



+ ***PAPELES DEL FESTIVAL***
de música española
DE CÁDIZ

Revista internacional
Nº 9 Año 2012

Música hispana y ritual

CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTE

Centro de Documentación Musical de
Andalucía

Depósito Legal: GR-487/95 **I.S.S.N.:** 1138-8579
Edita © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Deporte.
Centro de Documentación Musical de Andalucía
Carrera del Darro, 29 18002 Granada

informacion.cdma.ccul@juntadeandalucia.es
www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical

Facebook: <http://www.facebook.com/DocumentacionMusicalAndalucia>
Twitter: <http://twitter.com/CDMAndalucia>

Música Oral del Sur + Papeles del Festival de música española de Cádiz es una revista internacional dedicada a la música de transmisión oral, desde el ámbito de la antropología cultural a la recuperación del Patrimonio Musical de Andalucía y a la nueva creación, con especial atención a las mujeres compositoras. Dirigida a musicólogos, investigadores sociales y culturales y en general al público con interés en estos temas.

Presidente

LUCIANO ALONSO ALONSO, Consejero de Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía.

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO y MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo Asesor

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD (Universidad de Granada)

Consejo Asesor

MARINA ALONSO (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología. INAH – Mexico DF)
SERGIO BONANZINGA (Universidad de Palermo – Italia)
FRANCISCO CANOVAS (Auditorio Nacional de España)
EMILIO CASARES RODICIO (Dir. del Instituto Complutense de Ciencias Musicales)
TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)
FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Granada)
ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO (Universidad de Sevilla)
ELSA GUGGINO (Universidad de Palermo – Italia)
SAMIRA KADIRI (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán – Marruecos)
CARMELO LISÓN TOLOSANA (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas – Madrid)
BEGOÑA LOLO (Universidad Autónoma de Madrid)
JOSÉ LÓPEZ CALO (Universidad de Santiago de Compostela)
JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ (Director Cátedra Manuel de Falla, Universidad de Granada)
MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)
TOMÁS MARCO (Academia de Bellas Artes de San Fernando – Madrid)
JOSEP MARTÍ (Consell Superior d'Investigacions Científiques – Barcelona)
MANUEL MARTÍN MARTÍN (Cátedra de flamencología de Cádiz)
ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)
ÁNGEL MEDINA (Universidad de Oviedo)
MOHAMED METALSI (Instituto del Mundo Árabe – París)
MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pres. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)
DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)
ANTONI PIZA (Foundation for Iberian Music, CUNY Graduate Center, New York)
MANUEL RÍOS RUÍZ (Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera)
ROSA MARÍA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ (Codirectora revista Itamar, Valencia)
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)
FRÉDÉRIC SAUMADE (Universidad de Provence Aix-Marseille – Francia)
RAMÓN SOBRINO (Universidad de Oviedo)
JUAN MANUEL SUÁREZ JAPÓN (Rector de la Universidad Internacional de Andalucía)

Secretaría del Consejo de Redacción

MARTA CURESES (Universidad de Oviedo)

Secretaría

M^a. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (Centro de Documentación Musical de Andalucía)
IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS (Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Acceso a los textos completos

Web Centro de Documentación Musical de Andalucía

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical/opencms/publicacion/es/musica-oral-sur/index.html>

Repositorio de la Biblioteca Virtual de Andalucía

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo>

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

Norberto Torres Cortés

Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad Lyon II, Diplomado en Guitarra Clásica y Solfeo por el Conservatorio de Música de Vénissieux (Lyon), Profesor Titular de Filología Francesa desde 1987, con plaza definitiva en el IES Alborán (Almería), Doctor en Ciencias Humanas y Sociales por la Universidad de Almería.

Resumen:

En nuestra tesis doctoral (Torres, 2009), hemos podido observar, utilizando fuentes musicológicas, iconográficas y escritas, el paso de la guitarra popular rasgueada a la guitarra flamenca en España, y particularmente en Andalucía, desde el siglo XVI al XIX. El trabajo que proponemos a continuación se centrará en las fuentes del siglo XVII, con la popularidad de la guitarra “española” o “rasgueada” durante el Barroco, los Barberos como primeros “tocaeros” de este estilo, la guitarra “rasgueada” en el teatro del Siglo de Oro, el análisis de fuentes musicales italianas y francesas que dan cuenta de la popularidad del rasgueado en Europa, el estudio del repertorio rasgueado de Luis de Briceño y Gaspar Sanz, siempre desde el contraste entre fuentes musicales y escritas, para señalar los elementos que perdurarán y cristalizarán en el toque flamenco decimonónico.

Palabras claves: guitarra popular, rasgueado, guitarra rasgueada, guitarra barroca, guitarra flamenca.

The “Strumming” Style of Baroque Guitar and its Influence on Flamenco Guitar: 17th Century Written and Musical Sources

Abstract:

In his doctoral thesis (Torres 2009), which draws on musicological, iconographic and written sources from the 16th to the 19th century, the author traces the influence of the popular strummed guitar on flamenco guitar music in Spain, especially in Andalusia. This article focuses on 17th century sources and explores a range of issues such as the popularity of the “Spanish” or “strummed guitar” during the Baroque period; the fact that barbers were the first guitarists to play in this style; the “strummed guitar” in Golden Age theatre; an overview of French and Italian musical sources which reveal the popularity of strumming in Europe; and a study of the strummed repertory of Luis de Briceño and Gaspar Sanz. Throughout, Torres contrasts musical and written sources to identify those elements that would endure and eventually crystalize in 19th century flamenco guitar music.

Keywords: popular guitar, guitar strumming, Baroque guitar, flamenco guitar.

Torres Cortés, Norberto. “El estilo “rasgueado” de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: fuentes escritas y musicales, siglo xvii”. *Música oral del Sur: Música hispana y ritual*, n. 9, pp. 289-321, 2011, ISSN 1138-8579.

En nuestra tesis doctoral (Torres, 2009), hemos podido observar, utilizando fuentes musicológicas, iconográficas y escritas, el paso de la guitarra popular rasgueada a la guitarra flamenca en España, y particularmente en Andalucía, desde el siglo 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.

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.

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 azoque dentro del cuerpo.”

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

Cervantes nos aporta además en la novela ejemplar *Novela del 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, 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 *Coplillas*:

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 guiterne 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. 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 cours.

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, I, p] one stroke [--j--] and repeat the pattern as above. You should us 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 stirngs 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 pièces 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. LUÍ 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. 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 tablatura¹³⁶ 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.

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 españoleta, una “danza de el hacha” y la fanfarrona.

Desde nuestro planteamiento metodológico, de 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.

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 españoleta” (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.

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

¹³⁶ 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 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).

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 Giovanni Foscari por su formación laudística¹³⁷ 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

¹³⁷ Este adjetivo, habitualmente utilizado por la musicología española, no aparece en los diccionarios de uso del español. Significa todo lo relativo al laúd.

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 microtonalismo¹³⁸ 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, ya visto anteriormente, proponiendo una "demostración" en la que escribe los diferentes golpes de rasgueados:

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

✠	F	D	I	E	C	O	A	L	B	P	G	K	H	M	M	N	N	&	&	P	G	K	H
2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	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 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺
7	H	M	M	N	N	&	&	P	G	K	H	M	M	N	N	&	&	P	G	K	H	M	M

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

Abecedario Italiano.

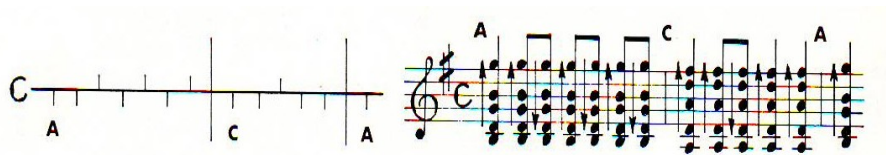
✠	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	M	N	N	O	P	&	&
2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺
3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺
4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺	4 ⁺

Demonstración desta obra en dos Passacalles

Inuolutor fust. p. st. *Página* *Prima* *torro* *1*

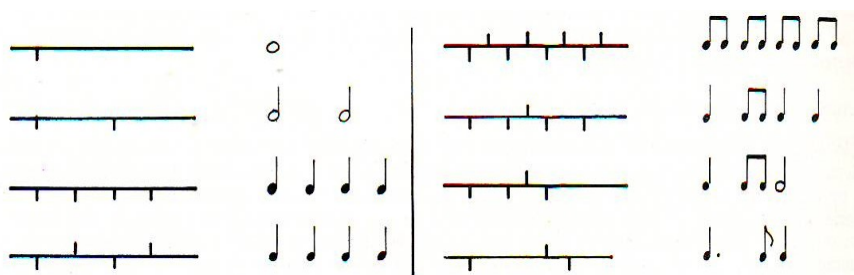
¹³⁸ Término musical que no aparece en los diccionarios de uso del español. Designa la práctica de microtonos, o sea "intervalos más pequeños que el semitono" (Pérez, 1985: 335).

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:



(Fuente: Fernández-Lavie, 1977: 44)

Los rasgueados se escribían rítmicamente de esta manera:



(Fuente: 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:

- 1) ReM/ LaM/ ReM/ SolM/ LaM/ ReM/ SolM/ LaM/ ReM
- 2) Rem/ FaM/ DoM/ Rem/ LaM/ Rem/ SibM/ Rem
- 3) 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:

- 2.ReM/ SolM/ ReM/ LaM/ ReM
- 3.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:

- a) Rem/ LaM/ rem/ LaM/ Rem
- b) FaM/ DoM/ SibM/ LaM/ Rem/ LaM/ Rem
- c) 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:

- a) Española: Rem/ DoM/ FaM/ SibM/ DoM// DoM/ Rem/ LaM/ Rem// rem/ LaM/ Rem/ LaM/ Rem/ Solm/ LaM/ Rem
- b) Folías: Rem/ LaM/ Rem/ DoM/ FaM/ DoM/ Rem/ Rem/ LaM/ Rem/ DoM/ FaM/ DoM/ Rem/ LaM/ Rem
- c) 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.¹³⁹

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, 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 choréographiques. 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:

¹³⁹ Riemann define la anacrusa así: “*Llámanse 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*” (Riemann, 2005: 117). Mariano Pérez nos aporta más informaciones: “*Sílaba inicial no acentuada 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).

GALLARDA, con otros sones para los que empiezan a tañer de punteado la guitarra

(Fuente: 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:

MARIONA

(Fuente: 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:

VILLANO

(Fuente: Bitetti, 1986: 3)

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

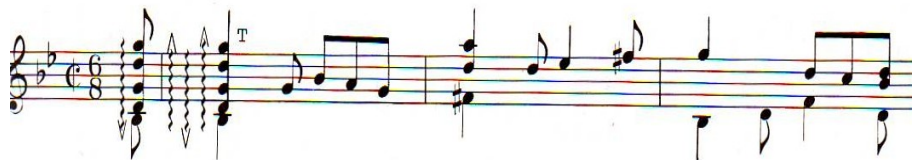
ALEMANDA LA SERENISIMA



(Fuente: Bitetti, 1986: 14)

Otra danza con anacrusa, la giga “al aire inglés”:

JIGA AL AIRE INGLES



(Fuente: 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



Tenemos aquí la tablatura de las pавanas “por la D”, con “Partidas al Aire Español”. Aclaremos lo de “por la D”

Se trata de la manera habitual de designar los modos gregorianos, llamados “tonos” por los escritores medievales y utilizados en la música barroca, ubicada todavía en el ámbito de lo modal, con ocho modos de la música medieval y del renacimiento, conocidos hoy como “modos eclesiásticos” (aunque se usaban también en la música profana). Estos “tonos” establecieron patrones de escalas que sentaron las bases del canto gregoriano. Sanz, al igual que todos los vihuelistas y guitarristas que hemos visto hasta ahora, los llama “tonos” y designa con ellos la modalidad de la obra. En su segundo tratado “para acompañar sobre la parte”, nos aporta más precisiones que confirman que esta guitarra barroca pertenece plenamente al ámbito de lo modal, como lo será más tarde el toque flamenco:

“Supuesto yá el templar de la Guitarra con el Organo, los ocho tonos los tañerás por las letras, y puntos siguientes.

Primer tono, por la E.

Segundo, por la O.

Tercero, por la +

Quarto, por la D, y acaba en F.

Quinto, por la B.

Sexto, por la G.

Septimo, por la D.

Octavo, y ultimo, por la A.” (Sanz, 1674: 2).

Este sistema, conocido musicalmente como “sistema medieval”, fijó su forma completa hacia el siglo XI. Estaba conformada por ocho modos, diferenciados según la posición de

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 La menor de la guitarra barroca por el 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. En este caso, el tocaor alterna los bajos con el índice de la mano derecha en la primera cuerda:

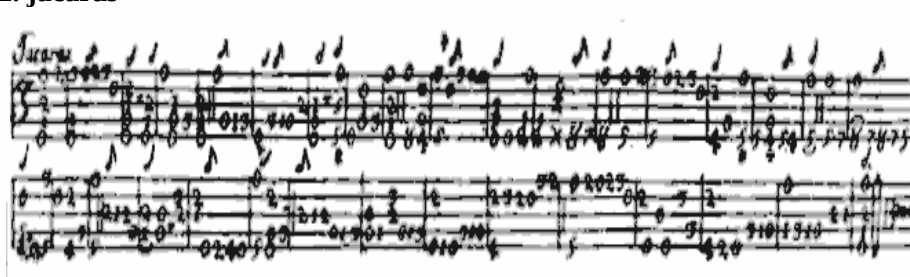


(Fuente: Worms y Herrero, 1997: 19).

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



Llama primero la atención en esta danza el principio en anacrusa. Advertimos cómo en esta tablatura original, 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 el 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).

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5

6 7 8 9 10 11 12

Hemos cifrado los pulsos de cada “diferencia” de esta danza y, en efecto, la coincidencia con el compás de soleá es asombrosa. 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:



Por su armonía, esta jácara utiliza los mismos acordes que los del toque “por arriba”. Empieza “por la D”, La menor, y viene a descansar también en la final Mi de los tonos tercero y cuarto, es decir, sobre la F.

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).

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, he aquí la que tenemos en la primera española (con sib en la armadura que no aparece en este fragmento):



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”.

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

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

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 seguriyas, ve en el tercer pentagrama lo que puede ser una primitiva manifestación de una idea en terceras 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



El compás de amalgama 6x8 + 3x4 es lo más destacado de esta danza. Faustino Nuñez acaba de señalar 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 Guzmán 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. Canarios

El compás de amalgama vuelve a aparecer camuflado en otra danza, la de canarios:

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).

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 son muy parecidos. 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 “sesquiáltera” 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 la 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”:



(Fuente: 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

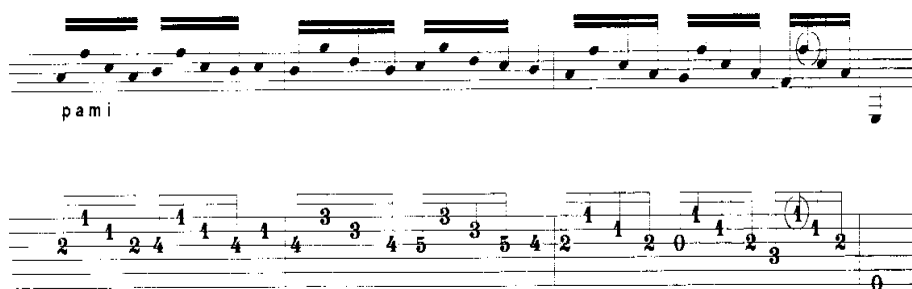
el pulgar, seguidos de dos notas arpegiadas con el índice-medio. Esta técnica de arpeggiar, con dos bajos y dos agudos dibujando la melodía en los graves con el pulgar, forma uno de los arpeggios más utilizados en la guitarra flamenca, y casi el único en la guitarra flamenca “primitiva”.



(Fuente: 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 arpegio 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:



(Fuente: Kliman, sin fecha y sin numeración).

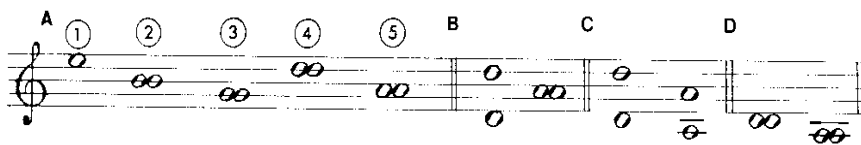
Se trata de una falseta en arpeggio típica “por soleares”, en la que el pulgar va haciendo los bajos en la tercera cuerda, mientras arpeggian el índice y el medio en la segunda y primera cuerda. Presentamos también el cifrado de la falseta, donde se puede leer perfectamente la melodía del bajo en la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



(Fuente: Fernandez-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:



(Fuente: Miteran, 1997: 47)

Vemos en este ejemplo cómo, a las melodías descendentes en intervallos 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 guitarrístico¹⁴¹, 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:



(Fuente: 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 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

¹⁴¹ Este adjetivo que no aparece en los diccionarios de uso del español, designa lo relativo a la guitarra.

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.

BIBLIOGRAFÍA

- ABROMONT, Claude. *La théorie de la musique*, Fayard-Henri Lemoine. Paris, 2001.
- ARRIAGA, Gerardo. “Técnica de la guitarra barroca” en *La guitarra en la historia*, vol. III, La Posada, Córdoba (ed. Eusebio Rioja). 1992.
- ARRIAGA, Gerardo. “La guitarra Renacentista” en *La Guitarra Española*, Opera Tres. Madrid, 1993.
- CERVANTES, Miguel de. *Novelas ejemplares II*, Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid. 1998.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. “Zarabanda” en *Diccionario de la Música Española e hispanoamericana*, SGAE, Madrid. 2002.
- FAUCHER, Alain. *Arte Clásico Flamenco. Ramón Montoya*, Affedis, París. 1994.
- FLÓREZ, María Asunción. *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, ICCMU, Madrid. 2006.
- GAMBOA, José Manuel y NUÑEZ, Faustino. *Flamenco de la A a la Z. Diccionario de términos del flamenco*, Espasa, Madrid. 2007.
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis. “Sanz Celma, Gaspar [Francisco Bartolomé]” en *Diccionario de la Música Española e hispanoamericana*, SGAE, Madrid. 2002.
- GRIFFITHS, John. “Briceño, Luis” en *Diccionario de la Música Española e hispanoamericana*, SGAE, Madrid. 1999.
- GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude V. *Historial de la música occidental, 1*, Alianza Música, Madrid. 1997.
- LÓPEZ-CALO, José. *Historia de la música española. 3. Siglo XVII*, Alianza Música, Madrid. 1983.
- MITERAN, Alain. *Histoire de la guitare*, Zurfluh, Bourg-La-Reine. 1997.
- PANIAGUA, Carlos. “La guitarra y la vihuela en el Renacimiento” en *La Guitarra en la Historia*, vol. I, La Posada, Córdoba (ed. Eusebio Rioja). 1990.
- PÉREZ, Mariano. *Diccionario de la Música y los Músicos*, 3 tomos, Ediciones ISTMO, Madrid, 1985.
- QUEROL GALVADÁ, Miguel. *La música en las obras de Cervantes*, Ediciones Comtalia, Barcelona. 1948.
- REY, José. “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*, 1997.

RIEMANN, Hugo. *Teoría General de la Música*, Idea Música, Barcelona. 2005.

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

TYLER, James. *The Early Guitar. A History and Handbook*, Oxford University Press, Londres. 1980.

Partituras

BITETTI, Ernesto. *Gaspar Sanz (1640-1710). Instrucción de música sobre la guitarra española. Libro primero*, Real Musical, Madrid. 1986.

BRICEÑO, Luis de. *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 lições diferentes, un método para templar, otro para conocer los aquerdos, todo por una orde agradable y façilíssima*, Pierre Baillard, Paris [reed. facs. Minkoff Reprint, Genève, 1972]. 1626.

FERNÁNDEZ-LAVIE, Fernando. *Approche de la musique ancienne à la guitare. Initiation au luth*, Editions Max Eschig, Paris. 1977.

KLIMAN, Norman Paul. *Transcripciones de Guitarra Flamenca. Colección de Soleares*, manuscrito editado por el autor. [Sin fecha].

PUJOL, Emilio. *Gaspar Sanz. Cinq airs de danse*, Max Eschig, París. 1962

SANZ, Gaspar. *Instrucción de música sobre la guitarra española*, Herederos de Diego Dormer, Zaragoza. (1674-1697, ocho reediciones) [reed. facs. Minkoff Reprint, Genève, 1976]. 1674.

WORMS, Claude. *Duende flamenco. Anthologie méthodique de la guitare flamenca. Volumen 1A: la solea*, Editions Combre, París. 1993

WORMS, Claude et HERRERO, Oscar. *Traité de Guitare Flamenca*, Editions Combre, Paris. 1997.