis: *Un fondo desconocido de música para guitarra*, Madrid, Opera Tres Ediciones Musicales, 1995.

CANO, Antonio: *Método completo de guitarra, con un tratado de Armonía aplicado a este instrumento*, Madrid, Antonio Romero, 1869. Biblioteca Digital Hispánica.

- *Método abreviado para guitarra*, Madrid, Zozaya Editor, 1891. Biblioteca Digital Hispánica.

CANO, Federico: *Método de guitarra: con texto español y francés*, Madrid, Ildelfonso Alier, 1908. Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library.

CAPIROLA, Vincenzo: *Compositione di Meser Vincenzo Capirola*, ca. 1517. Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library.

CARBONCHI Antonio: *Sonate di chitarra spagnola con intavolatura francese*, Florencia, Stamperia Nuoua d'Amador Massi, e Lorenzo Landi, 1640, Biblioteca Digital Hispánica.

CARCASSI, Matteo: *25 Etudes Mélodiques Progressives, op. 60*, Mainz, B. Schott's Söhne, 1852.

- *New and improved Method for the Guitar*, Boston, Oliver Ditson & Company, 1853. Internet Archive.

CARULLI, Ferdinando: *Metodo Completo Per Lo Studio Della Chitarra*. 1810. Tercera edición, Milán, 1850. Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library.

- *L'Harmonie appliquée a la guitare*, París, Petit, 1825. Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library.

CASARES RODICIO, Emilio y Celsa Alonso González: *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, 1995.

CIEBRA, Jose María: *Handbook for the Guitar*, Londres, Charles Sheard & Co., Music Publishers and Printers. s. a.

CODIGNOLA, Arturo: *Paganini íntimo*, Génova, Municipio de Génova, 1935.

CORRETTE, Michel: *Les Dons d'Apollon, méthode pour apprendre facilement à jouer de la guitarre, par musique et par tablature;... avec la démonstration de tous les agréments et des jolis airs connus...avec l'histoire allégorique de la guitarre*. Paris, Bayard, 1762. Bibliothèque Nationale de France, Biblioteca Digital.

COVARRUBIAS, Santiago de: *Tesoro de la Lengua*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, Biblioteca Digital Hispánica.

COX, Paul: *Classic Guitar Technique and its Evolution as reflected in the Method Books ca.1770-1850*. Tesis Doctoral. Indiana University, 1978.

DAMAS, Tomás: *Método completo y progresivo de guitarra*, Madrid, Bonifacio Eslava, 1869. Biblioteca Digital Hispánica.

DAZA, Esteban: *Libro de Musica en cifras para Vihuela, intitulado el Parnasso*, 1576. Edición facsímil, Ginebra, Minkoff, 1979.

DANNER, Peter: «Before Petrucci: The Lute in the Fifteenth Century», en *Journal of the Lute Society of America*, 1972, vol. V.

DELL'ARA, Mario: «Il Metodo di Francesco Molino», en *Il Fronimo*, n.º 65, Milán, 1988.

- «La chitarra a Parigi negli anni 1830-1831», en *Il Fronimo*, n.º 63, Milán, 1988.

DE VISÉE, Robert: *Livre de guitarre*, Hierosme Bonneüil, 1682. Edición facsímil, Ginebra, Minkoff, 1973.

- *Pieces de Theorbe et de Luth. Mises en Partition, Dessus et Basse. Composées par Mr. De Visée, Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy*, París, Bélanger Hurel, 1716. Edición facsímil, Madrid, Arte Tripharia, 1983.

DOWLAND, Robert, *Varieties of Lute-Lessons*, Londres, 1610. Edición facsímil litográfica, Londres, Schott and Co. LTD., 1958.

DOIZI DE VELASCO, Nicolao: *Nueuo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfeccion y se muestra ser instrumento perfecto y abundantissimo*, Nápoles, Egidio Longo, 1640. Biblioteca Digital Hispánica.

FARGAS Y SOLER, Antonio: «Biografías de los músicos más distinguidos de todos los países», en *La España musical*, Barcelona, Año I, n. 33.

FERANDIERE, Fernando: *Arte de tocar la guitarra española por música*, Madrid, Imprenta de Pantaleon Aznar, 1799. Edición facsímil de Brian Jeffery, Tecla Editions, Segunda edición, 2013.

FUENLLANA, Miguel de: *Libro de música para vihuela, intitulado Orphenica lyra*. Sevilla, 1546. Edición facsímil, Ginebra, Minkoff, 1981.

GANGI, Mario y Carfagna (ed.): *Tárrega, Opere per chitarra*, Ancona, Bèrben, 2010.

GARCÍA RUBIO, JUAN MANUEL: *Arte, reglas y escalas armonicas para aprehender á templar y puntear la guitarra española de seis ordenes segun el estilo moderno: dispuestas y formadas con algunos solfeos que acompañan*, 1799. Biblioteca Digital Hispánica.

GAZZELONI, Giuseppe: «Paganini and the guitar. An analysis of some unpublished manuscripts kept in the Biblioteca Casanatense, Rome», en *Soundboard*, The Guitar foundation of America, Winter 1983-84.

GAZZELLONI, Giuseppe, (ed.), «Paganini and the guitar», en *The Complete Solo Guitar Works*, Gran Bretaña, Chanterelle, 1987.

GIL, Salvador: *Principios de música aplicados á la guitarra*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1814. Biblioteca Digital Hispánica.

GIMENO, Julio, «Preguntas sobre la guitarra», en <http://www.juliogimeno.com/tecnica.htm> [Consulta: 28/05/2020].

GIULIANI, Mauro: *Studio per la chitarra, op 1, Seconda Edizioni originale con spiegazione in italiano, francese e tedesco*, Viena, Artaria, 1812. Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library.

GIULIANI, Mauro: *Esercizio per la chitarra, contenente 24 pezzi della maggiore difficoltà, diversi preludi, passaggi, ed assolo*, Viena, Artaria, 1813. Tecla Editions, Brian Jeffery, (ed), 2006.

GONZALEZ HERRANZ, Raimundo: *Anales de Historia del Arte*, nº 8, Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad Complutense, 1998.

GRIFFITHS, John: «La Fantasía que contrahaze la harpa de Alonso Mudarra; estudio histórico-analítico», en *Revista de Musicología*, vol. IX, 1986.

- «La evolución de la fantasía en el repertorio vihuelístico», en *Actas del Congreso Internacional España en la música de occidente*, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.

GRIFFITHS, Paul: *A concise history of modern music*, Londres, Thames and Hudson, 1978.

GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude Victor: *Historia de la música occidental*, 2, Madrid, Alianza Editorial, 1990.

HINSON, Maurice: *At the piano with Mozart*, Van Nuys, Los Ángeles, California, (Estados Unidos), Alfred Publishing Co., Inc., 1986.

HALL, Monica: «Francesco Corbetta-The best of all», en <https://monicahall2.files.wordpress.com/2012/03/corbettasectioni.pdf>. [Consulta: 27/05/2017]

HEARTZ, Daniel: «Parisian Music Publishing under Henry II: A Propos of Four Recently Discovered Guitar Books», en *The Musical Quarterly*, New York, G. Schirmer, October, vol. XLVI, 1960.

KENYON DE PASCUAL, Beryl: «Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII», en *Revista De Musicología*, 1982, vol. 5, n.º 2.

JANSEN, Johannes, HENKE, Matthias & WYNBERG, Simon: *Zani de Ferranti, Guitar Works*, Heidelberg, Chanterelle Verlag, 1989.

LÓPEZ CALO, José: «Manierismo y Barroco», en *Actas del Congreso Internacional "España en la música de occidente"*, Madrid Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 1987, vol. 1.

- «Barroco (estilo galante - clasicismo)», en *Actas del Congreso Internacional "España en la música de occidente"*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 1987, vol. 2.

LÓPEZ-CANO, Rubén y Úrsula San Cristóbal Opazo: *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*, Barcelona, SMUC, 2014.

MACE, Thomas: *Musick's monument; or, A remembrancer of the best practical musick, both divine, and civil, that has ever been known, to have been in the world*. 1676. Edición facsímil, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1966.

MANGADO ARTIGAS, Josep María: *La guitarra en Cataluña*, Londres, Tecla Editions, 1998.

MARÍN, Rafael: *Método de Guitarra, Flamenco, por música y cifra*, Madrid, Sociedad de autores españoles, 1902.

MARTÍN BALLESTER, Carlos: «Early Spanish Cylinders» en <https://www.carlosmb.com/media/Early_Spanish_Cylinders_and_the_Viuda_de_Aramburo_Company.pdf> [Consulta: 27/06/2020]

MAYER BROWN, Howard: *Sixteenth-Century Instrumentation: the music for the Florentine intermedi*, Dallas, American Institute of Musicology, 1973.

MEDINA ÁLVAREZ, Ángel (ed.): *Juan Antonio Vargas y Guzmán*, Granada, Centro de Documentación de Andalucía, 1994.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Instituto de estudios políticos, 1957.

MERCHI, Giacomo: *Le Guide des écoliers de guitare*, París, 1761. Edición facsímil, Ginebra, Minkoff reprint, 1981.

MERSENNE, Marin: *Traité de l'harmonie universelle*, Paris, Guillaume Baudry, 1627. Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library.

MILAN, Luys: *Libro de música de vihuela de mano*, Valencia, 1535. Edición facsímil, Ginebra, Minkoff reprint, 1975.

MINGUET E YROL, Pablo: *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y mas usuales como son la guitarra, tiple, vandola, cythara...demonstradas y figuradas en diferentes laminas finas, por musica y cifra al estilo castellano, italiano, catalàn y francés*, Madrid, Joachim Ibarra, 1754, Biblioteca Digital Hispánica.

MITÉLAN, Alain: *Histoire de la guitare*, París, Zurfluh Editions, 1997.

MONTESARDO, Girolamo: *Nuova inventione d'intavolatura, per sonare li balletti sopra la chitarra spagniuola, senza numeri, e note; per mezzo della quale da se stesso*

ogn'uno senza maestro potrà imparare, Florencia, Christofano Marescotti, 1606. Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library.

MOLINO, Francesco: *Nouvelle Méthode pour Guitare ou Lyre*, París, Chez Gambaro, 1814. Bayerische Staatsbibliothek, Biblioteca Digital.

MORETTI, Federico: *Principios para tocar la guitarra de seis ordenes precedidos de los Elementos Generales de la Música*, Madrid, Librería de Sancha, 1799. Biblioteca Digital Hispánica.

MOSER, Wolf: *Francisco Tárrega y la guitarra en España entre 1830 y 1960*, (traducción de Antonio Gómez Schneekloth y Alfredo Brotóns Muñoz), Valencia, Piles Editorial de Música, 2009.

MUDARRA, Alonso: *Tres libros de música en cifras para vihuela*, Sevilla, 1546. Edición facsímil, Mónaco, Chanterelle, 1980.

MURCIA, Santiago de: *Cifras Selectas de Guitarra*, 1722. International Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library.

NARVAEZ, Luys de: *Los Seys libros del Delphin de música de cifras para tañer vihuela*, Valladolid, 1538. Edición facsímil, Ginebra, Minkoff reprint, 1980.

NASSARRE, Pablo: *Escuela musica, segun la practica moderna, dividida en primera y segunda parte*. Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724. Biblioteca Digital Hispánica.

PAGANINI, Niccolò: *Gro]se Sonate für Gitarre [olo mit Begleitung einer violine*, Frankfurt, Musikverlag Zimmermann, 1955.

PELLEGRINI, Domenico: *Armoniosi concerti sopra la chitarra spanuola*, Bolonia, Giacomo Monti, 1650. International Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library.

PÉREZ DE ARTEAGA, José Luis: «El sonido grabado y el disco: del fonógrafo al holograma. Crónica informal de cien años de sonido grabado», en *Ritmo*, Año XLIII, n.º 477, Madrid, Ritmo S.A. 1977.

PÉREZ DÍAZ, Pompeyo: *Dionisio Aguado y la guitarra clásico-romántica*. Madrid, Alpuerto, 2003.

PICCININI, Alessandro: *Intavolatura di liuto et di chitarrone*, Bolonia, Heredi di Gio. Paolo Moscatelli, 1623. Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library.

PISADOR, Diego: *Libro de Musica de Vihuela*, Salamanca, 1552. Edición facsímil, Genève: Minkoff, 1973.

PLAYFORD, John: *A booke of new lessons for the cithern & gittern containing many new and excellent tunes, both easie and delightfull to the practitioner. With plain and easie instructions, teaching the right use of the hand, and perfect tuning of both instruments, never before printed*, Londres, T. H. for John Benson and John Playford, 1652. Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library.

PODERA, Giovanni y TAMPALINI, Giulio: *36 Capricci, op. 20 per Chitarra*, Milán, Edizioni Curci S. R. l., 2016.

POULTON, Diana: *The Collected Lute Music of John Dowland*, Londres, Faber Music Limited, Tercera edición, 1981.

- «Lute playing technique», en *The Lute Society booklets*, n.º 5, Londres, The Lute Society, 1981.

PRAT, Domingo: *Diccionario de Guitarristas*, Buenos Aires, Romero y Fernández, 1934.

PUJOL, Emilio: *El dilema del sonido en la guitarra*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1960.

- *Escuela razonada de la guitarra*, Buenos Aires, Ricordi, 1934.
- *Tárrega. Ensayo biográfico*. Valencia. Artes Gráficas Soler. 1978.

QUEROL, Miguel: «Dos nuevos cancioneros polifónicos españoles de la primera mitad del siglo XVII», en *Anuario Musical*, XXVI, 1971.

- *La música en las obras de Cervantes*, Barcelona, Comtalia, 1948.

QUEVEDO VILLEGAS, Francisco de: *Las zahurdas de Pluton*, en Obras de Francisco de Quevedo Villegas, Amberes, por Henrico y Cornelio Verdussen, 1699, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

RAMEAU. Jean Philippe: *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels*, París, Jean Baptiste Christophe Ballard, 1722. Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library.

RAMOS ALTAMIRA, Ignacio: *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles (corregida y ampliada)*, San Vicente (Alicante), Editorial Club Universitario, 2017.

RANDALL CH, Kohl: *Octaviano Yáñez, Antología de arreglos y composiciones para guitarra*, Veracruz, México, Instituto Mexicano de Inmunología General e Inmuno Oncología A. C., 2011.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. <https://dle.rae.es>.

REY, Juan José, «El vihuelista Luis de Guzman», en *Revista de Musicología*, Madrid, Sociedad española de Musicología, (SEDEM), 1981, vol. IV.

REY, Juan José: «Guitarra», en <<http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2011/06/45938007-historia-y-evolucion-organologica-de-la-guitarra-pepe-rey.pdf>>. [Consulta: 16/02/2018].

- «La guitarra en la Baja Edad Media», en el catálogo de la exposición *La Guitarra Española*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992.

- *Ramillote de Flores, música española del siglo XVI, para vihuela, laúd o guitarra.*
Madrid, Alpuerto, 1975.

RIOJA, Eusebio: «Julián Arcas y el flamenco», en *Jondoweb*,
<<https://www.jondoweb.com/contenido-julian-arcas-y-el-flamenco-761.html>>.
[Consulta: 17/05/2020].

RIOJA, Eusebio y Javier Suárez-Pajares: «La guitarra flamenca de concierto: desde los
orígenes hasta Rafael Marín» en *Historia del Flamenco*, Sevilla, Tartessos, 1995.

RIUS, Adrián: *Francisco Tárrega, 1852-2002*, Vila-real, Ayuntamiento de Vila-real,
Departamento de cultura, 2002.

ROMANILLOS, José Luis: «Esbozo histórico de la guitarra española, génesis y
concreción», en *Exposición de Guitarras Antiguas Españolas*, Alicante, Fondo editorial
de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1990.

ROMANILLOS, José Luis & Marian Harris Winspear: *The vihuela de mano and the
Spanish guitar. A dictionary of the makers of plucked and bowed musical instruments of
Spain (1200-2002)*, Guijosa (Guadalajara), The Sanguino Press, 2002.

ROSEN, Charles: *The Classical Style*, Londres, Faber and Faber Limited, 1971.

ROSSATO, Daniela: «Luigi Rinaldo Legnani», en *II Fronimo*, Milán, Año VII, n.º 27,
Edizioni Suvini Zerboni, 1979,

RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas: *Luz y Norte musical para caminar por las cifras de la
guitarra española, y arpa, tañer, y cantar á compas por canto de órgano*, Madrid, por
Melchor Alvarez, 1677. Biblioteca Digital Hispánica.

SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos
españoles*, Madrid, Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1881. Edición facsímil de
Jacinto Torres, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.

SANCTA MARIA, Fray Thomas de: *Arte de tañer Fantasía, assi para Tecla como para Vihuela, y todo instrumento, en que se pudiese tañer a tres, y a quatro voces, y a mas*, Valladolid, 1565. Edición facsímil, Madrid, Arte Tripharia, 1983.

SANZ, Gaspar: *Instrucción de música sobre la guitarra española y método de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza...con un breve tratado para acompañar con perfección*, Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1674. Reedición facsímil publicada por la Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1979.

SCHOTTKI, Julius Max: *Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch*, Praga, Calve, 1830.

SOR, Fernando: *Méthode pour la guitare*, Paris, 1830. Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library.

SOR, Fernando: *Método para guitarra*, (traducción al castellano de Eduardo Baranzano y Ricardo Barceló), Editorial Labirinto, 2007.

SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, Madrid, Narciso Ramírez, 1855. Biblioteca Digital Hispánica.

SOTOS, Andrés de: *Arte para aprender con facilidad y sin maestro á templar y tañer rasgado la guitarra de cinco órdenes ó cuerdas, y tambien la de cuatro ó seis órdenes, llamadas guitarra española, bandurria y vandola, y tambien el tiple*, Madrid, López y compañía, 1760. Biblioteca Digital Hispánica.

SPARKS, Paul: *The Classical Mandolin*, Nueva York, Oxford University Press, Inc., 1955.

SPENCER, Robert (ed.): *The Burwell Lute Tutor*. Edición facsímil, Boethius Press, Leeds, 1974.

SPINACINO, Francesco: *Intabulatura de lauto, libro primo, libro secondo*, Venecia, Ottaviano Petrucci, 1507. International Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library.

STENSVADVOLD, Erik: *Annotated Bibliography of Guitar Methods, 1760-1860*, Hillsdale, Nueva York, Pendragon Press, 2010.

STOVER, Rico: «Discography», en *Agustín Barrios plays his own compositions and other works, The Complete Historical Recordings (1913-1942)*, Heidelberg, Chanterelle Verlag, 2009.

STRIZICH, Robert (ed.): *R. De Visée, ouvres complètes pour guitare*, París, Heugel & Cie, 1969.

TERREROS Y PANDO, Esteban: *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes de las tres lenguas francesa, latina e italiana*, Viuda de Ibarra, hijos y compañía, 1787. Biblioteca Digital Hispánica.

TOQUES MILITARES, *Reglamento de empleo*, en http://caballipedia.es/images/5/59/RE7-001_Reglamento_toques_militares.pdf.> [Consulta: 18 /06/ 2020].

TORRES CORTÉS, Norberto: «Trinidad Huerta y la guitarra rasgueada pre-flamenca», en *Música oral del Sur*, Revista internacional, nº 11, Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Educación, Cultura y Deporte, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2014.

TORTA, Mario: *Catalogo tematico delle opere di Ferdinando Carulli*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 1993.

- *Ferdinando Carulli*, Centro Culturale «Fernando Sor», Roma, 1988.

TURNBULL, Harvey: *The guitar from the Renaissance to the Present Day*, Londres, B. T. Batsford Ltd., 1974.

TYLER, James: *The Early Guitar. Early Music Series: 4. A History and Handbook*, Londres, Oxford University Press, 1980.

TYLER, James & SPARKS, Paul: *The Guitar and its Music*, Nueva York, Oxford University Press, 2009.

VALDERRÁBANO, Enríquez de: *Silva de Sirenas*, Valladolid, 1547. Edición facsímil, Ginebra, Minkoff reprint, 1981.

VALOIS, Pascal: *Les Guitaristes français entre 1770 et 1830. Pratiques d'exécution et catalogue des méthodes*. Tesis Doctoral. Quebec, Faculté de Musique, Université Laval, 2009.

VARGAS Y GUZMAN, Juan Antonio de: *Explicacion para tocar la Guitarra de Punteado por Mussica o Cifra, y Reglas útiles para Acompañar con ella la Parte de el Basso, dividida en dos tratados*, Ciudad de la Vera-Cruz, Año de 1776. Reproducción facsimilar, México D.F., Archivo General de la Nación, 1986.

VENEGAS DE HENESTROSA, Luis: *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela, en el qual se enseña brevemente cantar canto llano, y canto de órgano, y algunos avisos para contrapunto*. Alcalá, Juan de Brocar, 1557. Biblioteca Digital Hispánica.

VIRDUNG, Sebastian: *A treatise on Musical Instruments*, 1511. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

WADE, Graham: *A concise history of the Classic Guitar*, Fenton, Missouri, (Estados Unidos), Mel Bay Publications Inc., 2001.

WILLIAMS, John: *Notas al Disco LP John Williams plays music of Agustín Barrios Mangoré*, CBS Masterworks, 1977.

WYNBERG, Simon: *Luigi Legnani, 36 Caprices op. 20, in all major & minor keys*, Heidelberg, Editorial Chantarelle Verlag, 1986.

Bibliotecas Digitales

Bayerische Staatsbibliothek.

Biblioteca Digital Hispánica.

Bibliothèque Nationale de France.

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Centre National de la Recherche Scientifique.

International Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library.

Internet Archive.

Royal Holloway Digital Repository.

Prensa periódica (siglo XIX)

La Iberia Musical, Madrid.

La Gaceta musical, Madrid.

Diario de Avisos, Madrid.

La España Musical, Barcelona.

Revue Musicale, París.

Revistas y publicaciones periódicas especializadas

Anuario Musical

Música oral del Sur

Il Fronimo

Journal of the Lute Society of America

Revista de Musicología

Revista Ritmo

Soundboard

The Lute Society booklets

The Musical Quarterly

Archivos Sonoros Históricos

UCSB Cylinder Audio Archive, Archivo Sonoro de Cilindros,
<<http://www.library.ucsb.edu/OBJID/Cylinder7751>>.

Colección Ignacio Rodes, Grabaciones antiguas (1904-1949).

Discografia Brasileira, Instituto Moreira Salles, en
<https://www.discografiabrasileira.art.br/artista/4714/americo-jacomino-canhoto>.

Golden Era 60, Agustin Barrios Recently Discovered Recordings 1913-28,
Digitalización: FFSI, Campbell, California, (Estados Unidos), 2004.

Legendary Treasures, El Círculo musical: Tarrega, His Disciples & Their Students,
Digitalización: DoReMi Records, 2013.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante