



# Antecedentes de la guitarra flamenca: el siglo XVI

**Norberto Torres Cortés**  
IES Alborán (Almería)

**Enviado:** 12-12-2017  
**Aceptado:** 28-12-2017

## *Resumen*

En el presente artículo pretendemos rastrear la presencia de la guitarra popular rasgueada en diferentes fuentes del siglo XVI: el libro de instrumentos de Juan Bermudo, las partituras de guitarra renacentista publicadas en España, la relación entre “diferencias” y “falsetas”, la localización en Andalucía de esta guitarra popular rasgueada así como la publicación sobre guitarra rasgueada de Joan Carles Amat.

*Palabras clave:* guitarra flamenca; guitarra popular rasgueada; rasgueado; siglo XVI; guitarra renacentista; diferencias; falsetas; Luis de Narváez; Alonso Mudarra; Joan Carles Amat.

## *Abstract*

This article aims to track the presence of popular strumming guitar in different sources from 16th century: the Juan Bermudo's instruments book, the renaissance guitar's scores published in Spain, the relation between “diferencias” and “falsetas”, the location in Andalucía of this popular strumming guitar, and the Joan Carles Amat's strumming guitar publication.

## 1. Introducción

Como una de las fuentes de la guitarra flamenca, ofrecemos en esta ocasión el capítulo segundo de nuestra tesis doctoral (Torres, 2009), en el que se daba cuenta de lo investigado en relación al siglo XVI en España y, particularmente, en Andalucía.

Nuestra hipótesis de trabajo planteaba el paso de lo “popular” a lo “flamenco” en la guitarra flamenca, entendiendo por guitarra popular prácticas de carácter no académico, es decir no sujetas a reglas fijadas por escuelas, generalmente de transmisión oral, ejecutadas por intérpretes anónimos en entornos rurales y urbanos.

Aunque el grueso del aparato crítico de nuestra tesis acotaba los años comprendidos entre 1770 y 1900 para verificarla, a lo largo de nuestras investigaciones encontramos datos anteriores a este periodo que reforzaban nuestra hipótesis, por lo que hemos considerado pertinente recogerlos y comentarlos a continuación.

## 2. El libro de instrumentos de Juan Bermudo

El concepto de “guitarra popular” aparece prácticamente desde que se tiene noticias sobre la guitarra en España, y más concretamente en Andalucía, para diferenciar unas prácticas de acompañamiento elementales y rudimentarias, frente a otras de índole complejas y cultas.

Una de las fuentes musicológicas más manejada para conocer la organología y prácticas musicales durante el siglo XVI es uno de los primeros tratados publicados en España sobre instrumentos, más concretamente en Osuna en la provincia de Sevilla. Su autor, Juan Bermudo, nació en Écija en 1510, desconociéndose su fecha de fallecimiento, aunque se sabe que fue después de 1560. A los quince años entra en la orden de los Menores de la Observancia (franciscanos), para pasar después a la Universidad de Alcalá de



Henares, donde estudia matemáticas. A causa de una larga enfermedad, decide consagrarse a la música. En 1549 tenemos datos donde lo vemos predicar en el convento de Santa Clara en Montilla, año en que aparece el primero de sus tres tratados, *El libro primero de la declaración de instrumentos*, en 1550 publica *El arte tripharia* y en 1555 la *Declaración de instrumentos musicales* (los tres tratados se editan en Osuna por Juan de León, “impresor de libros de la insigne Universidad” de Osuna). El 24 de abril de 1560 encontramos el último dato sobre su biografía: es elegido definidor de la orden de Andalucía, junto a otros tres frailes. Entre su obra, el tratado de 1555 está considerado como el más importante publicado sobre instrumentos en España durante el siglo XVI (Jacobs, 1999: 396-397).

Este autor sevillano subraya que la guitarra sólo parece diferenciarse de la vihuela cortesana por su tamaño y cuatro órdenes al escribir que:

Digo que si la vihuela quereis 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 quereis hazer vihuela ponedle una sexta y una prima.

Dejará constancia de dos afinaciones diferentes del instrumento, una llamada *a los nuevos o a los altos* y otra *a los viejos o a los bajos* cuyo temple es más para romances viejos y música golpeada (rasgueada) que para música del tiempo (figura 1):

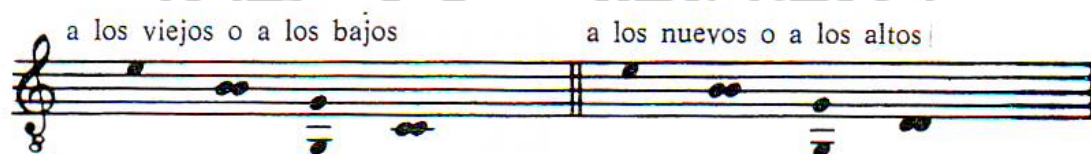


Figura 1. Afinaciones de la guitarra en Bermudo  
(fuente: Radole, 1982: 96)

Es interesante destacar la antigüedad de este último repertorio (romances viejos) y de la técnica rasgueada para acompañarlo, que requiere otra afinación

más baja en la 4ª cuerda grave (“a lo viejo”). Aunque desgraciadamente no nos ha llegado ninguna guitarra de cuatro órdenes del siglo XVI, se ha podido reconstruir su descripción a partir de datos iconográficos y escritos de teóricos renacentistas. La guitarra, de pequeño tamaño, tiene entonces siete cuerdas repartidas en cuatro grupos, la primera simple y las seis restantes formando tres órdenes dobles, sus trastes son de tripa y su forma, en general, es la de la vihuela.

Aunque este instrumento renacentista de cuatro cuerdas dobles tenga poco que ver organológicamente<sup>1</sup> con la guitarra actual (ver anexo, imágenes 1 y 2), desde la perspectiva de nuestro estudio, este tratado nos informa sobre la práctica de una cultura rítmica en torno al uso percusivo de la guitarra, ya en esta época. El especialista en vihuelas<sup>2</sup> e instrumentos antiguos Carlos Paniagua insiste en este papel apropiado de acompañamiento de la voz cantada que tiene la guitarra desde el Renacimiento, cuando analiza el paso de la guitarra a la vihuela (ver anexo, imagen 3) y escribe que:

La guitarra tenía sin embargo cuatro órdenes y era el instrumento más apropiado para acompañar a la voz en las canciones populares, solía tocarse con técnica de rasgueo y no tuvo su escritura musical propia hasta más tarde. Sus cuerdas estaban afinadas en intervalos de: cuarta, tercera, cuarta; y es en este momento cuando se le añaden dos

---

<sup>1</sup> Gerundio formado a partir del adjetivo organológico/a, a su vez que designa lo relativo a la organología, parte de la musicología que se ocupa del estudio de los instrumentos musicales. No están recogidos en los diccionarios del uso del español. Para más información sobre la articulación y cometido específico de la organología dentro de la musicología, se puede consultar el libro de Carmen Rodríguez Suso (2002: 119-144).

<sup>2</sup> José de Aspiazu (1961: 19-20). escribe desde una perspectiva social que “La vihuela fue por excelencia el instrumento de la aristocracia española, cosa completamente comprensible supuestos su elevado coste y su complejidad musical. El pueblo adoptó la guitarra de cuatro cuerdas. En cuanto al laúd, éste había caído en desuso ya para el siglo XIII”. Por otra parte, desde la perspectiva organológica, Juan José Rey y Antonio Navarro nos dicen que “En el siglo XVI vihuelas y guitarras eran prácticamente el mismo instrumento, aunque el número de cuerdas (y su temple y afinación), el tamaño y el uso social parecen ser elementos diferenciadores a tener en cuenta. Los modelos más grandes, con mayor número de cuerdas y de uso “más serio” se llamarían, según esto, “vihuela”, mientras que los de menor tamaño, menor número de cuerdas (hasta cuatro órdenes) y de utilización más popular serán conocidos como “guitarras” (Rey y Navarro, 1993: 45).



órdenes más, uno una cuarta más agudo y otro una cuarta más grave formándose así la vihuela para la que se escribió tanta música a lo largo del s. XVI (Paniagua, 1990: 33).

Otro dato que encontramos en el libro de Juan Bermudo y que tiene cierta relación con el toque describe el uso de la cejilla, artilugio que se coloca en el mástil para subir la altura del tono, sin necesidad de subir la afinación de las cuerdas:

Cómo alçaremos vna vihuela un tono: sin subir las cuerdas? Experiencia es de tañedores, que si ponen vn pañezuelo junto a la pontezuela, entre las cuerdas y la vihuela: como las cuerdas se suban enel sitio y lugar conel dicho pañezuelo: también se suben las cuerdas enla entonación. Y assi mesmo se sube la tal vihuela porque las cuerdas se hacen menores por el dicho pañezuelo: siendo menores serán subidas de tono (Moreno, 1991: 31).

### 3. Partituras de guitarra renacentista

Desgraciadamente, solo se conservan quince piezas escritas para guitarra como fuentes musicológicas en todo el siglo XVI español, y poco más se puede saber sobre esta guitarra popular, aunque el uso como percusión del instrumento aparece en el discante con que finaliza la “Silva de Sirenas” (1547) Enrique de Valderrábano, donde desempeña el simple papel de “atambor<sup>3</sup>”:

Esta música es para discantar sobre un punto o consonancia, que es un compás que comúnmente llaman el atambor... Este es el canto llano, que ha de llevar otra vihuela... o en guitarra a los viejos (Rey, 2000: 91).

Con esta indicación encontramos el eco de una práctica habitual entre los juglares guitarristas del siglo XV que formaban pareja o *copla*, con el *tenorista*<sup>4</sup> entonando como *cantus firmus*<sup>5</sup> la melodía de una canción conocida, mientras el

---

<sup>3</sup> “Término del castellano antiguo que significa tambor o tamboril” (Ramada, 2000: 92).

<sup>4</sup> Es decir tenor, “voz principal o inferior en la incipiente polifonía del Ars Antiqua sobre notas largas y tenidas (Cantus Firmus)” (Pérez, 1985: 261).

<sup>5</sup> “Melodía gregoriana o profana elegida como tema básico de composiciones polifónicas; iba normalmente en notas largas en el tenor. Tal práctica fue normal, sobre todo en los motetes y

otro, el *discantor*, improvisaba contrapuntos. En el caso de Valderrábano, el *tenorista* podía limitarse a rasguear un *ostinato*<sup>6</sup> con un/os acorde(s) a modo de “atambor” y “discantar” sobre ello. Resulta asombrosa la similitud de esta práctica con la del acompañamiento de la guitarra flamenca<sup>7</sup>.

Otra práctica, iniciada en la época, también se puede observar en el toque. A mediados del XV los ministriles abandonan el plectro y adoptan la técnica de tañido directo con los dedos, utilizando curiosamente como primer dedo para ello el más usado en la técnica de mano derecha de la guitarra flamenca, el pulgar. Como dato curioso, el testimonio más antiguo aparece en la obra *Perfección del triunfo militar* (1549) de Alfonso de Palencia, en la que indica la preeminencia de Apolo en la música por tañer “la guitarra con su propio pulgar, dexada la péñola” (Rey, 2000: 92).

Independientemente de la coincidencia entre estas prácticas musicales y técnicas y el toque flamenco de acompañamiento, hay otro dato que llama poderosamente la atención cuando nos detenemos a localizar la música impresa para vihuela y guitarra en el siglo XVI.

El primero en editar música para vihuela es Luis de Milán en Valencia en 1535, con su famoso tratado *Libro de Música de vihuela de mano intitulado El Maestro*.

---

misas, entre los ss. XIII y XVI y hasta en los corales protestantes de los ss. XVI y XVII” (Pérez, 1985: 239).

<sup>6</sup> 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).

<sup>7</sup> Como resulta sintomático el término “mecahuelhueltl”, es decir “tambor con cuerdas”, que los indios, que solo conocen aerófonos e instrumentos de percusión, dan al instrumento al descubrirlo cuando se inicia en el XVI la colonización del Nuevo Mundo (Miteran, 1997: 43).



El segundo tratado data de 1538, se edita en Valladolid *Los seys libros del Delfín, de música de cifra para tañer vihuela*, del **granadino** (de aquí en adelante, negritas nuestras) Luis de Narváez.

El tercero se edita en Sevilla en 1546, *Tres libros de música en cifra para vihuela* de Alonso Mudarra, siendo **el primero que entre sus obras incluye varias para guitarra**, lo que era nada habitual (ver anexo, imagen 4).

Un año más tarde, en 1547 y otra vez en Valladolid, se edita el cuarto tratado escrito por Enrique de Valderrábano ya referido anteriormente, *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas*.

En 1552 Diego Pisador publica en Salamanca su *Libro de música de vihuela*.

Dos años después, en 1554, se publica otra vez en Sevilla un tratado titulado *Libro de música de vihuela intitulado Orfénica Lira*, el sexto por orden cronológico (ver anexo, imagen 5). Su autor es Miguel de Fuenllana y entre sus páginas podemos leer lo siguiente: "...alguna música compuesta y fantasías mías para vihuela de cinco órdenes y juntamente música compuesta y fantasías para **la vihuela de cuatro órdenes que dicen guitarra**" (Paniagua, 1990: 36).

Después de Fuenllana, en la tratadística y música para vihuela tendremos a Esteban Daza considerado el séptimo y último de los vihuelistas, que publica en 1576 en Valladolid el *Libro de música de cifras para vihuela intitulado El Parnaso*.

Lo que llama poderosamente la atención, (y por ello lo hemos subrayado en negritas), es la procedencia sevillana como lugar en el que, a mediados del siglo XVI, se publica la única música impresa para guitarra en España. ¿Por qué no incluyeron la guitarra los demás vihuelistas que editan en Valladolid y Salamanca? Si a ello añadimos la descripción de instrumentos de Bermudo en un libro también publicado en Osuna, casi podemos sospechar que el uso de la guitarra se daba sobre todo en Andalucía, o por lo menos era el lugar donde gozaba de mayor popularidad. El guitarrista y especialista en música antigua

Fernando Fernández-Lavie ha resumido la humilde presencia de la guitarra en la música española escrita durante el XVI:

Dédaignée par les premiers vihuelistes, l'humble guitare s'élèvera peu à peu dans cette société espagnole qui est traversée par les courants humanistes et qui vit sa grande aventure nationale. En 1554, la guitare fait sa première apparition à la cour. Séduits par son jeu simple et musical, Alonso de Mudarra et Miguel Fuenllana en 1554 lui consacrent quelques pages dans leurs traités de musique pour Vihuela (Fernandez-Lavie, 1977: 44).

Anotada la observación geográfica, el estudio de este material impreso nos dará otros datos que nos permiten relacionar esta guitarra renacentista y el repertorio "popularizante" de la vihuela con el toque flamenco.

### 3.1. Luis de Narváez y sus diferencias

Aunque no escribió música para guitarra, el libro de vihuela de Narváez contiene algunos indicios musicales relacionados con el toque.

En primer lugar, la analogía entre el modo de componer de los guitarristas flamencos y sus "micro-composiciones" llamadas falsetas, y la forma de glosar o improvisar variaciones sobre motivos populares que los vihuelistas desarrollaron con el nombre de "diferencias". Relación puesta de manifiesto por Tom y Mary Evans hace ya casi treinta años (Evans, 1977: 84), solo muy recientemente la hemos visto referida por la musicología española<sup>8</sup>. La pareja de autores ingleses señalaba cómo los vihuelistas - entre ellos sobre todo Narváez- desarrollaron este principio de variación llamado "diferencias", por la monotonía de las melodías de los romances:

---

<sup>8</sup> Lothar Siemens, a modo de resumen sobre la sustancia musical del flamenco, establece por orden cronológico cuatro repertorios y en el segundo reúne "Canciones construidas exclusivamente sobre el tetracordio "frigo" descendente en tríadas paralelas, el cual se va reiterando de manera dilatada. Es el complejo en el que se inscribe también la célebre secuencia armónico-melódica de "Guárdame las vacas", documentada en la tradición hispana desde el siglo XV. Son las siguientes: soleares, cabales (soleares cortas) [sic], seguirillas, bulerías, la alboreá, las marianas, la liviana serrana, el tango, el tiento, el sorongo [sic] gitano, la caña, el polo" (Siemens, 2001: 1369).





The *romance* gave rise to the variation or *diferencia*. Narváez was the first composer to exploit the variation as a separate form of music and was followed to the other vihuelists. The need for variations arose from the monotonous nature of the accompaniment of many long *romance*. By the sixteenth century the form was a purely instrumental one. Two of the most popular themes were the medieval *romance* called *Conde Claros*, which originally had 206 lines, and the *romanesca* theme which became known in Spain as *Guárdame las Vacas* from the opening words of the song (Evans, 1977: 106).

En segundo lugar, hemos consultado *Los seys libros del Delphin* de Narváez, y anotado además otros dos datos que nos ayudan a configurar el sustrato musical que nos permite entender el paso de lo popular a lo flamenco en el toque de guitarra (utilizamos la edición de 1971, con transcripción y estudio de Emilio Pujol).

Hemos localizado en los últimos compases del romance fronterizo “Paseábase el rey moro” una cadencia andaluza, con un melisma sobre la expresión “¡jay!” escrito en el cuarto tono para canto y vihuela afinada en La. Pujol nos recuerda que su monodia es una de las más representativas de la lírica trovadoresca y que existen variadísimas versiones poéticas y armonizaciones instrumentales. Lo transcribieron los vihuelistas Pisador y Fuenllana, quien escribe una versión para canto y guitarra de cuatro órdenes (figura 2).

Podemos leer esta cadencia andaluza a partir del séptimo compás. Se inicia con la nota Sol, le sigue el melisma sobre el ¡jay!, para terminar sobre la sílaba “ma” de “Alhama” sobre la nota Mi.

Aunque no acompaña exactamente con acordes y con una cadencia andaluza correspondiente, la vihuela reproduce la melodía del canto en la prima y “rellena” con diferentes voces en las que podemos leer los acordes FaM, Mim, DoM, Rem, Mim, Lam, Fa6, Mi “dórico” según Rossy, Lam, MiM.

Llama poderosamente la atención, en esta música modal, la forma de terminar la cadencia sobre un acorde mayor, rasgo que se mantendrá en el toque flamenco.

Figura 2. Narváez, Romance "Paseábase el rey moro"  
(fuente: transcripción de Pujol, 1971: 82)

Esta partitura y esta analogía con el canto y toque flamencos ya fueron puestas de manifiesto por el musicólogo asturiano Eduardo Martínez Torner en 1935. Su transcripción en 2x4 difería rítmicamente de la de Pujol, que la escribía en 4x4 (figura 3).

El seguidor de las teorías de Julián Ribera anotaba sobre este romance que:

Los primeros períodos de la frase presentan una tonalidad confundible con alguna de las eclesiásticas. En cambio, la cadencia final es netamente andaluza; requiere la sucesión de acordes característica: *sol, si, re,; fa, la, do; mi, sol sostenido, si*. Presenta, además, para nosotros, esta cadencia un especial interés, pues vemos aquí, en una melodía popular andaluza publicada en 1538, pero probablemente de tradición muy anterior, el característico *jipío* del actual "cante hondo", el *¡ay!* melismático que indefectiblemente antecede la estrofa (Martínez Torner, 1935: 28).



Figura 3. Romance "Paseábase el rey moro"  
(fuente: transcripción de Martínez Torner, 1935: 28)

En tercer lugar tendremos de nuevo una cadencia andaluza en la primera parte del célebre esquema musical "Guárdame las vacas". Con denominación española y origen en el primer verso del estribillo de un villancico publicado en un pliego suelto en Zaragoza ca. 1520 que dice: "Guárdame las vacas/ Carillo, y besarte; / mas bésame tú a mí, / que yo te las guardaré", conocido también como "las vacas", fue popular a lo largo del siglo XVI para la composición de variaciones instrumentales. Tiene un esquema armónico que se reduce a la fórmula III-VII-I-V || III-VII-I-V-I, sobre este conjunto melódico-armónico (figura 4):

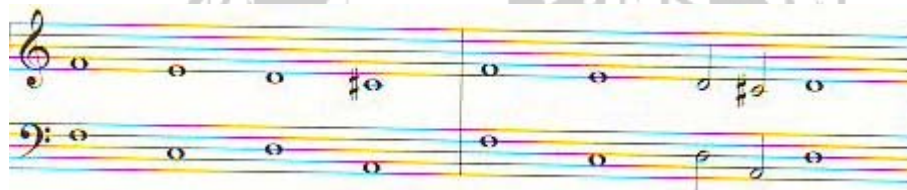


Figura 4. "Guárdame las vacas", cadencia andaluza  
(fuente: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 2000: 937)

Vemos cómo la primera parte del esquema tiene una cadencia andaluza, que se repite en la segunda parte para concluir con Re. La armonización del relleno nos lo da los bajos con FaM, DoM, Rem, LaM || FaM, DoM, Rem, LaM, Rem.

Una vez más tenemos un acorde mayor para cerrar la cadencia andaluza, rasgo conservado en el toque flamenco. Aunque modal, desde la tonalidad

resulta ambigua y gira en torno a las tonalidades FaM y Rem, tonalidades homónimas del toque “por medio”. Vamos a ver a continuación cómo Narváez construye su primera diferencia sobre este esquema (figura 5):

f. 82<sup>v</sup>(=91<sup>v</sup>) En la quinta en el tercer traste está la clave de fe fa ut. En la tercera en el primer traste está la clave de ce sol fa ut. <sup>1)</sup>

Primera diferencia

Primera diferencia

Figura 5. Narváez, Diferencias sobre “Guárdame las vacas”  
Fuente: transcripción de Pujol, 1971: 85

Aparece el bajo armónico con redondas sobre las notas Fa, Do, Re, La || Fa, Do, Re, La, Re. Luego el vihuelista empieza a glosar sobre el esquema melódico Fa, Mi, Re, Do# arpegiando la armonía correspondiente FaM, DoM, Rem, LaM || FaM, DoM, Rem, LaM, Rem.

Propone cuatro diferencias o variaciones con la afinación en La de la vihuela, y otras tres diferencias con la afinación en Mi (figura 6):



En la quarta en el tercer  
 aste está la clave de fe fa ut.  
 En la segun la en el primer  
 aste está la clave de ce sol fa ut. 1)

Primera diferencia

Figura 6. Narváez, Diferencias sobre “Guárdame las vacas”  
 Fuente: transcripción de Pujol, 1971: 87)

En esta segunda serie de variaciones con la afinación en Mi, se puede ver un cambio en el esquema armónico, que pasa a tener los bajos Re, Do, Re, La en la primera parte, lo que daría como armonización para el relleno rasgueado Rem, DoM, Rem, LaM. Sin embargo, no altera la melodía en la parte aguda, donde apreciamos nítidamente la cadencia andaluza, y rellena las partes intermedias.

Nacido en Granada en la primera década del siglo XVI y fallecido después de 1549, la vinculación de Narváez con esta ciudad andaluza se ha comprobado en dos documentos. En 1537 para publicar su libro se le concede un privilegio, donde dice que ha recopilado música de Luis Guzmán, otro gran maestro vihuelista granadino fallecido en 1528. Por otra parte, la historia anónima de Granada (ca. 1621) publicada por Gallardo, lo incluye entre los músicos célebres de esta ciudad.

Todas las diferencias son cortas y se componen de 12 compases + 12 compases + 4 compases de conclusión, una especie de coda para cerrar sobre la nota Re. Si nos quedamos con las dos cadencias andaluzas y eliminamos esta

coda, tendremos 12 compases + 12 compases, la misma estructura que las falsetas.

### 3.2. Alonso Mudarra

John Griffiths (Griffiths, 2000: 855-858) señala que el primer compositor que publica música para guitarra de cuatro órdenes en Europa es el sevillano Alonso Mudarra (1510-1580). Criado en la casa de don Diego Hurtado de Mendoza (1461-1531) y en la de don Íñigo López de Mendoza (1493-1566), al abandonar la casa de los duques tomó los hábitos probablemente en Palencia, para pasar luego el resto de su vida en la catedral de Sevilla, obteniendo una canonjía poco meses antes de editar su famoso tratado, el 18 de octubre de 1546. Nombrado por Bermudo como uno de los mejores vihuelistas de su época, varios datos confirman su calidad como músico y su contacto con el entorno musical sevillano, como el de 29 de mayo de 1556 en que le mandan organizar las danzas, representaciones y carrozas para las festividades del Corpus Christi, junto con otros seis colegas. Impresos sus *Tres libros de música en cifras para vihuela* en Osuna por Juan de León, se puede leer en la portada que “en el primero ay música fácil y difícil en fantasías: y composturas: y pavanas: y gallardas: y algunas fantasías para [sic] guitarra”, constan de 77 obras: 43 para vihuela sola, 27 para canto y vihuela, seis para guitarra, y una para arpa u órgano. Desde el estudio comparativo de la obra de Mudarra con el toque flamenco, apuntamos dos observaciones.

La primera, como fuente iconográfica, la posición vertical del instrumento que podemos observar en la portada del libro (ver anexo, imagen 4). Esta posición será la recurrente en las primeras fuentes iconográficas del toque flamenco, como veremos más adelante.

Luego, como fuente musicológica, la presencia de la cadencia andaluza y parentesco con el llamado “toque por granaína” en una de sus fantasías más



famosa e interpretada en el siglo XX, *Fantasia que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico*.

Arpista de la corte de Fernando el Católico, ya legendario en la época de Mudarra por clausular en un arpa diatónica utilizando notas cromáticas, Griffiths nos dice que:

Mudarra crea una obra excepcional no solamente por imitar esas cadencias, sino también por construir su fantasía sobre el esquema melódico-armónico de la folía, proyectando su impresión de cómo los músicos de una generación anterior improvisaban fantasías (Griffiths, 2000: 858).

Vamos a analizar a continuación esta obra desde el punto de vista de su relación con el toque flamenco. Utilizamos para ello la transcripción para guitarra de Pedro J. Ibañez publicada en las Ediciones Max Eschig (Paris, 1973).

Tenemos ahora el principio en anacrusa y los nueve primeros compases. Vemos claramente un arpeggio sobre el acorde La mayor en los tres primeros compases. A partir del cuarto compás y hasta el sexto, leemos cómo arpeggia sobre notas que pertenecen a la tonalidad de Mi mayor, y cómo usa un cromatismo y su resonancia con la primera cuerda al aire, con un medio-tono repetido entre Re# y Mi (figura 7):

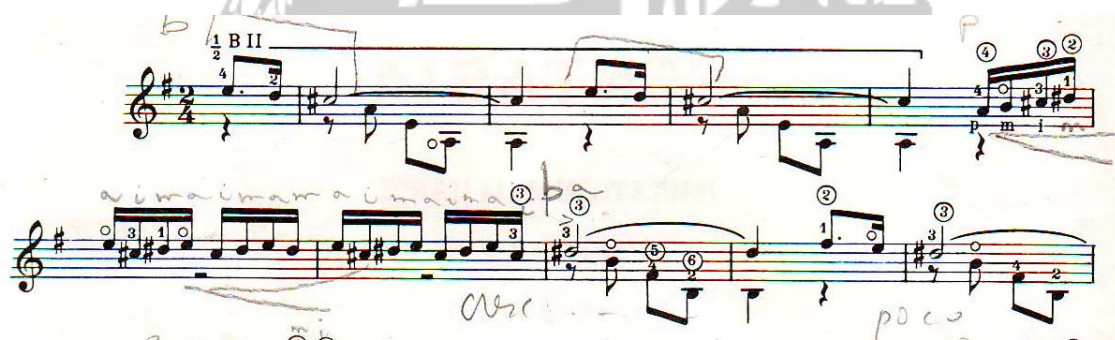


Figura 7. Mudarra, *Fantasia que contrahaze...*

Como puede comprobarse en la figura 8, este mismo cromatismo y esta misma resonancia han sido utilizados por Paco de Lucía en la coda de la minera “Llanos del Real” del disco *Almoraima* (Philips, Madrid, 1976):



Figura 8. Paco de Lucía, coda de la minera *Llano del Real*  
(fuente: Paco de Lucía, 1993: 36)

Reparamos que el Do# lo tiene Paco de Lucía una octava más baja, en la quinta cuerda, donde aplica después uno de los recursos que la guitarra barroca solía utilizar en su función de “bajo continuo”<sup>9</sup>, bajar la cadencia con notas cromáticas.

Volviendo a Mudarra, a partir del sexto compás vuelve a arpeggiar un acorde perfecto mayor, esta vez un tono más alto que el anterior, Si mayor, empezando con ello el parentesco con el toque de granaína, confirmado en los compases siguientes (figura 9).

En los tres primeros compases, sigue con el uso de la resonancia del cromatismo entre Re# y Mi de la primera cuerda al aire. En el cuarto, arpeggia un acorde perfecto Mi menor. En los compases 9, 10 y 11 pasa a arpeggiar un acorde perfecto Re mayor. En el compás 14, volvemos a tener un Mi menor y en el compás 16 un Sol mayor, para volver a Re mayor en los compases 19 a 23, y Mi menor en los siguientes. La secuencia armónica de esta primera variación es por consiguiente LaM, SiM, ReM, Mim, ReM, Mim, SolM, ReM, Mim, que

<sup>9</sup> “En el tránsito del s. XVI al XVII se refería a la parte instrumental más grave de la cuerda, reforzada generalmente por el órgano, cémbalo y a veces por otros instrumentos (tiorba, chitarrone, arpa...) que podía estar cifrada o sin cifrar (cuando los acordes eran muy claros y corrientes). Tal forma se practicó hasta mediados del s. XVIII, sobre todo en m. de cámara, quedando gran parte a la improvisación del intérprete” (Pérez, 1985: 118).





arpeggio, se podría considerar el SolM de Mudarra como la primera inversión del acorde Mim, lo que confirma el parentesco entre ambas secuencias armónicas. La otra diferencia es el SiM en lugar de Si7, fácil de explicar. En el siglo XVI, como veremos más adelante con el método de Amat, los “puntos” o acordes usados para acompañar son consonantes, no existiendo aún puntos disonantes, con disonancias como la 7ª menor, presente en la granaína. Sin embargo, el hecho de utilizar un acorde mayor como conclusión de la cadencia andaluza aquí también en el continuo de la folía, puede explicar el por qué en el flamenco se cierra la cadencia andaluza con un acorde mayor.

De momento, y en base a una obra de un vihuelista sevillano del renacimiento, hemos podido observar el parentesco armónico que ya existe entre el continuo melódico-armónico de la folía y el toque flamenco<sup>10</sup>, así como el aprovechamiento común entre esta pieza y el toque flamenco de la resonancia de cuerdas al aire.

### 3.3. Localización andaluza

No hemos visto reflejado en los diferentes tratados modernos de técnica de laúd y guitarra barroca alguna observación sobre la localización andaluza de esta primera producción escrita para guitarra. Las referencias anteriores citadas constituyen una buena muestra de las diferentes interpretaciones históricas focalizadas en la España del Siglo de Oro y su aventura americana, como argumento esgrimido para explicar el desarrollo de la vihuela y de la guitarra. Los conceptos de “Andalucía”, de “España” y de “Andalucía y/en España” se nos presentan borrosos en esta época, predominando el de “España” y su papel

---

<sup>10</sup> Lothar Siemens ha destacado recientemente el parentesco entre la familia de los fandangos, de las peteneras y de las serranas en el flamenco, con la antigua “folía” española, por ser canciones construidas sobre un bajo armónico que oscila entre las tonalidades menor -relativa mayor- menor (Siemens, 2000: 1370).



en el resto del mundo, como concepto ideológico que motiva lo cultural y lo social<sup>11</sup>.

Siguiendo con la localización de “lo andaluz” en “lo español” durante este periodo áureo, tendremos más fuentes musicológicas y culturales que señalan a Sevilla como foco de difusión de la guitarra para el resto del país.

La ausencia de guitarras renacentistas y escasez de guitarras barrocas conservadas en España contrasta, según Gerardo Arriaga (1993: 70), con la nutrida documentación que subraya la importancia de la violería en España durante el renacimiento y el barroco. Pero si reparamos detenidamente en el ámbito geográfico de la documentación referida por este autor, advertiremos una vez más de la procedencia sevillana y andaluza como foco de producción.

Veamos. Las primeras ordenanzas del gremio de violeros se promulgan en Sevilla por los Reyes Católicos en 1502 y se publican en 1527. Hacían todo tipo de instrumentos de cuerda como las vihuelas de arco, arpas, violones, vihuelas de mano y también guitarras, por lo que en la segunda mitad del XVI se empieza a llamarlos guitarreros. Además de las ordenanzas de Sevilla reeditadas también en 1632 y promulgadas en Granada en 1528, donde se editan en 1552 y 1672, tendremos las de Málaga que datan de 1556 y se publican en 1611.

---

<sup>11</sup> En la última Historia de España publicada hasta la fecha en la que estamos redactando nuestra tesis, Antonio-Miguel Bernal inicia el prólogo diciendo que “Sobre los ciento veinticinco años del “largo siglo XVI”, de los Reyes Católicos a Felipe II, se hace descansar, por una tradición historiográfica bien arraigada, lo que fueran los fundamentos de España tal como hoy se conoce. Años que pusieron fin al cuasi aislamiento medieval de los reinos hispanos; años de apertura e internacionalismo, al incardinarse de pleno aquellos reinos en una Europa donde llegaron a alcanzar una hegemonía y supremacía política y militar indiscutibles. Años, en fin, en los que se gesta desde Europa la llamada “leyenda negra”, pero también en los que se reconoce el arranque de una cultura nacional de original valor simbolizada por el Siglo de Oro español. Temas todos ellos atractivos, cuestionados y polémicos donde los haya, enraizados en la consciencia hispana y trascendidos a la historia común europea de la edad moderna” (Bernal, 2007: 1).

Fuera del ámbito andaluz, se dispone de noticias indirectas de las ordenanzas del gremio de violeros de Madrid realizadas en 1578 y 1695, reformadas en 1584, ciudad donde aparecen en 1697 las primeras ordenanzas de fabricantes de cuerdas. En 1572 se establecieron ordenanzas de violeros en Lisboa, y en Nápoles se hicieron reglamentaciones para los fabricantes de cuerdas en 1653, 1685 y 1724. Aunque esta documentación no aporta datos sobre la construcción de guitarras, se tiene referencia de un acuerdo firmado en Madrid en 1695 entre los fabricantes de cuerdas y los violeros, en el que estos últimos repartían entre ellos las tapas de madera de pinabete para las arpas y guitarras, y las cuerdas debían ser fabricadas de carnero y de ningún otro tipo de animal. Arriaga resume además que:

Las investigaciones realizadas hasta ahora destacan como principales focos de violería durante el siglo XVI y XVII a Toledo, Zaragoza, Sevilla y Madrid. Por ejemplo, en Madrid se conocen hasta dieciséis nombres de violeros asentados durante el siglo XVI, número que se amplía a cuarenta durante el XVII. En Zaragoza, según datos de Calahorra Martínez, hubo cerca de treinta violeros durante el siglo XVI; en Sevilla, Gestoso y Pérez documenta unos quince en ese mismo periodo, y en Toledo, las últimas investigaciones de F. Reynaud indican un gran número de violeros establecidos en ese mismo siglo (Arriaga, 1993: 70).

Mientras el especialista en guitarra antigua escribía este estado de la cuestión en el catálogo de la exposición "La Guitarra Española" organizada en Madrid y Nueva York en 1992 con motivo de la Expo, otro experto, el guitarrero madrileño José Luis Romanillos, desde la observación -la afinación diríamos- más aguda de Andalucía en España, había escrito en 1990 que:

Fue en Andalucía, precisamente en Sevilla, donde se concreta la guitarra española al organizarse el gremio de violeros en una entidad profesional con la proclamación en 1502 de las primeras ordenanzas del gremio de violeros. Estas ordenanzas publicadas en Sevilla en 1527 sirvieron, con algunas modificaciones, como modelo para otras comunidades de violeros y estuvieron vigentes hasta bien entrado el siglo XIX (Romanillos, 1990: 9).



¿Relativiza Arriaga la importancia del gremio andaluz para una exposición española?

Lo que sí ha quedado claro, es la utilización popular a “lo rasgueado” de la guitarra. Establecido el uso culto y sofisticado de la cortesana vihuela punteada y el uso popular y fácil de esta “vulgar” guitarra rasgueada, el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana no deja lugar a dudas sobre la función de acompañamiento de la voz y de la danza de esta última:

[...] para la generalidad de los guitarristas el rasgueo era la única técnica conocida y la función del instrumento se limitaba a acompañar canciones y sones de danza, es decir, “romances viejos y música golpeada”, para desesperación de Bermudo y censura de Mateo Flecha, que en su ensalada *La viuda* (ca. 1539), alegoría de la Música, incluye estos versos: “Y del vulgo en general/ me querello,/ porque tiende más el cuello/ al tín-tín de guitarrilla/ que a lo que es por maravilla/ delicado./ Y el dicho vulgo ha inventado/ nueva música de morteros,/ perdido por majaderos (Rey, 2000: 93).

### 3.4. Joan Carles y Amat

A finales de este siglo tendremos más datos sobre la práctica de esta primera técnica de rasgueado. Se edita un documento especialmente relevante para nuestro estudio sobre el acompañamiento “rasgueado”, que nos confirma la utilización de acordes en la guitarra renacentista, y nos indica además cuales eran. Se trata del primer método de lo que en Europa se pasará a llamar “guitarra española”, ya con cinco órdenes<sup>12</sup>, titulado *guitarra española, y vandola*

---

<sup>12</sup> Sobre la atribución de la quinta cuerda a Vicente Espinel, Francisco Herrera subraya que “La guitarra del renacimiento a cuatro coros experimentó una primera transformación precisamente en España, lugar en el que apenas había tenido incidencia, hacia finales del siglo XVI. Siguiendo el ejemplo del laúd que amplió su extensión hacia los graves, se añadió también a la guitarra un quinto coro. El descubrimiento se acostumbra a atribuir normalmente al poeta Vicente Espinel aunque de forma errónea ya que, anteriormente a éste, aparece descrita por Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna 1555. Sin embargo, lo más importante, prescindiendo de quién efectuará el cambio, es que esta guitarra se utilizará en toda Europa hasta finales del siglo XVIII con el nombre de **guitarra española** (negritas suyas). La adición del quinto coro supuso también cambios en el aspecto exterior del instrumento, ya muy semejante al modelo actual” (Herrera, 2001: 2035). Sin embargo, María Isabel Osuna difiere, en base a afinaciones diferentes, afirmando que el instrumento descrito por Bermudo no corresponde al de Espinel: “Sin embargo, la guitarra de cinco órdenes tan popular en el siglo XVII estaba

*en dos maneras de Guitarra, Castellana, y Catalana de cinco Ordenes, la qual enseña de templar, y tañer rasgado, todos los puntos naturales y b, mollados, con estilo maravilloso, publicado en 1596 en Barcelona por Joan Carles Amat (ver anexo, imagen 6).*

Nacido en Monistrol de Montserrat en 1572 y fallecido en 1642, doctor en medicina y músico catalán, radicado en Valencia hasta 1595 y luego oficial médico en su ciudad natal y como médico en el Monasterio de Montserrat, fue un personaje bastante ecléctico debido a una sólida formación humanista que le llevó a publicar en latín el tratado sobre medicina “Fructus medicinae”, en catalán “Quatre cents aforismes” sobre moral y preceptos religiosos, un tratado sobre la peste que se ha perdido, una pieza teatral en español “Entremés de la guitarra” en la que el tipo de música que describe en su método juega un papel importante (Herrera, 2001: 70).

Amat indica por otra parte en la portada de su método como subtítulo:

[...] y para poner en ella qualquier tono, se pone una tabla, con la qual podrá qualquier sin dificultad cifrar el tono, y después tañer, y cantarle por doze modos. Y se haze mencion tambien de la Guitarra de quatro ordenes.

Instruye principalmente en el estilo que nos interesa, el rasgado, para acompañar danzas de la época como vacas, gallardas, villanos, pavanillas, paseos e italianas, y para ello numera los 12 acordes mayores y los 12 menores, sistema que según Ignacio Ramos:

[...] seguramente inspiraría al italiano Girolamo Montesardo, considerado el primero en utilizar letras para identificar los acordes en las composiciones para guitarra, sistema que

---

afinada de una forma claramente diferenciada: G-C-f-a-d, o su transcripción usual A-D-g-b-e. Los guitarristas de la época atribuían la adición del 5.º orden en la guitarra popular a un poeta y músico español, Vicente Espinel (1558-1624). Gaspar Sanz escribe: “Un quinto orden bajo fue añadido a la original guitarra de cuatro órdenes por Vicente Espinel”. Según esta afinación, podemos afirmar que la guitarra de cinco órdenes de Bermudo y Fuenllana no tenía nada que ver con la de Espinel” (Osuna, 1983: 62).



se conocería como Alfabeto y que se extendería en Italia y España durante el periodo barroco (Ramos Altamira, 2005: 30).

Lo más interesante de su método, desde nuestra perspectiva, reside en darnos informaciones sobre los acordes utilizados para acompañar las danzas de la época, por lo que podemos tener una aproximación de cómo sonaría armónicamente la guitarra popular en la segunda mitad del XVI. Llama “naturales” a los acordes que hoy conocemos como mayores, y “bemollados” los menores actuales (figura 11):

Naturales					
1 <sup>n</sup>	2 <sup>n</sup>	3 <sup>n</sup>	4 <sup>n</sup>	5 <sup>n</sup>	6 <sup>n</sup>
2	2		2	3	3
2	2		2	3	3
1	2	2		2	3
	2	3	3	1	1
		2	3	3	1
Bemollz					
1 <sup>b</sup>	2 <sup>b</sup>	3 <sup>b</sup>	4 <sup>b</sup>	5 <sup>b</sup>	6 <sup>b</sup>
2	2		2	3	3
2	2		2	3	3
1	2	2		2	3
	2	3	3	1	1
		2	3	3	1
Naturales					
7 <sup>n</sup>	8 <sup>n</sup>	9 <sup>n</sup>	10 <sup>n</sup>	11 <sup>n</sup>	12 <sup>n</sup>
1	1	2	4	4	2
3	1	1	3	4	4
3	2	1	1	3	2
3	3	1	2	2	4
	3	4	1	1	2
Bemollz					
7 <sup>b</sup>	8 <sup>b</sup>	9 <sup>b</sup>	10 <sup>b</sup>	11 <sup>b</sup>	12 <sup>b</sup>
1	1	2	4	4	2
3	1	1	3	4	4
3	2	1	1	3	2
3	3	1	2	2	4
	3	4	1	1	2

Figura 11. Amat, tabla de acordes

Es la primera tabla cifra con números, lo que llamaban entonces “puntos”. La relación con los acordes actuales puede verse en la tabla 1.

En la segunda tabla, añadida en la edición que manejamos (Girona, 1639), completa su nomenclatura de cifras con el alfabeto introducido por Girolamo Montesardo. Divulgada a través de su obra *Nuova inventione d'intavolatura per sonare li balleti sopra la chitarra spagniula, senza numeri e senza nota*, publicada en Florencia en 1606 (ver anexo, imagen 7), esta nomenclatura italiana será la adoptada para escribir los “puntos” o acordes en la guitarra barroca (figura 12).

Tabla 1. Amat, acordes naturales y bemollados y su equivalencia actual

NATURALES (mayores actuales)		BEMOLLADOS (menores actuales)	
1n...	Mi mayor	1b...	Mi menor
2n...	La mayor	2b...	La menor
3n...	Re mayor	3b...	Re menor
4n...	Sol mayor	4b...	Sol menor
5n...	Do mayor	5b...	Do menor
6n...	Fa mayor	6b...	Fa menor
7n...	Sib mayor	7b...	Sib menor
8n...	Mib mayor	8b...	Mib menor
9n...	Sol# mayor	9b...	Sol# menor
10n...	Reb mayor	10b...	Reb menor
11n...	Fa# mayor	11b...	Fa# menor
12n...	Si mayor	12b...	Si menor

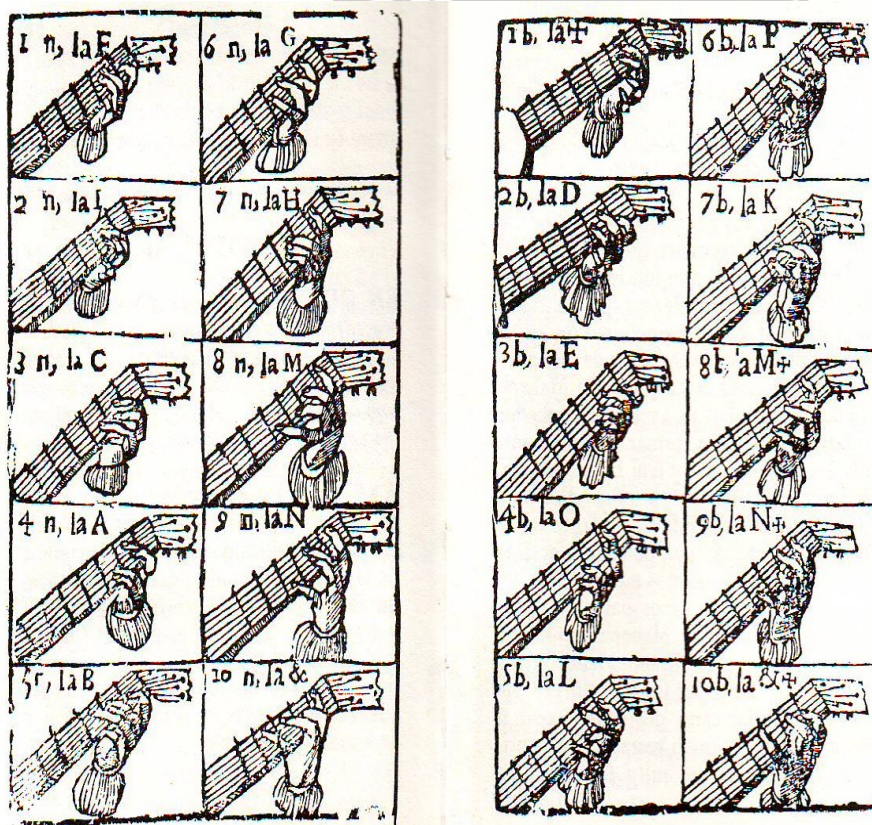


Figura 12. Amat, tabla de acordes

Si escribimos con notas el alfabeto de Montesardo, obtendremos lo siguiente (figura 13):





Figura 13. Alfabeto de Montesardo  
 (fuente: Herrera, 2001: 2039)

De la confrontación de diversas fuentes, se ha establecido la correspondencia entre este alfabeto italiano y denominaciones tradicionales de estas posturas en España (tabla 2):

Tabla 2. Correspondencia entre el alfabeto italiano y las denominaciones españolas de los acordes

+	--	Mi menor - <i>bemolillo</i>
A		Sol mayor - <i>prima o bastón alto</i>
B		Do mayor - <i>tendido</i>
C		Re mayor - <i>cruzado</i>
D		La menor - <i>bemol</i>
E		Re menor - <i>tisbe</i>
F		Mi mayor - <i>cruzadillo</i>
G		Fa mayor - <i>bacas</i>
H		Si bemol mayor - <i>punte</i>
I		La mayor - <i>patilla</i>
R		Si mayor - <i>rebajas</i>
X		Si menor - <i>cangrejo</i>

Amat hace alusión a esta denominación popular de los acordes cuando precisa que:

Llámanse estos puntos de muchas maneras, como es cruzado mayor y cruzado menor, vacas altas y vacas baxas, puente y de otras infinitas maneras, que los músicos unos y otros les han puesto nombres diferentes, pero yo aquí no los llamaré sino primero, segundo (Amat, 1639: 4).

Vamos a seleccionar los acordes que aparecen en los elementales toques “por medio” y “por arriba”, los únicos utilizados en la guitarra flamenca en su inicio, según Rafael Marín (1995) y Fernando de Triana (1985).

Para el toque “por medio”: la B, E, G, H, I (Do mayor, Re menor, Fa mayor, Sib mayor, La mayor). La cadencia andaluza tendría el cifrado barroco E, B, H, I. La G serviría para modular a la tonalidad mayor homónima.

Para el toque “por arriba”: la A, B, D, F, G (Sol mayor, Do mayor, La menor, Mi mayor, Fa mayor). La cadencia andaluza tendría el cifrado barroco D, A, G, F. La B serviría para modular a la tonalidad mayor homónima (caso del patrón armónico de los fandangos sobre todo, pero también presente en el patrón de soleares y serrana).

Vamos a añadir una tercera posibilidad, recogida por Eduardo Ocón (1888), el toque “por granaina”, y visto anteriormente en la fantasía de Alonso Mudarra: la A, B, C, +, X (Sol mayor, Do mayor, Re mayor, Mi menor, Si mayor). Es curioso observar cómo en este caso, no aparece en la segunda tabla la 12n de la primera tabla de Amat, Si mayor, por lo cual resultaría imposible acompañar con “puntos” una hipotética cadencia andaluza que terminaría sobre la nota Si. ¿Por qué Amat anota este acorde en la edición de 1596 y lo descarta después?

Amat deja claro por otra parte la presencia de guitarras de cuatro y cinco órdenes a finales del XVI, y la relación que existe entre ambas:

La Guitarra de quatro ordenes se templa de la misma manera, tiene los mesmos puntos, doze naturales, y doze b, mollados, y las mesmas consonancias que tiene la de cinco: de suerte, que todo lo que se toca en la Guitarra de cinco, se tocará también en la de quatro, y de cualquier tono se puede tañer también por doze modos, solo se halla una diferencia, y es esta, que en la Guitarra de cinco ay un orden mas, que es el quinto: pero quitado este, es ni mas ni menos como la de quatro (Amat, 1639: 37).

Este primer método de guitarra rasgueada tendrá tanto éxito que dará el nombre de “guitarra española” a la guitarra de cinco órdenes, término que ha permanecido hasta nuestros días. Tuvo varias reimpressiones, la última en 1819,



y fue plagiado descaradamente a mediados del siglo XVIII por Antonio de Sotos en su tratado *Arte para aprender con facilidad, y sin maestro, a templar, y tañer rasgando la guitarra* (Madrid, 1764), lo que nos alerta sobre la longevidad de la guitarra barroca en España.

Sobre el uso de los acordes para acompañar, incluye doce paseos, cada uno construido sobre la serie armónica I-IV-V-I en cada una de las doce tonalidades mayores, que son, según Craig H. Russell “los primeros ejemplos en la historia de la música del pasacalle, género que dominó el paisaje musical durante más de siglo y medio después de Amat” (Russell, 1999: 395). Nos informa de la popularidad que goza entonces esta serie rasgueada de tres acordes (tónica, subdominante y dominante) que llama “paseo”. Anotamos ahora una curiosa coincidencia con el flamenco que no usa otro término para el acompañamiento del baile, en el que el paseo es una serie de acordes rasgueados, particularmente en el baile de alegrías. Como resulta curioso además que esta secuencia armónica para los “paseos” o pasacalles sea la misma precisamente que la del acompañamiento del toque “por alegrías”. Amat aclara que:

He querido traer estos doze modos de hacer un paseo, por ser comunes à tantos tonos casi infinitos; y también, porque sabiendo mudar de uno en otro, se sabrá tañer por las doze partes muchas tonadillas que andan por aquí; como son vacas, gallardas, pabanillas, sezarillos, &c. (Amat, 1639: 26).

Subraya la novedad de su método que permite acompañar a cualquier instrumento de música y a cualquier tesitura de voz con estos doce modos, lo que “à muchos parecerá imposible”. Nos informa indirectamente de los problemas de acompañamiento que solían tener los guitarristas para acompañar voces con tesituras variadas. O a la inversa, los problemas de adaptación de los cantantes/cantaores al acompañamiento de guitarra:

Si dizen, para que es menester saberlas tañer por tantos modos? No bastaría saberlas de una manera, pues tienen todas, una misma consonancia, porque tenerlas todas en la memoria, es cosa muy pesada.

Respondo, y digo, que por dos respetos conviene que sepan tañer por todos los puntos qualquier tono. El primero es; yá saben que la voz no se puede acomodar à todos los puntos, porque à unos es muy alta, à otros muy baxa, y si quieren cantar por el modo que saben, y aciertan con una Guitarra, que tiene de si estar muy alta, ò muy baxa, y no saben tañer el tono que quieren cantar sino de una manera, por fuerça avran de cantar, ò muy alto, ò muy baxo, y ofenderán los sentidos de los oyentes, y los suyos: pero si saben tañer el tono por las susodichas doze partes, cantarán según la voz que tienen, aunque la Guitarra sea, ò muy alta, ò muy baxa (Amat, 1639: 27).

Amat no plantea el uso de la cejilla como artilugio para solventar estos problemas de acompañamiento con variedad de tesituras vocales, aspecto tratado por Bermudo en la vihuela. ¿Lo de Bermudo es por consiguiente una práctica consolidada entre los vihuelistas y no en la guitarra, o es un consejo que él da en su tratado de instrumentos? ¿Se usaba este recurso en la guitarra de cuatro órdenes?

Ya que concierne un problema de afinación, cabe recordar que en esta época la noción de afinación justa, en torno al La estándar de 440 Hz que es la de hoy, no existía, y que se solía afinar las cuerdas a partir de una cuerda al aire cuya nota era relativa y variable, según la tesitura vocal del que se iba a acompañar. Las guitarras podían estar pues afinadas por encima del La o por debajo, en función de la voz a acompañar. Todavía hoy en el flamenco, los tocaores suelen hacer lo mismo y subir o bajar la afinación para adaptarse mejor al cantaor/a. Pero también, tal como nos dice Amat, cada guitarra tenía su afinación, a gusto del propietario del instrumento, que la afinaba seguramente con aproximación a su tesitura de voz para poder acompañarse, siempre en el límite marcado por la tensión de las cuerdas. Esta descripción presupone que la guitarra se usaba sola o con otros instrumentos de la misma familia (laúd, bandurria, bandola, etc.) que podían también afinarse con ella. El problema de



la justeza en la nota La se planteaba cuando tenía que participar en formaciones de cámara donde intervenían instrumentos de teclado, lo que socialmente no era el caso en esta guitarra popular. En esta situación, como nos describen los métodos de la época –y como se sigue haciendo hoy- se afinaba a partir de la nota La dada por el teclado (clavecín, clavicordio, clavicímbalo, etc.). Este recurso de subir y bajar las cuerdas para variar la afinación estaba hasta cierto punto limitado por su calidad; tensarlas demasiado para tener una afinación aguda suponía que se podían romper por el añadido de tensión, bajarlas demasiado resultaba incómodo para pulsarlas, tanto en la mano derecha como en la izquierda. Si consideramos el uso golpeado y rítmico que supone el estilo rasgueado, se puede sospechar que los guitarristas debían de inclinarse por afinaciones agudas; cuanto más tensas las cuerdas, mayor brillo en lo rítmico y mayor “ruido”. Al proponer solventar este problema, Amat que es médico, y por consiguiente guitarrista aficionado que escribe su método para un público de aficionados, nos da dos valiosísimas informaciones:

- No se utilizaba la cejilla como artilugio en la guitarra popular.
- Las secuencias armónicas eran muy limitadas, incluso a una sola secuencia, por lo que la coincidencia entre tesitura natural de voz y afinación de la guitarra era relativa en el caso de coincidir en una misma persona cantaor/tocaor, casi imposible si no coincidían.

¿Cómo sonaría entonces en un eventual baile montado de improviso en cualquier venta, taberna, patio, cortijo, espacio popular de la época, una guitarra que tenía que acompañar a varias voces dispares que se iban turnando? O desafinaban y “ofendían a los oyentes”, o cantaban por encima de su tesitura acercándose al grito, o por debajo rajando la voz para poder cantar en el registro grave, siguiendo “ofendiendo a los oyentes”.

Hemos señalado este aspecto “forzado” de la voz en el flamenco en sus inicios, hasta desarrollar parcialmente sus propios recursos fónicos en torno al

grito o al rajo, como construcción de la estética del cante a partir de limitaciones armónicas (Torres, 2006a)<sup>13</sup>. Ya a finales del XVI, Amat parece sufrir con ello y elabora su método sobre todo para paliar este defecto.

Esta práctica “forzada” en la que el cante flamenco ha construido parte de su estética, parece haber sido la habitual en sectores de intérpretes populares. Dando un salto en el tiempo, Don Preciso nos lo confirmará “ofendiéndose” a finales del siglo XVIII:

Entre la gente menestral y artesana, conozco una porción de jóvenes dotados de la más bella disposición, no solo para cantar seguidillas, sino también para componerlas; y ciertamente causaría admiración á qualquiera que no supiese hasta qué grado llega el genio español, el ver que unos hombres sin principio alguno de música, y sin mas cultura que la que adquieren en las poquísimas composiciones que oyen de esta especie en los Teatros, sean capaces de componer tanta variedad de seguidillas como nos dan cada año, llenas de todo el buen gusto y melodía que cabe. Ojalá que el modo de cantarlas pudiera decir lo mismo; pero aquel hábito grosero que han contraído forzando la voz á que salga de sus quicios, y admitiendo la extravagante manía de amontonar gorgeos y gorgoritos violentos, como si en ellos se cifrase la belleza de nuestra música, hace decaer su mérito hasta el desprecio; porque ¿quién habrá que pueda sufrir con paciencia á un hombre de estos, que sudando á chorros se arranca los botones del cuello de la camisa para dar mayores gritos? ¿Quién puede resistir aquel continuo castañeteo de la mandibula inferior quando canta? ¿Quién puede oír sin desazonarse aquellos furiosos relinchos, con los quales se está desgañitando el infeliz horas enteras?, y finalmente ¿qué orejas serán

---

<sup>13</sup> Ya en 1935 el cantaor y guitarrista profesional Fernando de Triana comentaba que “No crean mis pacientes lectores que los cantadores antiguos cantaban siempre a palo seco (sin guitarra). Lo que ocurría, según me comentaba mi abuelo materno, que fue condiscípulo de Silverio y popularísimo en toda Andalucía con su nombre de Fernando Gómez el Cachinero, era que escaseaban mucho los guitarristas, y en el primer tercio del siglo pasado, los pocos que había eran muy cortos tocando, y ni siquiera se conocía la cejilla en la guitarra, por lo cual todos los cantadores tenían que cantar por arriba (mi) o por medio (la), únicos tonos que conocían los guitarristas por flamenco de aquella época. Este detalle, según lógica consecuencia, sería el motivo de que la mayoría de los cantadores procuraran la voz ronca, pues estas voces, muy parecidas en entonación, se defienden más con la guitarra que las voces claras.

Para éstas, la mayoría de las veces había que subir o bajar la guitarra de tono, para darle más facilidad al cantador, que de milagro cantaba a tono, como no fuera realizando un supremo esfuerzo, capaz de enronquecer la voz más limpia, y aunque parezca que no, me consta que las voces roncadas se dominan con más facilidad, además de que el cantador no se pone ronco, puesto que así principia” (Triana, 1935: 244-246).



bastantes para aguantar el continuo cencerreo de una mala guitarra, y el peso atroz de su mano derecha que dexa caer como una maza sobre las miserables cuerdas? (Iza Zamácola, 1982: 21-22).

Como se ofenderá con *El Fillo* el célebre cantaor y “capitán” (léase *manager*) “El Planeta” a mediados del siglo XIX, en plena construcción estética del género flamenco:

Te digo, *El Fillo*, que esa voz del Broncano es crúa y no de recibo; y en cuanto al estilo, ni es fino, ni de la tierra. Así, te pido por favor –en esto daba mayor autoridad a su voz, marcando mejor la entonación de imperio– que no camines por sus aguas, y te atengas a la pauta antigua, y no salgas un sacramento del camino trillado (Estébanez Calderón, 1985: 288-289).

Podemos hablar por consiguiente de la permanente presencia de dos técnicas, dos gustos, dos estéticas, “a lo fino y dulce” y “a lo forzado y desgarrado” en las prácticas populares, que el flamenco seguirá y sigue cultivando, en una dialéctica constante en la que una de ellas, la fina, se considera la legítima, la “de la tierra” y se sentirá ofendida por la otra, la “grosera” y tosca.

La limitación de toques flamencos más tarde en el XIX (solo “por medio” y “por arriba” según Marín y Fernando de Triana) parece confirmar que los guitarristas populares han seguido utilizando escasos modos para acompañar y que la propuesta de Amat no ha conseguido en este aspecto calar en la cultura musical popular.

Lo interesante a partir de ahora e informados sobre los “puntos” o acordes “golpeados” o “rasgueados” en utilización como percusión del instrumento, consiste en localizar danzas o tonadillas que utilicen los mismos acordes que los de los toques “por medio”, “por arriba” y “por granaína”. Desgraciadamente, el tratado de Amat no nos da esta información. La tendremos en el siglo siguiente.

#### 4. Bibliografía

- AMAT, Joan Carles (1980). *Guitarra española, y vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana, y Catalana de cinco Ordenes, la qual enseña de templar, y tañer rasgado, todos los puntos naturales y b, mollados, con estilo maravilloso*. Chanterelle: Monaco [edición facsímil de la de Joseph Bró, Gerona, 1639 (c. 1761) (1ª edición en 1596 en Barcelona)].
- ARRIAGA, Gerardo (1993). *La guitarra Renacentista. La Guitarra Española*. Madrid: Ópera Tres.
- AZPIAZU, José de (1959). *La guitarra y los guitarristas*. Buenos Aires: Ricordi.
- BERNAL, Antonio-Miguel (2007). *Historia de España (vol. 3). Monarquía e imperio*. Círculo de Lectores.
- DE LUCÍA, Paco (1993). *La guitarra de Paco de Lucía*. Madrid: SEEMSA.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín (1985). *Escenas andaluzas*. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas (primera edición, 1847).
- EVANS, Tom and Mary Anne (1977). *Guitars. Music, History Construction and Players. From the Renaissance to Rock*. London: Oxford University Press.
- FERNÁNDEZ-LAVIE, Fernando (1977). *Approche de la musique ancienne à la guitare. Initiation au luth*. Paris : Editions Max Eschig.
- GRIFFITHS, John (2000). Mudarra, Alonso de. En *Diccionario de la Música Española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE.
- HERRERA, Francisco (2001). *Enciclopedia de la guitarra*. Valencia: VP Music Media, Piles (CD-ROM).
- IZA ZAMÁCOLA, Juan Antonio de (1799). *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*. Madrid [reeditada por Peña Flamenca de Jaén, Jaén, 1982].
- JACOBS, Charles (1999). Bermudo, Juan. En *Diccionario de la Música Española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE.
- MITERAN, Alain (1997). *Histoire de la guitare*. Bourg-La-Reine : Zurfluh.
- MORENO, José Miguel (1991). La evolución de la guitarra e instrumentos de cuerdas a través de los tiempos. En Rioja, Eusebio (ed.). *La Guitarra en la Historia (vol. II)*. Córdoba: La Posada.
- NARVÁEZ, Luis de (1971). *Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología (edición con transcripción y estudio de Emilio Pujol).
- OSUNA, María Isabel (1983). *La guitarra en la historia*. Madrid: Alpuerto.





- PANIAGUA, Carlos (1990). La guitarra y la vihuela en el Renacimiento. En Rioja, Eusebio (ed.). *La Guitarra en la Historia (vol. II)*. Córdoba: La Posada.
- PÉREZ, Mariano (1985). *Diccionario de la Música y los Músicos*. Madrid: Ediciones ISTMO.
- RADOLE, Guiseppe (1982). *Laúd, guitarra y vihuela. Historia y Literatura*. Barcelona: Ediciones Don Bosco.
- RAMADA, Manuel (2000). *Atlas de percusión*. Valencia: Rivera Editores.
- RAMOS ALTAMIRA, Ignacio (2005). *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. San Vicente del Raspeig-Alicante: Editorial Club Universitario.
- REY, Juan José y NAVARRO, Antonio (1993). *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y "laudes españoles"*. Madrid: Alianza Música.
- REY, Pepe (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 española del siglo XVI*. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa.
- REY, Pepe (2000). Guitarra. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamérica*. Madrid: SGAE.
- RODRÍGUEZ SUSO, Carmen (2002). *Prontuario de musicología. Música, sonido, sociedad*. Barcelona: Clivis.
- ROMANILLOS, José Luis (1990). En torno a Torres. Antecedentes, realizaciones y secuelas. En Rioja, Eusebio (ed.). *La Guitarra en la Historia (vol. I)*. Córdoba: La Posada.
- RUSSELL, Craig H. (1999). Amat, Joan Carles. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamérica*. Madrid: SGAE.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar (2001). Los fundamentos de la organización musical en los repertorios del flamenco. En *Campos interdisciplinarios de la Musicología (tomo II)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo (1931/1988). La canción tradicional española. En Carreras i Candi, Francesc. *Folklore y costumbres de España*. Madrid: Merino.
- TORRES, Norberto (2009). *De lo Popular a lo Flamenco: Aspectos Musicológicos y Culturales de la Guitarra Flamenca, siglos XVI-XIX (tesis doctoral)*. Almería: Universidad de Almería.
- TRIANA, Fernando de (1935/1985). *Arte y Artistas Flamencos*. Madrid: Editoriales Andaluzas Unidas.

## 5. Anexo



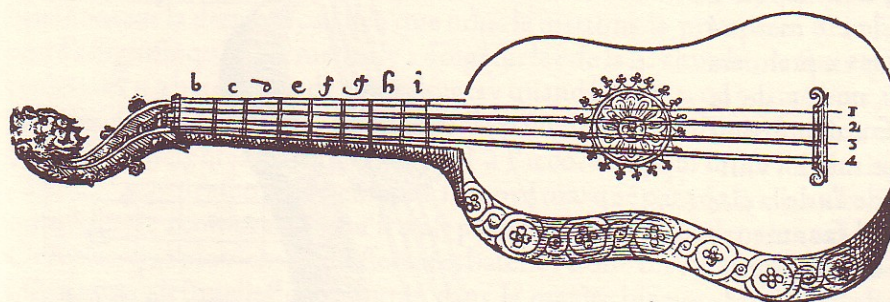
Imagen 1. Guitarra de cuatro órdenes. Talla en madera policromada, s. XVI.  
*Ángel con guitarra de cuatro órdenes. Museo Catedralicio, Ávila*  
(fuente: Arriaga, 1993: 62)



#### PROPOSITION XIV.

*Expliquer les figures, l'accord, la tablature, & les bateries de la Guiterre.*

**L**Es premieres Guiterras, dont l'invention est ce semble venuë d'Espagne, n'auoient que quatre rangs de cordes, dont le premier est simple, qui s'appelle chanterelle comme la premiere des autres instrumens, parce qu'elle sert à la partie du Dessus, & qu'elle chante souuent le suiet: or cette premiere figure represente fort bien lesdites Guiterras, dont le manche est



diuisé en 8 touches, afin que chaque chorde puisse monter iusques à l'Hexachorde mineur. Le costé gauche monstre son espaisseur, & les ornemens & figures que les Facteurs y adioustent pour l'eniolier & l'enrichir; mais ils ont vn soin particulier que la rose en soit bien faite.

Quant à l'autre figure qui suit, elle monstre tout ce qui appartient à la Guiterre à cinq rangs, dont on vse maintenant. Ces cinq rangs ont dix cordes, quoy que plusieurs ne mettent qu'une chorde à la chanterelle; le col A B à dix cheuilles, & le manche à 8 touches comme le precedent. Mais il y a plusieurs choses dans cette figure qui manquent à l'autre; premierement l'accord par notes, dont la premiere respond à la 5, ou derniere chorde, la seconde à la 4, la troisieme à la 3, la quatrieme à la 2, & la cinquieme à la chanterelle: ce que signifient les nombres de dessus: ces notes se prononcent ainsi, R E, S O L, V T, M I, L A: par où l'on void que le son de la 5. chorde est plus

I iij

Imagen 2. Marin Mersenne *Harmonie Universelle* (1636): guitarra de cuatro órdenes (fuente: facsimil Jean-Marc Fuzeau, Bressure, 2003: 9)



Imagen 3. Vihuela (siglo XVI), colección del Musée Jacquemart-Andrés, Paris  
(fuente: La guitarra Española, Opera Tres, Madrid, 1993: 104)



Imagen 4. Alonso de Mudarra, *Tres libros de música en cifras para vihuela* (portada)  
(fuente: Herrera: 2001)



Imagen 5. Miguel de Fuenllana, *Orphenica Lyra* (portada)  
(fuente: Dell'Ara, 2004: 18)



Imagen 6. Joan Carles Amat, Guitarra Española (portada)  
(fuente: facsímil de Chanterelle, Monaco, 1980)



Imagen 7. Girolamo Montecardo, *Nuova nventione d'intavolatura...* (portada)  
(fuente: Miteran, Bourg-La-Reine, 1997: 52)