

EL ESTILO “RASGUEADO” DE LA GUITARRA BARROCA Y SU INFLUENCIA EN LA GUITARRA FLAMENCA: FUENTES ESCRITAS Y MUSICALES, SIGLO XVII¹

Dr. Norberto Torres Cortés

Resumen

En trabajos anteriores² hemos podido ilustrar, utilizando fuentes musicológicas, iconográficas y escritas, cómo ha se ha producido el tránsito de la guitarra popular rasgueada a la guitarra flamenca en España, y particularmente en Andalucía, entre los siglos XVI al XIX. Uno de los periodos más interesantes que nutrirá los futuros toques y bailes flamencos lo tendremos en el siglo XVII y la práctica en toda Europa de la guitarra barroca “rasgueada” o “guitarra española”. Nuestro artículo, con una selección de fuentes escritas y musicales, documenta esta perspectiva de lo popular rasgueado a lo flamenco en la guitarra.

Palabras clave

Guitarra barroca, guitarra flamenca, guitarra española, rasgueado, barberos, siglo XVII, Briceño, Sanz

Abstract

In previous papers we have illustrated, using musicological, iconographic and written sources, how it has been the transition from strummed folk guitar to flamenco guitar in Spain, and particularly in Andalusia, from the sixteenth to the nineteenth centuries. One of the most interesting periods that will nurture future dances and flamenco touches will take place in the seventeenth century and the practice across Europe of "strummed" Baroque guitar or "Spanish guitar". Our paper, will provide a

¹ Texto utilizado en nuestro curso “De la guitarra barroca a la guitarra flamenca” del primer máster sobre “Patrimonio musical de Andalucía” (Universidad de Granada y UNIA, Baeza, julio 2011).

² TORRES, N.: *De lo Popular a lo Flamenco: Aspectos Musicológicos y Culturales de la Guitarra Flamenca (Siglos XVI-XIX)*. Tesis Doctoral. Universidad de Almería, 2009.

large selection of written sources and musical documents bearing in mind this perspective from the popular strumming to the flamenco one in the Spanish guitar.

1. Popularidad de la guitarra “rasgueada” en el siglo XVII

La popularidad del instrumento rasgueado es un hecho palpable a principios del XVII. Definiendo la palabra guitarra en su “Tesoro de la Lengua Castellana” editado en 1611, Sebastián de Cobarrubias escribe con malhumor que se trata de:

Instrumento bien conocido y exercitado, muy en perjuizio de la música que antes se tañía en la vigüela, instrumento de seis y algunas vezes más órdenes. Es la guitarra, vigüela pequeña en tamaño y también en las cuerdas porque no tiene más que cinco cuerdas y algunas son solo de cuatro órdenes, tienen estas cuerdas requintadas que no son unísonas como las de la vigüela.

Con requintadas indica que la afinación de la pareja de cuerdas que constituye las órdenes era una en su tono y la otra una octava por encima, afinación que solía usarse a partir del cuarto orden (ver Anexo 1).

Encontraremos más datos complementarios sobre la guitarra a finales del XVI, principios del XVII, en la definición de la palabra vigüela:

Este instrumento ha sido hasta nuestros tiempos estimado, y ha auido excelentissimos músicos; pero después que se inventaron las guitarras son muy pocos los que se dan al estudio de la vigüela. Ha sido una gran pérdida porque en ella se ponía todo genero de música puntada y ahora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no hay mozo de cavallos que no sea músico de guitarra (Paniagua, 1990: 35).

Con ello podemos observar perfectamente el conflicto generado entre el uso de la técnica “punteada” considerada más musical y sofisticada, interpretada en la vihuela por excelentes músicos, y el uso popular de la guitarra “rasgueada”, muy fácil de tañer por lo que lo practica todo el mundo, y que produce un “desagradable sonido agudo y sucio” (cencerro).

Arriaga confirma la extraordinaria y rápida difusión de la guitarra a principios del XVII en su aspecto cuantitativo de fabricación y su relación con el uso del rasgueado, en un texto que, a pesar de su extensión, transcribimos íntegramente, ya que resume perfectamente el contexto cultural de la época en torno a la guitarra:

Estos datos, que las exploraciones en otros archivos sin duda incrementarán, ponen de manifiesto la gran actividad de la violería en España durante los siglos XVI y XVII, y si tenemos en cuenta que el nombre de guitarrero es adjudicado en muchos documentos a miembros del gremio de violeros, se deduce que ya desde fines del XVI la guitarra era posiblemente el instrumento de mayor demanda entre los de cuerda. Sobre el origen de la de cinco órdenes, lo único que queda claro es que nació en España –al igual que la de cuatro-, que a finales del siglo XVI se convirtió en el más popular de los instrumentos musicales españoles y que surgió, por los mismos años y también en España una nueva manera de tañerla: *el estilo rasgueado*.

En muy poco tiempo –entre finales del siglo XVI y, más o menos, 1640- el rasgueo de la guitarra se adueña de calles, corrales de comedias, plazas, ventas y llega hasta el real palacio. A través de las obras literarias es fácil notar su creciente popularidad; en el teatro, por ejemplo, llegó a ser imprescindible como acompañante de las canciones hasta tal punto que en 1615 indica Cervantes, en una acotación del *Entremés del rufián viudo*, que han de aparecer dos músicos *sin guitarras*. Junto a otros instrumentos más cultos (como la tiorba, el laúd y el arpa), los escritores españoles se refieren constantemente a la guitarra como instrumento esencialmente popular y omnipresente, y hasta propio de ciertos oficios (Arriaga, 1993: 71-72).

1.1. Los barberos, primeros tocaores

Con “propio de ciertos oficios”, se refiere al gremio de los barberos, hasta tal punto asociado a este estilo rasgueado, que se le llamará también tocar “a lo barbero”. No es una casualidad por consiguiente que los primeros profesionales del toque flamenco fueran también barberos.

Así por ejemplo, estudiando las fuentes musicales en las obras de Cervantes, Querol Galvadá alude al autor del Quijote y a Mateo Alemán en estos términos:

Sabido es también de todos cuán aficionados a la guitarra son los barberos de la literatura cervantina. Con ellos no hacía sino encarnar con la mayor naturalidad en sus creaciones uno de los graciosos detalles de la vida social de su tiempo. La guitarra en manos de los barberos constituía una verdadera potencia festiva, y llegó a serles más connatural que la misma navaja. Tanto es así, que según Quevedo, en el “Sueño” titulado “Las zahurdas de Plutón”, el tormento de los barberos en el infierno consiste en no poder tocar la guitarra. “Pasé allí, dice, y vi (¡qué cosa tan admirable y qué justa pena!) los barberos atados y las manos sueltas, y sobre la cabeza una guitarra..., y cuando iban con aquel ansia natural de

pasacalles a tañer; la guitarra les huía... y ésta era su pena". Y ya antes, Mateo Alemán, en la segunda parte de "Guzmán de Alfarache" dijo: "no pasa un médico sin guantes y sortija, ni un boticario sin ajedrez, ni un barbero sin guitarra, ni un molinero sin rabelico (Querol, 1948: 138).

Después de vaciar las obras de Cervantes para localizar referencias musicales, no puede ser más explícito con la guitarra:

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 (Querol, 1948: 138).

Referencias a barberos guitarristas las encuentra en la comedia *La Entretenida*:

No menos importante es el papel de la música en "La Entretenida", si bien está todo concentrado en la jornada III. Hay músicos en el reparto. Si la mayoría de los lectores de Cervantes han notado que casi todos los barberos de sus novelas son guitarristas, en esta comedia nos los presenta también como buenos bailarines, y tan entusiastas, que, por lo visto, contagian hasta a sus propias esposas:

*"... la barbera
que canta por el cielo
y baila por la tierra."*

("Entran los Músicos y el Barbero, danzando al son de este romance":)

*"De los danzantes la prima
es el barbero nuestro,
en el compás acertado
y en las mudanzas ligero.
Puede danzar ante el rey,
Y aqueso será lo menos,
pues alas lleva en los piés
y azogue dentro del cuerpo."*

(Querol, *ibídem*)

Localiza además barberos guitarristas en los entremeses *La guarda cuidadosa* y en *La cueva de Salamanca*.

Cervantes nos aporta además en la novela ejemplar *El celoso extremeño* la relación estrecha que existe entre la guitarra popular y su función de acompañamiento de la voz, a la vez que su extensión numérica en cuanto a fabricación, por ser el menos costoso de los instrumentos:

[...] que quiera que sepais, hermano Luis, que la mejor voz del mundo pierde de sus quilates cuando no se acompaña con el instrumento, ora sea de guitarra o clavicímbano, de órganos o de arpa; pero el que más a vuestra voz le conviene es el instrumento de la guitarra, por ser el más mañero y menos costoso de los instrumentos (Cervantes, *El celoso extremeño* 1613/1998: 110).

Otra referencia célebre sobre barberos guitarristas es la del cordobés Luis de Góngora y Argote (1561-1627) quien escribe en una de sus *Copillias*:

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

Otro testimonio sobre barbería y guitarra lo tenemos en el entremés *Los sones* (1661) de Villaviciosa, asociado a la danza de la folía, ya fuera de moda en aquella época:

MÚSICA a 4 Estas damas ha ya muchos años/ que en esta aldehuela
al baile se van;/ porque agüelas de todos los sones/ pandero y guitarra no pierden
jamás.

SIMÓN ¿Quiénes son viejas tan rotas?

CARR. Las folías, que rasgadas/ salen de en casa del barbero

(Flórez, 2006: 58)

1.2. Guitarra “rasgueada” en el teatro del Siglo de Oro

Arriaga nos informa de la presencia de la guitarra tanto en espacios abiertos no regulados (calles y plazas) como regulados (corrales de comedia), espacios cerrados de diferentes estratos sociales (ventas y palacios reales).

Esta omnipresencia del instrumento en el marco más general de los hábitos musicales en todo tipo de espacios y clases sociales españoles, acaba de ser corroborado en todo el Siglo de Oro por María Asunción Flórez en su tesis doctoral (2004) sobre el “Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras”. Editada en 2006, la introducción del capítulo 1 que dedica a los géneros musicales en el XVII es particularmente esclarecedora:

Cantar, bailar y tocar algún instrumento parecen haber sido aficiones muy generalizadas en la España del Siglo de Oro independientemente de la clase

social de los intérpretes, y a juzgar por los textos de la época, teatrales o no, la mayoría de los españoles eran músicos aficionados, ya que con frecuencia aparecen personajes con notables habilidades musicales, y la música se nos presenta como uno de los entretenimientos sociales más extendidos entre todas las capas sociales, hasta el punto de que ya en la época existía una visión, posiblemente un tanto utópica, de los españoles como gentes tan aficionadas a la música que “no hay artesano que después del trabajo no tome su vihuela para ir a divertirse a las plazas públicas. Son pocos los españoles y españolas de distinción que al cantar no sepan acompañarse con estos instrumentos”. Pese a que este tipo de generalizaciones debe ser contemplado con reserva, novelistas de la época como Mateo Alemán, María de Zayas, Mariano de Carvajal y Castillo Solórzano, entre otros, parecen confirmarlo, ya que sus obras, protagonizadas por gentes alejadas del estrato nobiliario pero que abarcan un amplio espectro social, desde pícaros hasta lo que podríamos considerar “clase media” más o menos acomodada, reflejan claramente cómo la música era una práctica habitual tanto de la vida privada como social de la época, pues además de ser un entretenimiento personal e íntimo, formaba parte de las reuniones caseras y, precisamente por ello, constituía una habilidad social muy estimada en los hombres, y especialmente en las mujeres [...] (Flórez, 2006: 17).

Por otra parte, José Rey ha reunido y resumido más de un centenar de citas literarias anteriores a 1650 donde vemos la presencia de la guitarra en todos los niveles y ámbitos de la sociedad española durante la primera mitad del siglo XVII (Rey, 1997: 41-100). No vamos a insistir pues en este aspecto, ni transcribir todas estas citas, que harían interminable nuestro texto. Damos por demostrado la popularidad de la guitarra en el XVII, añadiendo un último comentario.

Fuera de España, varios autores se hacen eco de esta afición apasionada por la guitarra que demuestran los españoles, como el francés Pierre Trichet quien escribe en su *Traité des instruments de musique* publicado en París en 1650 que:

La guitare ou giterne est un instrument de musique grandement usité parmi les français et les italiens mais encore davantage par les espagnols, qui les premiers l'ont mise en vogue et qui s'en sçavent plus folâtement servir qu'aucune autres nations, ayant une adresse particulière à chanter et sonner leurs sarabandes, gaillardes, spagnolettes (Miteran, 1997: 31).

Paradójicamente, a la abundancia de fuentes literarias que nos informan de la popularidad de la guitarra rasgueada, corresponde cierta escasez de fuentes musicales y de instrumentos conservados. Como concluye Arriaga, el propio carácter

popular del instrumento puede explicar que no se escribiera su música (Arriaga, 1993: 72).

Aunque si nos fijamos en el estudio comparativo entre los músicos italianos y españoles del teórico Pietro Cerone, titulado *El melopeo y Maestro*, publicado en español en Nápoles en 1613, ciudad donde regresó como maestro de capilla en 1609 después de haber pasado varios años en Madrid, la explicación es bien diferente. Alain Miteran ha resumido los cinco puntos significativos de este temprano estudio musicológico comparativo:

- 1.- Les maîtres italiens sont plus appliqués et empressés.
- 2.- Les élèves italiens sont plus patients.
- 3.- Les Italiens sont plus naturellement portés vers la musique.

Cerone cite alors les diverses cours italiennes où pratiquement tous les gentilshommes sont musiciens, alors qu'en Espagne la musique est presque uniquement réservée aux membres du clergé, et pour cela bien dédaignée par l'aristocratie.

4.- Il est plus facile d'apprendre en Italie car il y a de nombreuses académies de musique ouvertes à tous.

5.- Les Italiens ont, plus que les Espagnols, envie de "savoir" chaque jour un peu plus que la veille

(Miteran, 1997: 43)

Es sobre todo en la Italia bajo dominio e influencia españoles donde encontraremos la mayor parte de literatura musical escrita para guitarra rasgueada.

2. Fuentes musicales italianas y francesas

El alfabeto adoptado por la guitarra barroca será el del italiano Girolamo Montesardo en un tratado publicado en 1606 (ver Anexo 2). Justifica su publicación por el entusiasmo que despierta la guitarra rasgueada y las danzas españolas entre los jóvenes aristócratas de su país:

Ma profession principale est de composer des madrigaux et autres musiques sérieuses. Néanmoins, pour faire plaisir à la noble et joyeuse jeunesse, j'essaie de me transformer et d'obéir à son désir. Et, parce que de nombreux

seigneurs et gentilhommes que j'ai fréquentés ont toujours désiré savoir jouer de la guitare espagnole, il a été nécessaire, pour leur complaire, que je fasse une étude particulière. Et, parce que non seulement ils ont désiré savoir jouer de cet instrument, mais parce qu'ils m'ont prié chaleureusement, j'ai inventé une règle facile pour leur apprendre à jouer en rythme et en mesure, sans l'aide de notes ni de nombres. Et, pour que chacun apprenne à jouer sur ledit instrument, j'ai voulu mettre à la lumière cette invention nouvelle d'une règle très facile telle que chacun, l'étudiant sans l'aide d'un maître, pourra jouer, de la manière que je vais enseigner, jusqu'à être rapidement assez habile (Miteran, 1997: 51).

Montesardo confirma la demanda constante de un público de aficionados que desean acompañarse de forma fácil con acordes, demanda que no ha cambiado hasta nuestros días. El interés variará en función de las modas –tratándose ahora de acompañar danzas consideradas entonces exóticas -lo que podríamos llamar la *World Music* de la época-, pero la técnica y función musical del instrumento serán siempre las mismas: el rasgueado usado rítmicamente como función armónica, es decir producir acordes. Como lo hace Montesardo, también se seguirá considerando esta función como pasatiempo o entretenimiento musical, frente a otra actitud, la del compositor, que consiste en componer otras “músicas serias”. Hoy se tacharía seguramente de actitud y música comercial la de este autor italiano. ¡Añade las muletillas “fácil de aprender” y “sin necesidad de maestro”, recurrentes en este tipo de publicaciones para *dilettanti*, como argumento para ayudar a vender más libros, a mayor beneficio del autor y del impresor!

Sin embargo, es gracias a estos métodos que podemos conocer hoy cómo era la música popular durante el Barroco. Montesardo nos confirma por otra parte el interés de esta joven nobleza por el aspecto rítmico del instrumento, de manera a poder tocar a compás unas danzas que conocen de antemano, y por ello considera inútil escribirlas con notas. ¿Qué es entonces la famosa guitarra española que apasiona al resto de países europeos? Pues eso, principalmente una serie de acordes cifrados rasgueados:

Je dis donc que si l'on veut apprendre à jouer facilement de la guitare espagnole, on devra entre autre pratiquer longuement les alphabets qui vont suivre, les apprenant bien par coeur afin que, voulant jouer une pièce quelconque, on n'ai pas à rechercher les accords (Miteran, 1997: 53).

James Tyler (1980: 81), que nos recuerda que el término italiano *battente* corresponde al *rasgueado* español, aporta varias fuentes italianas donde se describe

lo que no tenemos en la literatura musical española de la época, descripciones detalladas de la técnica de rasgueado en la primera mitad del siglo XVII.

Foscarini, inventor del estilo mixto que combina rasgueado con punteado, nos dice por ejemplo en 1630 que:

[...] when the player has had practice in moving his hand well and has learned the fingerboard of the guitar, and learned all the chords, it will then be necessary to vary the [right] hand with different kinds of *trillo* and *repicco*. And concerning the way of trilling is the advice that with the thumb and the middle finger [respectively] one makes the strokes. For example: A --j--!-- wich is made with a downward stroke with the thumb and then an up stroke [with the thumb] and similarly with the middle finger [for the succeeding stroke sign]. This is the technique of this percussive ornament if a *trillo* is needed.

Note further that the *trillo* is also made with the index finger dividing the stroke into four parts, i.e. into four quavers if there is a minim. The first down, the second up, the third down, and the four up. But all these should be made with a speed corresponding to the tempo of the piece (Tyler, 1980: 84).

La literatura italiana distingue dos técnicas parecidas que llama *repicco* y *trillo*, siendo sin embargo el primero más complicado y con mayor vitalidad rítmica que el segundo. Ya en 1608 el teórico Pico describía el *repicco* con las aclaraciones siguientes:

To play a *repicco* one plays four strokes, i.e. two down and two up. The first down is played with the middle finger, the second down with the thumb, the third up is played with the thumb and the fourth up with the index, playing however only the first course. A *repicco* lasts for two [printed] strokes [--j--!] (Tyler, 1980: 84).

Volviendo a Foscarini, comenta que existe en la época varias maneras de practicar técnicamente el rasgueado, describiendo tres:

Various shorts of *picchi* and *repicchi* are made on the guitar of which I will describe only three principal ones: Firstly. Wanting to play a pattern such as this example: B--j--j--!--, you let the two fingers, middle and index, brush softly [downwards] and follow with the thumb, making the sound of the stroke [--j--] in three consecutive blows in the same amount of time as the stroke. For the upstroke you should do the opposite; the thumb begins up, followed by the index and middle.

The second way: having played the above, then make quickly and simply with all four fingers [a, m, l, p] one stroke [--j--] and repeat the pattern as above. You should use this style in slow pieces such as *Toccate, passi e mezi, Arie di Firenze* etc.

The third way will be, in playing this, for example C--j--j--!--, you should brush downward with the middle finger, the thumb following and the index quickly makes the same motion, upwards and down-wards making the strings sound many times repeated, adding with the index and middle fingers, i.e. so that the index will brush the strings in downward motion and the middle finger goes up. This method will pleasantly sort itself out by ear (Tyler, 1980: 85).

A pesar de no ser muy explícito en las descripciones, Tyler señala como la tercera propuesta describe un rasgueado seguido sin interrupciones que continúan utilizando aún hoy los guitarristas flamencos (Tyler, 1980: 85).

La guitarra rasgueada está presente en los principales países europeos en esta primera mitad del siglo XVII, lo que nos permite añadir otras fuentes procedentes de otros lugares, como es el caso de Martin Mersenne quien nos dice en su *Harmonie universelle* publicada en Paris en 1636 que:

Je viens aux différentes batteries dont on use en jouant de cet instrument, lesquelles on pratique dans la mesure binaire ou ternaire. La simple batterie de la binaire est composée de deux battements, dont le premier monte et l'autre descend, ou tout le contraire selon la volonté de celui qui touche la guitare. Quand on veut doubler ou tripler cette batterie, on bat 4 ou 8 coups toutes les cordes d'1, de 2, de 3 ou de 4 doigts selon qu'on veut; quand au pouce, il ne bat que la chanterelle en montant et toutes les cordes en descendant. La batterie ternaire simple est composée de trois battements qui commencent toujours en descendant selon le mouvement de la pièce, ce que l'on a coutume de marquer dans la tablature. Quand on redouble cette batterie, elle a cinq battements dont le cinquième coup se fait en descendant, soit du doigt seul, ou du pouce et du doigt; mais l'on entend le coup du doigt distinct et séparé du coup du pouce...il faut remarquer que l'on ne redouble ou que l'on ne triple pas ordinairement les batteries sur les pieces difficiles, mais seulement sur les plus aisées comme sur les passacailles (Miteran, 1997: 55-56).

Confirmamos, una vez más con esta fuente, la variedad de rasgueados que ya existen en la época, en los que se utilizan los cuatro dedos de la mano derecha, y

donde el número de golpes varía según el rasgueado que se ejecuta, pudiendo ser simple, doble y triple.

Entre las fuentes manejadas como literatura española sobre guitarra barroca existe el caso curioso de un español que publica en París un método muy sencillo al estilo rasgueado con numerosas danzas, que pasamos a analizar a continuación.

3. Luis de Briceño

De supuesto origen gallego por su apellido y varios trazos de dialecto que figuran en su método, poco se sabe de este autor, y las referencias que se conservan tratan de su vida profesional en París, asociada a la alta sociedad parisina. Editado en París en 1626 por Pierre Ballard, dedica a la “señora de Chales”, mujer del “noble Philibert de Challes, Écuyer y Seigneur de Challes au Pays de Dombes” su *Método muy facillísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*. El único ejemplar conocido se conserva en la Biblioteca Nacional de París. Aunque publicado en Francia, es la única fuente de la que disponemos para conocer la música española durante las primeras décadas del siglo XVII. Su propósito era la introducción del estilo rasgueado o “a lo español” de tocar la guitarra, comparándolo con el laúd para mostrar su sencillez, y defendiéndola contra los que la menospreciaban (ver Anexo 3). Briceño describe en su dedicatoria a este instrumento como

el más favorable para nuestro tiempo, acomodada y propia para cantar, tañer, dançar, saltar y correr, baylar, y zapatear... Es salsa para el contento, desterradora de pesares y cuidados, pasatiempo a los tristes, consuelos a los solos, alegría a los melancólicos, templança a los coléricos, da seso a los locos, enloquece a los sanos (Briceño, 1626).

Nos confirma la popularidad que gozaba la guitarra española y su estilo rasgueado a principios del siglo XVII, debida a su función de acompañamiento de canciones y danzas españolas fáciles de acompañar, para destinatarios que son, en su gran mayoría, simples aficionados.

Además del texto preliminar, contiene una tabla para explicar en tablatura³ francesa los números y símbolos de los acordes, un método para afinar la guitarra, 31 canciones con acompañamiento de guitarra y 21 piezas para guitarra sola.

³ Este término musical no aparece en los diccionarios al uso como el DRAE o el de María Moliner. Sí aparece en el *Diccionario de la Música y los Músicos* de Mariano Pérez, obra que hemos utilizado para completar la falta de voces en los mencionados diccionarios de uso

John Griffiths, de quien hemos tomado prestado los datos biográficos de Briceño, señala que:

La ausencia de notación melódica es típica de los libros de guitarra del primer tercio del S. XVII, y es el factor que impide una profunda comprensión moderna del estilo musical. Se entiende que estas canciones se cantaban en tonos conocidos y populares, formas o esquemas cuyas melodías se reconocían o por sus nombres o por sus progresiones armónicas. [...] Los géneros preferidos son típicos de la música de la época y de los libros españoles de guitarra de la generación siguiente (Griffiths, 1999: 698).

Encontraremos así entre las canciones diez pasacalles, ocho folías, con ejemplo de villanos, zarabandas, seguidillas, chaconas, una “danza de el hacha”, una pavana y géneros menos frecuentes como la gascona, el rastreado, un tono francés y un sarao español. Para guitarra sola tendremos trece pasacalles, zarabandas, gallardas, una española, una “danza de el hacha” y la fanfarrona.

Desde nuestro planteamiento metodológico, comparar el contenido de las fuentes musicales sobre guitarra rasgueada con los primeros toques flamencos, hemos pasado a sistema moderno de acordes el cifrado que escribe Briceño en cada canción y pieza (ver Anexo 4).

Después de haber observado la armonía de acompañamiento de todo su repertorio, desde el estudio comparativo con el toque flamenco, por proximidad al toque “por medio” entresacamos las danzas siguientes:

Armonía de la “dança llamada la española” (fol. 6) con 5/ 2/ 3/ 3/ 4/ 3/ 2/ 3/ 5/ 2/ 3/ 3/ 4/ 3/ 2/ 3/ 3/ 2/ 5/ P/ 3/ 2/ 5/ P/ 5/ 5/ 1/ P/ 5/ 1/ P/ 5/ 1/ P/ 5 = Rem/ DoM/ FaM/ FaM/ SibM/ FaM/ DoM/ FaM/ Rem/ DoM/ FaM/ FaM/ SibM/ FaM/ DoM/ FaM/ FaM/ DoM/ Rem/ LaM/ FaM/ DoM/ Rem/ LaM/ Rem/ Rem/ SolM/ LaM/ Rem/ SolM/ LaM/ ReM/ SolM/ LaM/ Rem.

Otra aproximación al toque “por medio” la encontramos en la “gran chacona en cifra” (fol. 11) con 3/ 2/ 5/ 2/ 3/ 2/ 5/ 2/ 3/ 2/ 5/ 6/ 4/ 2/ 3/ 2/ 5/ 2 = FaM/ DoM/ Rem/ DoM/ FaM/ DoM/ Rem/ DoM/ FaM/ DoM/ Rem/ Lam/ Si bM/ DoM/ FaM/ DoM/ Rem/ DoM.

común. Nos dice que se trata de “la notación a base de cifras y de letras que se usó para la m. de algunos instrumentos, sobre todo para órgano, clave, laúd, guitarra, vihuela, chitarrone y tiorba, desde el siglo XIV hasta el XVIII” (Pérez, 1985: 247).

También en “una gallarda llamada “Las bacas” (fol. 15) con 3/ 2/ 5/ P/ 3/ 2/ 5/ P +/ +/ 1/ P/ +/ +/ 1/ P/ +/ +/ 3 = FaM/ DoM/ Rem/ LaM/ FaM/ DoM/ Rem/ LaM/ ReM/ ReM/ SolM/ LaM/ ReM/ ReM/ SolM/ LaM/ ReM/ FaM. En este caso, vemos claramente dos partes, una que gira en torno a Rem con los ocho primeros acordes, cercana a la secuencia armónica del toque “por medio”, y una modulación a ReM a partir del noveno acorde.

4. Gaspar Sanz

Con la *Instrucción de música sobre guitarra española, y método de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza* de Gaspar Sanz (Calanda, 4-IV-1640 – ¿Madrid, 1710?) publicado por primera vez en Zaragoza en 1674, tendremos el tratado más completo de la época sobre el arte del acompañamiento rasgueado, obra que nos aporta varios datos indirectos que podemos relacionar con el toque flamenco.

Sobre las cuerdas dobles de los órdenes, sabemos que se usaban bordones en España, a diferencia de Italia donde se utilizaban cuerdas delgadas. Este aspecto debe de relacionarse con el uso rasgueado de la guitarra para producir lo que llamaban entonces “música ruidosa”, frente a otro uso más moderno con sonido más “dulce”, el del punteado:

En el encordar ay variedad, porque en Roma aquellos Maestros solo encuerdan la guitarra con cuerdas delgadas, sin poner ningún bordon, ni en quarta, ni en quinta. En España es al contrario; pues algunos usan de dos bordones en la quarta, y otros dos en la quinta, y à lo menos, como de ordinario, uno en cada orden. Estos dos modos de encordar son buenos, pero para diversos efectos, porque el que quiere tañer Guitarra para hazer música ruidosa, ò acompañarse el baxo con algún tono, ò sonada, es mejor con bordones la Guitarra, que sin ellos; pero si alguno quiera puntear con primor, y dulçura, y usar de las campanelas, que es el modo moderno con que ahora se compone, no salen bien los bordones, sino solo cuerdas delgadas (Sanz, 1674: 1).

Cabe recordar sobre este aspecto rasgueado/punteado que el estilo “rasgueado” llamado también “a la española” gozaba de gran presencia en Europa, sobre todo en Italia, y era despreciado por los músicos cultos que lo asociaban a las “extrañas” y lascivas danzas españolas donde se saltaba, zapateaba, tocaba las castañuelas... Mientras el estilo rasgueado iniciaba pronto su declive por saturación,

Paolo Giovani Foscarini por su formación laudística⁴ introducía en la década de 1630 el punteado para mezclarlo con el rasgueado (Arriaga, 1992: 59-122). Es sintomático que Sanz añada en la portada de su libro *con dos laberintos ingeniosos, variedad de Sones, y Danças de Rasgueado, y Punteado, al estilo Español, Italiano, Francès, y Inglès*. Ambos estilos, rasgueado y punteado, estarán definitivamente unidos y aparecerán como veremos más tarde a lo largo de la historia de la guitarra flamenca, mientras la guitarra mal llamada “clásica” en su afán de depuración de sonido, abandonará el rasgueado a principios del siglo XIX.

Por otra parte, Sanz dedica la regla tercera de su libro primero para indicar cómo se deben de poner los trastes, por lo que confirma que no se colocaban los trastes en la fabricación de los instrumentos, sino que era el propio guitarrista que ataba cuerdas al mástil para tener los trastes. Este aspecto es particularmente importante, ya que indirectamente nos dice que no había una afinación única, sino que se podía modificar la justeza de las notas dadas por los trastes del instrumento, en función de cómo se ataban las cuerdas. Podemos perfectamente imaginar instrumentos con los trastes atados, de tal manera que las notas no eran justas, en el sentido del temperamento igual que se impondrá en el XVIII, sino que podían tener pequeños intervalos añadidos de micro-tonos que le daban cierto aspecto oriental, además del uso de la modalidad en el acompañamiento rasgueados y los eventuales punteados. En este caso ¿cuál era la referencia de los cantantes populares que se hacían acompañar o tocaban ellos mismos su guitarra? La presencia del microtonalismo⁵ en el cante flamenco permite sospechar que el oído y las prácticas vocales de estos intérpretes populares puede tener relación con este aspecto de la organología en la época barroca, perspectiva a tener en cuenta si un día se realiza un estudio profundo del microtonalismo de la voz flamenca y su relación con el toque.

Utiliza el abecedario italiano para escribir los acordes (ver Anexo 2), ya visto anteriormente, proponiendo una “demostración” en la que escribe los diferentes golpes de rasgueados (figura 1).

Los golpes de rasgueado están escritos en la demostración. Para ello utiliza una línea con pequeñas rayas, debajo de la línea si el golpe es hacia abajo, encima de la línea si el golpe es hacia arriba, las letras mayúsculas cifrando los acordes. Damos a continuación un ejemplo muy claro, extraído del método de Fernández-Lavie (figura 2).

⁴ Este adjetivo, habitualmente utilizado por la musicología española, no aparece en los diccionarios de uso del español. Significa todo lo relativo al laúd.

⁵ Término musical que no aparece en los diccionarios de uso del español. Designa la práctica de microtonos, o sea “intervalos más pequeños que el semitono” (Pérez, 1985: 335).

En cuanto al aspecto rítmico, se representaba tal y como se indica en la figura 3.

Laberinto En la guitarra q̄ enseña un son por 12 partes Con quantas diferencias quisieren

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12										
✠ F	D	I	E	C	O	A	L	B	P	G	K	H	M	N	N	U	U	P	G	K	H
2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺
3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺
4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺
5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺
6 ⁺	6 ⁺	6 ⁺	6 ⁺	6 ⁺	6 ⁺	6 ⁺	6 ⁺	6 ⁺	6 ⁺	6 ⁺	6 ⁺	6 ⁺	6 ⁺	6 ⁺	6 ⁺	6 ⁺	6 ⁺	6 ⁺	6 ⁺	6 ⁺	6 ⁺
7 ⁺	7 ⁺	7 ⁺	7 ⁺	7 ⁺	7 ⁺	7 ⁺	7 ⁺	7 ⁺	7 ⁺	7 ⁺	7 ⁺	7 ⁺	7 ⁺	7 ⁺	7 ⁺	7 ⁺	7 ⁺	7 ⁺	7 ⁺	7 ⁺	7 ⁺
8 ⁺	8 ⁺	8 ⁺	8 ⁺	8 ⁺	8 ⁺	8 ⁺	8 ⁺	8 ⁺	8 ⁺	8 ⁺	8 ⁺	8 ⁺	8 ⁺	8 ⁺	8 ⁺	8 ⁺	8 ⁺	8 ⁺	8 ⁺	8 ⁺	8 ⁺
9 ⁺	9 ⁺	9 ⁺	9 ⁺	9 ⁺	9 ⁺	9 ⁺	9 ⁺	9 ⁺	9 ⁺	9 ⁺	9 ⁺	9 ⁺	9 ⁺	9 ⁺	9 ⁺	9 ⁺	9 ⁺	9 ⁺	9 ⁺	9 ⁺	9 ⁺
10 ⁺	10 ⁺	10 ⁺	10 ⁺	10 ⁺	10 ⁺	10 ⁺	10 ⁺	10 ⁺	10 ⁺	10 ⁺	10 ⁺	10 ⁺	10 ⁺	10 ⁺	10 ⁺	10 ⁺	10 ⁺	10 ⁺	10 ⁺	10 ⁺	10 ⁺
11 ⁺	11 ⁺	11 ⁺	11 ⁺	11 ⁺	11 ⁺	11 ⁺	11 ⁺	11 ⁺	11 ⁺	11 ⁺	11 ⁺	11 ⁺	11 ⁺	11 ⁺	11 ⁺	11 ⁺	11 ⁺	11 ⁺	11 ⁺	11 ⁺	11 ⁺
12 ⁺	12 ⁺	12 ⁺	12 ⁺	12 ⁺	12 ⁺	12 ⁺	12 ⁺	12 ⁺	12 ⁺	12 ⁺	12 ⁺	12 ⁺	12 ⁺	12 ⁺	12 ⁺	12 ⁺	12 ⁺	12 ⁺	12 ⁺	12 ⁺	12 ⁺

Dedicado al Ser.^{mo} Señor Don Iuan de Austria.
Compuesto por el Lic.^{do} Gaspar Sanz, natural de la Villa de Calanda, en Çaragoça
Año 1674.

Abecedario Italiano.

✠	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	M	N	N	O	P	U	U	✠
2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺
3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺
4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺
5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺	5 ⁺

Demonstración desta obra en dos Passacalles

truncabr. fust. pft. Pagina Prima torro . 1.

Figura 1. Gaspar Sanz, *Instrucción de música sobre guitarra española* (1674)

The figure consists of two parts. On the left, a guitar fretboard is shown with frets numbered 1 to 12. Three positions are marked with letters: 'A' at fret 1, 'C' at fret 5, and 'A' at fret 9. On the right, a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C) is shown. The staff contains a sequence of chords and notes. Arrows are placed above the notes to indicate the direction of strumming: upward arrows (↑) indicate an upward strum, and downward arrows (↓) indicate a downward strum. The letters 'A', 'C', and 'A' are placed above the staff at the beginning of the first, third, and fifth measures, respectively, corresponding to the fretboard positions.

Figura 2. Forma de indicar la dirección del rasgueo (Fernández-Lavie, 1977: 44)

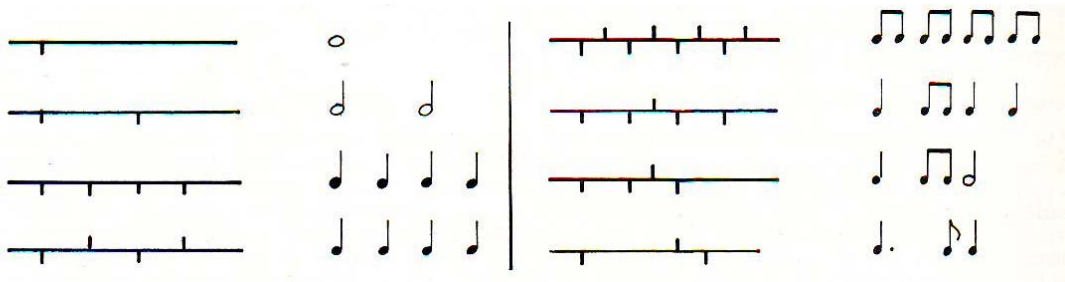


Figura 3. Valores rítmicos del rasgueo (Fernández-Lavie, 1977: 68)

Llama “laberinto” a su tabla de acordes y nos propone, además del muy difundido con las terceras mayor y menor “ò como dicen vulgarmente, el natural, y bemolado”, un segundo laberinto con “disonancias, ò falsas consonantes”.

Sabemos con ello que los acordes de 7^a a cuatro voces se estaban introduciendo en el ámbito de la música para guitarra a mediados del XVII. Sin embargo, como veremos más adelante, Sanz no propone ninguno de estos acordes “falsos” en sus acompañamientos de danzas, por lo que se deduce que se trataba de algo novedoso y experimental.

Después de los dos laberintos propone dos páginas, “la primera contiene los sonos ordinarios Españoles de rasgueado, para que con ellos el que empieza, se facilite, y señoree del instrumento, pues con esos, y la tabla, se puede componer mas de los que te puedo enseñar”. La segunda página ofrecerá el acompañamiento de “sonadas Francesas con Italianas”.

Vamos a analizar detenidamente esta primera página, siempre desde nuestro planteamiento metodológico, comparar los datos ofrecidos con los primeros toques flamencos.

Tenemos en primer lugar tres gallardas con la armonía siguiente:

ReM/ LaM/ ReM/ SolM/ LaM/ ReM/ SolM/ LaM/ ReM

Rem/ FaM/ DoM/ Rem/ LaM/ Rem/ SibM/ Rem

LaM/ MiM/ LaM/ ReM/ MiM/ LaM/ ReM/ MiM/ LaM

La primera gallarda gira claramente en torno a la tonalidad Re mayor, con I-V-I-IV-V-I-IV-V-I.

La segunda vuelve a utilizar una secuencia de acordes que hemos encontrado ya en la folía y en el esquema musical de “Guardame las vacas”, y que presenta cierta proximidad con el toque “por medio”. Construido sobre la E o “primer tono”, presenta la secuencia I – III – VII – I – V – I – VI – I.

La tercera se aproxima de nuevo a una tonalidad mayor, en este caso La mayor, con sus tres acordes I – V – I – IV – V – I – IV – V – I.

Dos villanos con:

1. ReM/ SolM/ ReM/ LaM/ ReM
2. LaM/ ReM/ LaM/ MiM/ LaM.

Estas dos sencillas danzas de “villano” volverán a aproximarse a la tonalidad mayor, Re mayor la primera (I – IV – I – V – I) y La mayor la segunda (I – IV – I – V – I).

Sigue la “dance de las hachas” con el esquema armónico siguiente:

FaM/ DoM/ Rem/ LaM/ FaM/ DoM/ Rem/ LaM/ Rem.

Este esquema se aproxima también al toque “por medio” y tiene la misma secuencia que el acompañamiento de la canción popular “Guárdame las vacas”.

Sanz nos da el acompañamiento de tres jácaras:

1. Rem/ LaM/ rem/ LaM/ Rem
2. FaM/ DoM/ SibM/ LaM/ Rem/ LaM/ Rem
3. SolM/ ReM/ SolM/ ReM/ SolM (jácara de la costa).

El esquema es muy sencillo en la primera y tercera, girando en torno a dos acordes, Rem y LaM, y SolM y ReM. Esta sencillez en torno a I – V nos recuerda el acompañamiento de la jota.

La segunda es bien diferente y muy cercana al toque “por medio” con III – VII – VI – V – I – V – I. Empieza casi con una cadencia andaluza.

Otras danzas interesantes y con proximidad al toque “por medio” serán:

1. Española: Rem/ DoM/ FaM/ SibM/ DoM// DoM/ Rem/ LaM/
Rem// rem/ LaM/ Rem/ LaM/ Rem/ Solm/ LaM/ Rem
2. Folías: Rem/ LaM/ Rem/ DoM/ FaM/ DoM/ Rem/ Rem/ LaM/
Rem/ DoM/ FaM/ DoM/ Rem/ LaM/ Rem
3. Pavana: Rem/ LaM/ Rem/ DoM/ Solm/ DoM/ FaM/ DoM/ Rem/
LaM/ Rem/ Solm/ LaM/ Rem/ Solm/ LaM/ Rem

Apreciamos dos puntos muy utilizados en el XVII; la E o primer tono, Re menor en término actual, y su equivalente mayor, la C o Re mayor. En torno a este punto E los acordes III (FaM), IV (Solm), V (LaM), VI (SibM), VII (DoM). La frecuencia de este esquema armónico en gran parte de las danzas españolas parece indicar que el primer toque flamenco utilizado ha sido el toque “por medio”. El tener la guitarra solo cinco órdenes, con La en el orden más grave, puede explicar la ausencia de secuencias armónicas próximas al toque “por arriba”.

Al incluir el punteado de las danzas, el libro de Sanz nos proporcionará no solo valiosas informaciones sobre la armonía rasgueada que acompañaba las danzas españolas durante el barroco, sino datos sobre los parámetros melódicos y rítmicos.

Desde el aspecto rítmico, hemos podido verificar que la gran mayoría de las danzas que adapta Sanz para la guitarra en estilo punteado o mixto de punteado y rasgueado, comienzan en anacrusa, es decir con una medida incompleta.⁶

Además, en toda su obra donde las haya, Sanz separa cada “diferencia” con dos rayas verticales. Veremos claramente cómo cada diferencia terminará en el primer tiempo de un compás, debido a este inicio anacrúsico de la melodía. Resulta habitual,

⁶ Riemann define la anacrusa así: “Llámase comúnmente anacrusa a las notas del comienzo de un tiempo o a una parte nueva del mismo (período, frase, motivo), que se encuentra *antes de la línea divisoria*. La explicación completamente insuficiente e incluso inexacta que hallamos en muchos libros es la siguiente: Anacrusa es el comienzo de un compás incompleto...Lo que falta al primer compás hay que darlo al último, y lo que el primero tiene, quitarlo del último. Si mantenemos la denominación de anacrusa (“alzar”) (y no tenemos motivo para dejar de hacerlo) la definiremos como contrapuesta al “dar”, como *tiempo leve, ligero*” (Rienmann, 2005: 117). Mariano Pérez nos aporta más informaciones: “Sílabas iniciales no acentuadas de un verso, y nota o notas iniciales de una melodía que preceden al tiempo acentuado. En un sentido más amplio, podría aplicarse a un grupo de notas de sentido ársico al principio de muchas frases o motivos sin acentuación ni peso propio, atraídas por alguna nota posterior con sentido tético y acentuado, donde están pidiendo una resolución melódica. En este sentido algunos autores, como Riemann, quisieron ver en todo comienzo de frase o de melodía una *a.* real o imaginaria. El término lo empleó por primera vez G. Hermann en 1816. Se usó mucho desde el s. XVII, sobre todo en el comienzo de danzas” (Pérez, 1985: 54).

en las músicas con anacrusas, tener el último compás incompleto, por la necesidad de completar rítmicamente el primer compás. Como señala Abromont, el uso de la anacrusa es propio de músicas ligadas con la danza:

Les anacrouses se retrouvent souvent régulièrement dans certaines musiques, pour des raisons parfois chorégraphiques. C'est pourquoi, habituellement, dans les musiques avec anacrouses, la dernière mesure est également incomplète. Elle doit pouvoir compléter rythmiquement la première mesure lors des reprises (Abromont, 2001: 139).

El uso de la anacrusa es omnipresente en la mayoría de las danzas populares que transcribe Sanz. Vaciando el libro primero, lo encontramos en la gallarda representada en la figura 4.



Figura 4. Gaspar Sanz, *Gallarda* (tomado de Bitetti, 1986: 3)

El ritmo es un 4x4 y tenemos la anacrusa con dos pulsos (negras) con las notas Re y Mi.

En la danza siguiente, la mariona, en ritmo ternario, volvemos a tener una anacrusa (figura 5):



Figura 5. Gaspar Sanz, *Mariona* (tomado de Bitetti, 1986: 3)

Esta vez son cuatro corcheas (dos tiempos) para empezar la danza ternaria. Vemos perfectamente en la transcripción de Ernesto Bitetti, cómo el último compás

antes de la barra de repetición solo tiene una negra con el acorde DoM, de manera a poder cuadrar la repetición con el principio en anacrusa.

La anacrusa sigue en la danza llamada “villano”, en 4x4 (figura 6):



Figura 6. Gaspar Sanz, *Villano* (tomado de Bitetti, 1986: 3)

En la española, de nuevo la característica anacrusa de dos tiempos, ahora en una danza ternaria de marcado carácter hispánico (figura 7):

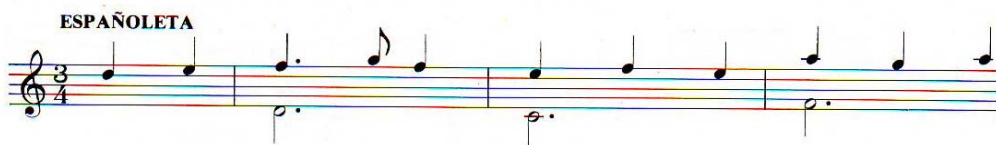


Figura 7. Gaspar Sanz, *Españoleta* (tomado de Bitetti, 1986: 4)

Los numerosos pasacalles que transcribe Sanz en diferentes “tonos” comienzan todos en anacrusa, siempre con dos tiempos, en un ritmo ternario, como en este “por la D”, el primero que propone a modo de ejercicio para calentar las manos, y cuyo contenido, como veremos más adelante, puede relacionarse con diferentes estilos flamencos (figura 8):



Figura 8. Gaspar Sanz, *Pasacalle* (tomado de Bitetti, 1986: 6)

Las jácaras vuelven a tener dos pulsos en anacrusa en un ritmo ternario (figura 9):

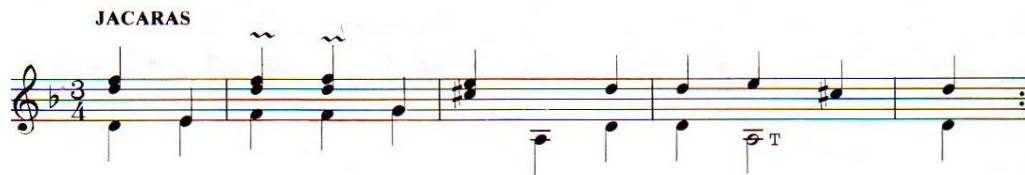


Figura 9. Gaspar Sanz, *Jácaras* (tomado de Bitetti, 1986: 8)

La anacrusa aparece también en un baile que presenta un compás de amalgama camuflado, el de Canarias (figura 10):



Figura 10. Gaspar Sanz, *Canarios* (tomado de Bitetti, 1986: 10)

La anacrusa aparece en otras danzas no españolas, como la alemanda, de 4x4 (figura 11):



Figura 11. Gaspar Sanz, *Alemanda* (tomado de Bitetti, 1986: 14)

Otra danza con anacrusa, la giga “al aire inglés” (figura 12):



Figura 12. Gaspar Sanz, *Giga* (tomado de Bitetti, 1986: 15)

Esta presencia de anacrusas en la mayoría de las danzas barrocas resulta particularmente significativa, ya que explicaría la acentuación irregular de ritmos flamencos como el de soleá, donde el primer acento aparece en el 3. En efecto, veremos más adelante que la combinación de la anacrusa en “diferencias” o variaciones instrumentales de 12 tiempos, como las que aparecen en la jácara, permite una acentuación igual a la del patrón rítmico clásico de la soleá.

4.1. Pavana



Figura 13. Gaspar Sanz, *Pavanas por la D*

La figura 13 recoge la tablatura de las pавanas “por la D”, o sea, La menor según el alfabeto italiano que usa el autor aragonés, con “Partidas al Aire Español”.

Se puede encontrar en ella varios de los elementos constitutivos del llamado toque “por arriba”.

En primer lugar, si nos fijamos en los acordes a tres y cuatro voces, vemos que corresponden a La menor, Do mayor, Sol mayor, Fa mayor, Mi mayor, es decir los que se utilizan en el toque “por arriba” (ver anexo 5) .

Luego, tenemos dos cadencias andaluzas, la primera en los compases 11 y 12, y la segunda en los compases 26, 27 y 28.

También los bajos que inician la pavana, a modo de ostinato⁷ que vuelve a repetirse más adelante, se asemejan a una de las falsetas más antiguas del toque “por soleá”, variación atribuida al Maestro Patiño para introducir la caña.

Aquí la versión de Melchor de Marchena de esta muy popular falseta del Maestro Patiño (figura 14):



Figura 14. Falseta por soleá del Maestro Patiño en versión de Melchor de Marchena (tomado de Worms, 1993: 11)

La analogía con el bajo de la pavana de Sanz es flagrante. Solo cambia la primera nota, La en Sanz, Fa en Melchor. Cabe recordar que la guitarra barroca tiene cinco órdenes y que el bordón más grave era entonces el La. Melchor ya dispone de una guitarra moderna de seis cuerdas simples, con Mi en el bordón. La sexta cuerda permitirá en su momento añadir nuevos bajos, como el Fa, y remplazar en este caso La por Fa, y en la armonía el acorde de La menor de la guitarra barroca por el de Fa mayor.

Esta falseta será muy popular entre los tocaores del XIX y principios del XX, y formará parte de un fondo común de variaciones que utilizarán todos los tocaores, aportando leves detalles personales, como en la versión que tenemos a continuación y que pertenece a Eduardo el de la Malena (figura 15). En este caso, el tocaor alterna los bajos con el índice de la mano derecha en la primera cuerda:

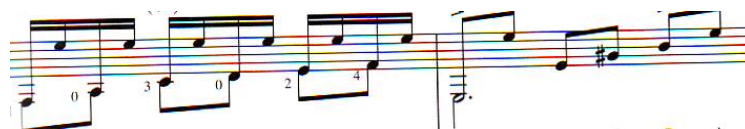


Figura 15. Eduardo de la Malena, falseta por soleá (tomado de Worms y Herrero, 1997: 19)

⁷ Pérez define este término musical como “la repetición insistente en un fragmento o composición de un diseño melódico o rítmico dentro de una misma voz y registro: lo más usual, en la parte baja (basso ostinato). Se encuentran ya ejemplos desde el s. XIII (*Summer’s icumen*), aunque su práctica ha sido más frecuente desde el s. XV” (Pérez, 1985: 410).

La pavana de Sanz tiene un cifrado C de cuatro tiempos, y la falseta de caña/soleá un cifrado ternario de 3x4. Es interesante destacar ahora cómo la guitarra flamenca parece haber utilizado elementos de la guitarra barroca en sus referencias populares, para adaptarlos en otros moldes rítmicos.

Las referencias al toque “por arriba” no terminan aquí en la obra de Sanz, y volvemos a encontrarlas diseminadas en otras danzas como la jácara.

4. 2. Jácaras



Figura 16. Gaspar Sanz, *Jácaras*

Llama primero la atención en esta danza el principio en anacrusa. Advertimos cómo en esta tablatura original (figura 16), Sanz separa cada “diferencia” o variación con unas líneas dobles verticales, que atraviesan unas veces todo el pentagrama, y otras veces aparecen desiguales. Desde el punto de vista de los tiempos o “pulsos”, volvemos a encontrar doce tiempos, una medida que ya vimos en las diferencias de los vihuelistas del XVI, muy parecida a las falsetas flamencas.

El guitarrista Norman P. Kliman ha puesto de manifiesto cómo el ritmo de esta jácara recuerda al de la soleá.

Los tiempos 1-3 se imponen, igual que los tiempos 4-6 (el compás anacrusis ayuda a enfocar el acento en los tiempos 3 y 6), pero la tensión armónica de esta jácara suele resolverse en los tiempos 6 y 12 (a diferencia de la soleá, que resuelve en el tiempo 10). Es interesante marcar el compás de la soleá mientras se escucha esta música. La sexta diferencia tiene sólo 11 tiempos, lo cual sirve para que la conclusión transcurra en ciclos que comienzan en el tiempo 12, igual que ocurre en el pasacalle (leído en www.ctv.es/USERS/norman el 3 de enero de 2008).



Figura 17. Gaspar Sanz, *Jácaras*

Hemos cifrado los pulsos de cada “diferencia” de esta danza y, en efecto, la coincidencia con el compás de soleá es asombrosa (figura 17). Considerando los pulsos con armonía, el principio en anacrusa permite el primer descanso sobre el tiempo 3 (La menor), el segundo sobre el tiempo 6 (Mi mayor), el octavo sobre La menor, el décimo sobre Mi mayor y el undécimo sobre La menor, es decir la archiconocida clave: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12.

Luego, si nos fijamos en los bajos de los seis primeros tiempos, volveremos a encontrar el mismo dibujo melódico que el de la pavana, esta vez adaptado a un ritmo ternario (figura 18):



Figura 18.

Por su armonía, esta jácara utiliza los mismos acordes que los del toque “por arriba”.

Sanz propone otra jácara que desarrolla su armonía en torno a Re menor, o sea “por la E”, cuya armonía corresponde a la del toque “por medio”.

Aunque no distribuido en el mismo orden tenemos, por consiguiente, en el punteado de esta danza, los acordes de los toques “por medio” y “por arriba”.

La presencia de elementos de los toques “por arriba” y “por medio” en las jácaras no es una mera coincidencia. Volvemos a encontrarlos en las dos maneras de

puntear “por la D” y “por la E” en otras danzas de marcado carácter hispánico, como la española.

4.3. Española

La primera española que nos propone el guitarrista de Calenda está escrita “por la E”, con Re menor como tónica, y con la armonía que ya señalaba en el acompañamiento de rasgueado: Rem/ DoM/ FaM/ SibM/ DoM// DoM/ Rem/ LaM/ Rem// Rem/ LaM/ Rem/ LaM/ Rem/ Solm/ LaM/ Rem. Lo que transcribe ahora es la melodía punteada de la danza, limitando a los bajos la secuencia de acordes anterior.

Tendremos de nuevo un principio en anacrusa de dos tiempos, para una melodía en ritmo ternario de 8 compases. Este descuadre de la melodía en el ritmo ternario obliga por consiguiente iniciar la medida con un silencio para empezar la segunda diferencia, como refleja la transcripción moderna de Emilio Pujol (Pujol, 1962) (ver Anexo 6).

Otro elemento a recalcar, la presencia de una cadencia andaluza al principio de la tercera diferencia. Después de haber descifrado toda la obra de Sanz, hemos podido localizar numerosas cadencias andaluzas en varias danzas, lo que unido a la particularidad rítmica de empezar en anacrusa no pocas melodías, confiere a este repertorio el “aire español” tan apreciado durante el barroco. Como ejemplo de cadencia andaluza en la melodía, la figura 19 recoge un ejemplo tomado de la primera española (lleva sib en la armadura).

Podemos reconocer, en la parte aguda, una referencia a la canción “Guárdame las vacas” y a las folías, ya referidas en nuestro estudio del periodo renacentista. Lo interesante además, son los bajos característicos del ostinato modal del toque “por medio”.



Figura 19. Cadencia andaluza (*Españoleta*, Gaspar Sanz)

Más adelante, Sanz nos propone más diferencias sobre la danza de española, utilizando esta vez una armonía que corresponde al toque “por arriba”: La menor, SolM, DoM, FaM, MiM.

4.4. Pasacalle



Figura 20. Gaspar Sanz, *Pasacalle*

Volvemos a encontrar la división en 12 tiempos para cada “diferencia” o variación, con dos rayas paralelas que atraviesan verticalmente el pentagrama (figura 20).

Una vez más, Norman P. Kliman ha llamado la atención sobre la relación de este pasacalle con algunas falsetas de la guitarra flamenca. Presenta esta pieza como ejercicio para soltar las dos manos, y como tal, constituye un excelente trabajo para desarrollar la pulsación apoyada. Kliman, que ha transcrito un número importante de falsetas tradicionales de soleares y seguiriyas, ve en el tercer pentagrama lo que puede ser una primitiva manifestación de una idea en tercetas que Ramón Montoya y Melchor de Marchena tocaban a menudo por soleá. Además, nos advierte que la música de este pasacalle puede agruparse en frases de 12 tiempos, como la jácara, y así lo señala en su transcripción con dos rayas verticales cada 12 tiempos. Además, si se interpreta en grupos de 6, nota cierto parecido con las sevillanas o los fandangos

de Huelva. Igual que la jácara, las frases están bien enraizadas en los tiempos 1-3, pero hacia el final, los ciclos comienzan en el tiempo 12, lo cual contribuye a la fluidez de la conclusión.

4. 5. Zarabanda

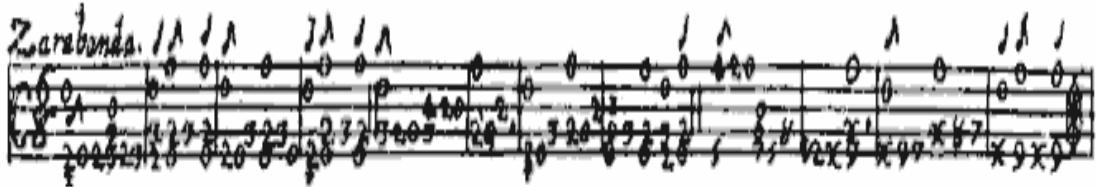


Figura 21. Gaspar Sanz, *Zarabanda*

El compás de amalgama 6x8 + 3x4 es lo más destacado de esta danza (ver Anexo 7). Faustino Nuñez ha señalado la relación de esta danza con varios estilos del flamenco, aspecto que queda por demostrar:

En la música tradicional andaluza la zarabanda, como cualquier otro género, no desapareció, sino que sus elementos rectores se disolvieron en otros estilos, como puede ser el zarandillo; este a su vez lo hizo en fandangos y jaleos, que finalmente dieron vida a la soleá. Todo apunta a que ciertos elementos rítmicos de la zarabanda, además del armónico antes citado, pudieron cristalizar en algún que otro estilo flamenco, como la acentuación propia del principio de soleá (Gamboa y Nuñez, 2007: 609).

Según Antonio Esquerro que recoge lo publicado sobre la zarabanda en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (2002: 1121-1128), esta danza instrumental, muy popular durante el Barroco, habría sufrido un complejo proceso de cambio en su historia, con evoluciones e incluso contradicciones. Si la etimología de la palabra es incierta y apunta orígenes orientales, americanos y autóctonos hispanos, el DRAE la señala como “danza picaresca y de movimiento lascivos que se usó en España durante los siglos XVI y XVII. Antigua forma de danza popular española, de compás ternario”, mientras que el *Diccionario de autoridades* la define como “un tañido, y danza viva, y alegre, que se hace con repetidos movimientos del cuerpo poco modestos”, y la mayor parte de la bibliografía disponible, como un antiguo aire de canto y danza originario de España, o bien como baile popular cantado. Esquerro anota la primera vez que se documenta el término. Ocurre en América central, en Panamá, en 1539, en un poema de Fernando de Guzman Mexía

(en su *Vida y tiempo de María Castaña*) donde se lee que en aquellos tiempos, todo se hacía “al son de zambapalo y zarabanda”.

Lo que sí está claro, independientemente de sus orígenes, es que alcanzó su primer desarrollo en España para popularizarse después en Europa, con una primera referencia documental a la danza en España aparecida en 1583, donde se la cita como baile andaluz de claro contenido sexual (Ezquerro, 2002: 1123).

4.6. Canarias



Figura 22. Gaspar Sanz, *Canarios*

El compás de amalgama vuelve a aparecer camuflado en otra danza, la de canarios (figura 22).

Volvemos a encontrar el rasgo común de gran parte de las danzas barrocas españolas, que inician alzando, al “aire”, en anacrusa. Este aspecto refuerza la estrecha relación que existe entre lo musical y lo coreográfico en la música española instrumental del renacimiento y del barroco. Aunque Gaspar Sanz la escribe en 6x8, fijándonos en la transcripción moderna, vemos perfectamente cómo, a partir del tercer pentagrama, alterna los dos tresillos de las dos negras con puntillo del 6x8 (ritmo

binario de división ternaria), con las tres negras del 3x4 (ritmo ternario de división binaria) (ver Anexo 8).

Una vez más, Norman Paul Kliman ha llamado la atención sobre esta analogía con los compases de amalgama de parte del repertorio flamenco:

En la época de Sanz, ciertos estilos de música empleaban ritmos asimétricos muy parecidos a los que se encuentran hoy en el flamenco. Aunque la tensión y resolución armónicas ocurren en momentos y en formas diferentes al flamenco, la estructura de los ritmos es muy parecida. El ritmo de la Zarabanda y el Canarios de Sanz guarda una clara relación con el de las guajiras y las peteneras (...). En cuanto al ritmo de la Zarabanda y el Canarios de Sanz, es lo que se suele llamar hoy en día compás de amalgama, debido a los intervalos asimétricos entre los tiempos acentuados (3+3+2+2+2). Se suele escribir este ritmo en un compás mixto de 6/8 y 3/4, pero se puede encontrar a lo largo de la historia de la música española, a veces "camuflado" en un compás homogéneo de 6/8 o de 12/8, como observó el musicólogo Dionisio Preciado (leído en www.ctv.es/USERS/norman el 5 de enero 2008).

Otra de las particularidades rítmicas que presenta la danza de canario consiste en el uso de tresillos repetidos. Sanz tiene incluso piezas que llama "sesquíaltera" en compás de 12x8, con la sucesión de compases de cuatro tresillos. Este uso del tresillo, recurrente en parte de las danzas barrocas españolas, recuerda el de la danza flamenca llamada "zapateado", que consiste precisamente en una sucesión ininterrumpida de tresillos ejecutados rítmicamente por la punta y tacón de la bota o zapato. Debe de tratarse, en el caso de Sanz, de la traducción musical de la percusión de los pies de los danzantes. Flórez nos indica que "Las principales características del canario eran sus frases de cuatro compases, su ritmo ternario con puntillos, y un paso "que se danza haciendo el son con los pies, con violentos y cortos movimientos" (D.A.), es decir, un zapateado que, según indican las obras teatrales, parece haber sido su cualidad más sobresaliente" (Flórez, 2006: 53). En efecto, así aparece en los dos ejemplos que transcribe a continuación, en la *Escuela de Danzar* (1640) de F. de Navarrete y Ribera, donde vuelve a aparecer un barbero guitarrista:

BARBERO: Yo quisiera un Canario bien tañido
MAESTRO: Lo ligero le tiene envanecido/ (*tocan el canario y baila*).
MAESTRO: Ese zapateado, a trompicones/ y afirmarle de estribillo en los talones.

En otro documento, el entremés *Los órganos y el reloj* (1664) de Moreto, donde por cierto otra vez está un barbero por medio, se añade además una información sobre la interpretación, que debe ser enérgica:

- ESCRIBANO: ¿Sabéis tocar Canario?
BARBERO: Y aun danzalle./ (*danza y los Alcaldes*)
VEJETE: Este hombre de matarme tiene talle./ Basta ya de Canario.
ALCALDE: Pues aqueste es el son mas necesario/ por si hay algún herido/ que le tome sangre
ESCRIBANO: ¿Qué ha tenido/ que ver con el Canario las heridas?
ALCALDE: Todas duelen al darle las puntadas, /y el Canario no es mas que dar patadas.

El uso del tresillo es una de las fórmulas más recurrente en la rítmica de las falsetas flamencas, sea del estilo que sea, por lo que resulta ilustrativo anotar aquí este sustrato rítmico heredado del repertorio de guitarra barroca, a su vez influenciada por la guitarra popular de la época.

A continuación y a modo de ejemplo, una falseta clásica de Ramón Montoya de su toque “por soleá” (figura 23):

The image displays two staves of musical notation for a flamenco falseta. The notation is written on a single-line staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The rhythm is characterized by the use of triplets, indicated by a '3' above groups of three notes. The lyrics are written below the notes: 'p i m a m i... a m i p i m a p m i...'. The first staff shows the beginning of the piece, and the second staff continues the melody, marked with 'C.I.' (Coda) at the end. The notation includes various fingerings and accents, typical of flamenco guitar technique.



Figura 23. Falseta por soleá de Ramón Montoya
(tomado de Faucher, 1994: 37)

4. 7. Arpeggios y campanela

Por fin, un último detalle encontrado en la música de Sanz y que el toque flamenco ha asimilado, con dos aspectos a la vez técnicos y musicales: los arpeggios y el efecto llamado “campanela”.

Aunque Sanz dice que “Se suele hazer el Arpeado de dos modos, ò con tres dedos, ò con quatro”, solo aparece realmente con este mecanismo un “Preludio o Capricho arpeado por la +”. Quizá el arpeggio sea una novedad en el panorama musical de la época, y termina la novena regla diciendo que “desta suerte te gustará este nuevo estilo de Musica”. Si nos fijamos bien en este ejercicio de arpeggio, el uso de los cuatro dedos es poco utilizado, prevaleciendo el de tres dedos (pulgar, índice, medio), y con frecuencia el de dos bajos con el pulgar, seguidos de dos notas arpegiadas con el índice-medio. Esta técnica de arpeggiar, con dos bajos y dos agudos dibujando la melodía en los graves con el pulgar, forma uno de los arpeggios más utilizados en la guitarra flamenca, y casi el único en la guitarra flamenca “primitiva” (figura 24).



Figura 24. Gaspar Sanz, técnica del arpegiado (tomado de Bitetti, 1986: 17)

Tenemos aquí el principio del preludio donde se puede leer con facilidad la parte de bajos (dos notas graves) y la del arpeggio índice-medio en la parte aguda (dos notas agudas).

Ahora una falseta por soleá de Ramón Montoya, grabada en 1928 en un disco de pizarra donde acompaña a Aurelio Sellés (figura 25):

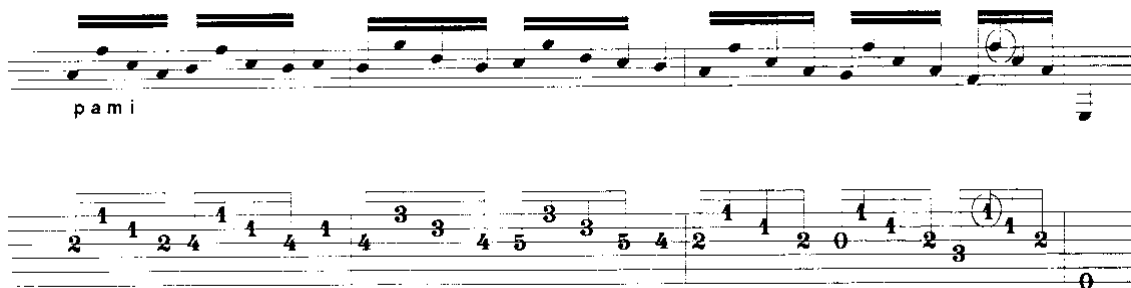


Figura 25. Falseta por soleá de Ramón Montoya
(tomado de Kliman, sin fecha ni numeración)

Se trata de una falseta en arpeggio típica “por soleares”, en la que el pulgar va haciendo los bajos en la tercera cuerda, mientras arpeggian el índice y el medio en la segunda y primera cuerda. Presentamos también el cifrado de la falseta, donde se puede leer perfectamente la melodía del bajo en la tercera cuerda.

En la regla primera sobre la manera de encordar la guitarra, Sanz escribe que:

En el encordar ay variedad, porque en Roma aquellos Maestros solo encuerdan la Guitarra con cuerdas delgadas, sin poner ningún bordon, ni en quarta, ni en quinta. En España es al contrario; pues algunos usan de dos bordones en la quarta, y otros dos en la quinta, y à lo menos, como de ordinario, uno en cada orden. Estos dos modos de encordar son buenos, pero para diversos efectos, porque el que quiere tañer Guitarra para hazer música ruidosa, ò acompañarse el baxo con algún tono, ò sonada, es mejor con bordones la Guitarra, que sin ellos; pero si alguno quiera puntear con primor, y dulçura, y usar de las campanelas, que es el modo moderno con que ahora se compone, no salen bien los bordones, sino solo cuerdas delgadas (Sanz, 1674: 1).

Con ello, sabemos que en España se solía *tocar* con bordones en la quinta y cuarta cuerdas, necesarios para hacer música rasgueada o “ruidosa” y para acompañar con el bajo, mientras que en Italia se estaba introduciendo otra afinación sin bordones, para componer utilizando el efecto de campanela (figura 26):

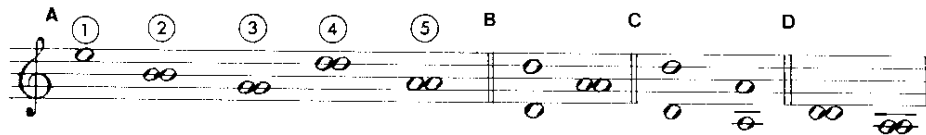


Figura 26. Efecto campanela (tomado de Fernández-Lavie, 1977: 68)

La afinación A corresponde a la que preconiza Sanz para componer, usando el efecto de campanela, y la C para hacer música “ruidosa” o acompañar el bajo. Estamos en la segunda mitad del XVII. La afinación D es la utilizada en Francia y en Italia durante la primera mitad del siglo XVII, mientras que la B es la de los guitarristas franceses que innovan en la segunda mitad del XVII. El efecto de campanela, que tanto gusta a Sanz para puntear y arpeggiar, consiste a tocar una melodía diatónica en varias cuerdas que siguen resonando y que suena pues como si fuera un arpeggio (figura 27).



Figura 27. Efecto campanela (Miteran, 1997: 47)

Vemos en este ejemplo cómo, a las melodías descendentes en intervalos conjuntos del pentagrama, corresponde una tablatura que usa varias cuerdas, lo que les permite seguir vibrando. Este efecto, muy apreciado en la segunda mitad del XVII, ha sido y es muy utilizado por la guitarra flamenca, tanto que forma parte de su estética musical, y a través de ella de la del flamenco. En efecto, los guitarristas flamencos gustan de utilizar las cuerdas al aire, sobre todo la primera y segunda. Combinadas con una línea de bajo en la tercera (cf. falseta de Ramón Montoya), permiten series melódicas diatónicas arpegiadas con la resonancia de estas cuerdas. Se trata de uno de los recursos técnicos y compositivos más utilizado en el toque, sea cual sea la forma. La línea de bajo se hace casi siempre en la tercera cuerda, evitando los bordones, y llega incluso a la segunda cuerda, coincidiendo el bajo con la primera nota del arpeggio, por lo que realmente los bajos no son notas graves, sino parte del arpeggio para formar melodías diatónicas. Es significativo que los guitarristas flamencos lo hagan en las tres primeras cuerdas, consiguiendo con su guitarra moderna de seis

cuerdas simples el mismo efecto de campanela que la guitarra barroca de Sanz, con su afinación sin bordones. Constituye un recurso especialmente guitarrístico⁸, que compositores modernos del siglo XX de la mal llamada guitarra “clásica”, entre otros Agustín Barrios o Heitor Villa-Lobos, volvieron a utilizar para la guitarra de seis cuerdas simples. Está presente en infinidad de falsetas de la guitarra flamenca en todas las épocas de su historia. Como ejemplo, a continuación en una variación célebre por soleá de Diego del Gastor (figura 28):



Figura 28. Diego del Gastor, Falseta por soleá
(tomado de Worms, 1993: 13)

5. El estilo “rasgueado” de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: fuentes escritas y musicales, siglo XVII

El objetivo de nuestra tesis doctoral (Torres, 2009) ha consistido en investigar el paso de lo popular a lo flamenco desde el protagonismo de la guitarra. Para ello, planteamos como hipótesis de trabajo la existencia de una guitarra popular andaluza que ha sido sustrato de partida de la guitarra flamenca, que influyó y se vio a su vez influida por la guitarra académica. A modo de “remate” sobre las fuentes escritas y musicales del siglo XVII, recordaremos las dos primeras conclusiones.

Primera, el concepto de “guitarra popular” aparece prácticamente desde que se tiene noticias sobre la guitarra de cuatro órdenes en España, y más concretamente en Andalucía, para diferenciar unas prácticas de acompañamiento elementales y rudimentarias, frente a otras de índole complejas y cultas, las de la vihuela. Las fuentes del siglo XVI indican que se utiliza esta guitarra fundamentalmente en su función rítmica, con la práctica del rasgueado, una de las técnicas que fundamentarán el toque flamenco. Además, señalan que parte del repertorio de los vihuelistas se

⁸ Este adjetivo que no aparece en los diccionarios de uso del español, designa lo relativo a la guitarra.

nutre de lo popular, y que uno de sus procedimientos para componer, el de glosar variaciones llamadas diferencias, se conservará en el toque con el nombre de “falsetas”.

Segunda, las fuentes consultadas del siglo XVII señalan el uso generalizado del rasgueado en diferentes combinaciones en los principales países de Europa, para acompañar sobre todo danzas españolas. La guitarra que tiene ahora cinco órdenes, pasa a ser llamada internacionalmente “guitarra española”, incidiendo en su función rítmica para acompañar bailes y danzas rasgueados y punteados, generalmente acompañada con diferentes y a la vez específicos instrumentos de percusión. El análisis del repertorio de los guitarristas españoles del Barroco, además de incidir en la relación diferencias/falsetas y en lo popular como fuente para escribir música cifrada en tablatura, permite observar diferentes aspectos rítmicos, armónicos y melódicos que cristalizarán en el toque y baile flamenco.

6. Bibliografía

- ABROMONT, C. (2001). *La théorie de la musique*. Paris: Fayard-Henri Lemoine.
- ARRIAGA, G. (1992). "Técnica de la guitarra barroca". En Rioja, E. (ed.): *La guitarra en la historia* (vol. III). Córdoba: La Posada.
- ARRIAGA, G. (1993). "La guitarra Renacentista". En *La Guitarra Española*. Madrid: Opera Tres.
- EZQUERRO ESTEBAN, A. (2002). "Zarabanda". En Casares, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE.
- FAUCHER, A. (1994). *Arte Clásico Flamenco. Ramón Montoya*. Paris: Affedis.
- FLÓREZ, M. A. (2006). *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. Madrid: ICCMU.
- GAMBOA, J. M. y NUÑEZ, F. (2007). *Flamenco de la A a la Z. Diccionario de términos del flamenco*. Madrid: Espasa.
- GONZÁLEZ MARÍN, L. (2002). "Sanz Celma, Gaspar [Francisco Bartolomé]". En Casares, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE.
- GRIFFITHS, J. (2002). "Briceño, Luis". En Casares, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE.
- GROUT, D. J. y PALISCA, C. V. (1997). *Historial de la música occidental, (vol. 1)*. Madrid: Alianza Música.
- HERRERA, F. (2001). *Enciclopedia de la guitarra*. Valencia: VP Music Media, Piles, (CD-ROM).
- LÓPEZ-CALO, J. (1983). *Historia de la música española. 3. Siglo XVII*. Madrid: Alianza Música.
- MITERAN, A. (1997). *Histoire de la guitare*. Bourg-La-Reine: Zurfluh.
- PANIAGUA, C. (1990). "La guitarra y la vihuela en el Renacimiento". En Rioja, E. (ed.): *La Guitarra en la Historia (vol. I)*. Córdoba: La Posada.
- PÉREZ, M. (1985). *Diccionario de la Música y los Músicos*. Madrid: Ediciones ISTMO.
- QUEROL GALVADÁ, M. (1948). *La música en las obras de Cervantes*. Barcelona: Ediciones Comtalia.
- REY, J. (1997). "Nominalia. Instrumentos musicales en la literatura española desde *La Celestina* (1499) hasta *El Criticón* (1651)". En *I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la música del siglo XVI. Los instrumentos musicales en el siglo XVI. (Ávila, Mayo de 1993)*. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, pp. 41-100. Accesible en <http://www.veterodoxia.es/2010/08/nominalia/> (consultado el 01-06-12).
- RIEMANN, H. (2005). *Teoría General de la Música*. Barcelona: Idea Música.
- SIEBER, H. (1991). *Miguel de Cervantes: Novelas ejemplares*. Madrid: Cátedra.
- TORRES, N. (2009). *De lo Popular a lo Flamenco: Aspectos Musicológicos y Culturales de la Guitarra Flamenca (Siglos XVI-XIX)* (tesis doctoral). Universidad de Almería.
- TYLER, J. (1980). *The Early Guitar. A History and Handbook*. Londres: Oxford University Press.

7. Partituras consultadas

- BITETTI, E. (1986). Gaspar Sanz (1640-1710). *Instrucción de música sobre la guitarra española. Libro primero*. Madrid: Real Musical.
- BRICEÑO, Luis de (1626). *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español, compuesto por Luis de Briçño [sic], y presentado a Madama de Chales, en el que se hallarán cosas curiosas de romances y seguidillas. Juntamente sesenta liçiones diferentes, un método para templar, otro para conocer los aquerdos, todo por una orde agradable y façilíssima*. Paris: Pierre Baillard [reed. facs. Minkoff Reprint, Genève, 1972].
- FERNÁNDEZ-LAVIE, Fernando (1975). *Choix d'études pour guitare, vol. IV*. Paris: Editions Max Eschig.
- FERNÁNDEZ-LAVIE, Fernando (1977). *Approche de la musique ancienne à la guitare. Initiation au luth*. Paris: Editions Max Eschig.
- KLIMAN, Norman Paul (s.f). *Transcripciones de Guitarra Flamenca. Colección de Soleares* (manuscrito editado por el autor).
- PUJOL, Emilio (1962). *Gaspar Sanz. Cinq airs de danse*. Paris: Max Eschig.
- SAINT-ARROMAN, Jean (2003). *Méthodes et traités 18. Série I. France 1600-1800. Guitare, vol. 1*. Paris: Fuzeau.
- SANZ, Gaspar (1674). *Instrucción de música sobre la guitarra española*, Herederos de Diego Dormer, Zaragoza. (1674-1697, ocho reediciones) [reed. facs. Minkoff Reprint, Genève, 1976].
- WORMS, Claude et HERRERO, Oscar (1997). *Traité de Guitare Flamenca*. Paris : Editions Combre.
- WORMS, Claude (1993). *Duende flamenco. Anthologie méthodique de la guitare flamenca. Volumen 1A: la solea*. Paris: Editions Combre.

ANEXO 1

Liure Second

haut d'vn ton que celuy de la 3; ce qui est particulier à l'accord de la Guiterre.

Or outre cet accord par notes, il est encore marqué avec les lettres ordinaires de la tablature, dont le premier en descendant, lequel est vis à vis de la rose, commence à donner le ton tel que l'ó veut à la 3. chorde, dont le son à vuide est marqué par les 2 premiers aa: or le c de la mesme chorde doit estre mis à l'vniffon de l'a de la 5. & puis il faut mettre le c de la 5. à l'vniffon de l'a de la 2; le d de cette 2 à l'vniffon de l'a de la 4, & le c de cette 4 à l'vniffon de l'a de la chanterelle. Il est aysé de iuger des autres par leurs lettres, par exemple le dernier donne aussi le mesme accord par vniffons; ce qui arriue semblablement à celuy du milieu, si l'on considere les six premiers rangs des lettres, car les deux derniers font l'Octaue.

Henri le Roy fecit

Guitarra barroca de cinco órdenes (Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*. París, 1636).

ANEXO 2



Alfabeto de Montezardo y sus acordes en notación moderna (tomado de Herrera: *Enciclopedia de la guitarra*. Valencia: VP Music Media, Piles, (CD-ROM), 2001, p. 2039).

ANEXO 3

A MI SEÑORA DE CHALES SALVD Y VIDA.

SEÑORA MIA.
 No me atreuo en ninguna manera dedicar a V S. esta instrucion de la Guitarra por algunas consideraciones. y la mas principal es. que se estima por cosa mecanica dedicar libros pequeños a tan grande y curioso sujeto como el suyo. pero. yo. que no deseo que mostrala la voluntad de seruirle conoçiendo que vna tan florida edad no puede dexar de seguir el vso y raçon de la naturaleza que es de amar su semejante como son las cosas mas lucidas y bellas. asi he tomado el a treuimiento de presentar a V S. este retrato de la Guitarra. aun que es verdad. que en poco tiempo V S. a comprehendido casi todo loque yo he podido componer y juntar. en el hallara nueuamente çifrado curiosos Romances. Seguidillas. Chaconas. Çarauandas. Pasacalles. Gallardas romanescas. Sati-ras. Liras. Canciones Zampa palos. quineos. Pauanas. Otauas y quartillas glosas y egnimas. la morisca. las folias de ocho maneras. el rastreado el Ay ay ay. letrillas de theatro. la dança de la Hacha. amorofas en dechas. seguidillas. en Eco. el saltaren. y el cauallero Español. y otras cosas que son de gusto y no de mucha pena. Ami me pesa mucho de haçer presente a V S. de vn metodo ala ora que saue casi todo lo que enel se ençierra. pero si he caido en esta falta. no asido que por el contento que reçiuiran los curiosos y curiosas. en pasar el tiempo y la vista sobre estas liçiones. siguiendo a V S. en el gusto y en la curiosidad. Muchos ay señora mia que se burlan de la Guitarra y de su son. pero si bien consideran hallaran que la Guitarra es vn instrumento el mas fauorable para nuestros tiempos que jamas sebio.

A ij

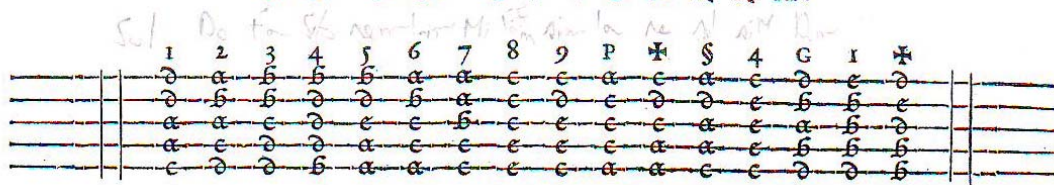
por que si el dia de oy se busca el ahorro de la bolsa y de la pena. la Guitarra es vn theatro verdadero deste ahorro. demas desto es acomodada y propia para cantar. tañer. dançar. saltar. y correr. baylar. y Zapatear. Ruando con ella cantando y representando mil amorosas pasiones con su ayuda. Es. salsa. para el contento. desterradora de pesares. y cuidados. pasatiempo. a los tristes. consuelo. a los solos. alegria a los melancolicos. templança. a los colericos. da sefo a los locos y enloqueçe a los sanos. es esclaua del tiempo. no la ofenden ninguna de las incomodidades que el delicado laud. teme. no ay humo ni calor. ni frio. ni humedad. que la incomode. es como la rosa siempre viuua. si presto se destempla. bien presto se torna a templar. si se rompe con dos sueldos se acomoda. de suerte que la Guitarra segun mi opinion y de muchos. lleba gran ventaja al laud. por que para hallarle bueno. son neçesarias muchas cosas. ser bueno ser bien tañido. bien encordado y bien escuchado con silencio. pero la Guitarra Señora mia. sea bien tañida. omal tañida. bien encordada omal encordada. se haçe estimar oyr y escuchar. atirando con la breuedad de su çiençia y façilidad. los mas ocupados ingenios. y los haçe dexar otros exerçicios mas subidos por tenella entre sus manos. Dexando. Laud. Mandorra. Harpa. Biolon. Çanfoña. Lira. y Teorba. Çithora. y Clauicordio. todo. por la Guitarra. muchas cosas dixera en su alauança pero todas las dexare por vna consideracion y es que dos mil personas entretienen y pasan sus pensamientos y enojos. con ella. y por mas justifiçacion del valor de mi Guitarra. considere V S. si los Reyes principes y caualleros dexan la Guitarra por el Laud. como dexan el Laud. por la Guitarra. Demas desto. no hallo que tienen raçon los que osan a deçir mal de la Guitarra por que no solo ami me ofenden. que eso es poca cosa. pero ofenden a la mayor parte de la Françia. por que de dos cosas la vna es verdadera. o bien la Guitarra. es impertinente. o bien los espiritus de los muchos que la gozan son insensatos y ignorantes.

Introducción de Briceño sobre los valores de la guitarra

(Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español. Paris, 1626)

ANEXO 4

LOS PUNTO O AQRERDOS. DE LA GVITARRA.



ESTOS SON LOS AQRERDOS MAS NEÇESARIOS
PARA CANTAR Y TAÑER. Y POR QVE EN NVESTRO
libro no quede nada olvidado segun la horden de mostrar pondre a qui
un metodo para aprender a templar la Guitarra.

Acordes del método de Briceño

(Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español. Paris, 1626)

ANEXO 5

Les guitaristes espagnole du XVII^e siècle

PAVANAS

Transcription de
EMILIO PUJOL

GASPAR SANZ
(1674)

Maestoso

Copyright 1928 by
EDITIONS MAX ESCHIG, 48, rue de Rome, Paris. M. E. 2097

Tous droits d'exécution publique de reproduction
et d'arrangements réservés pour tous pays
y compris la Suède la Norvège et le Danemark

Imprimerie Rolland Fève et Fils - Paris

Pavana de Gaspar Sanz

(transcripción para guitarra moderna de Emilio Pujol, Paris: Max Eschig, 1928)

ANEXO 6

Animé et gracieux

The image shows a handwritten musical score for guitar, titled "Animé et gracieux". The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The music is written in a single line. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The score includes various ornaments, such as grace notes and slurs, and is marked with "B III" and "B I". The music is written in a single line.

Españoleta de Gaspar Sanz

(transcripción para guitarra moderna de Emilio Pujol, Paris: Max Eschig, 1962)

ANEXO 7

Zarabanda de Gaspar Sanz

(transcripción para guitarra moderna de Emilio Pujol, Paris: Max Eschig, 1962)

ANEXO 8

Canarios (1ª danz) de Gaspar Sanz
(transcripción de Fernández-Lavie, Paris: Max Eschig, 1975)